

Agata Zawiszewska



# MIĘDZY MŁODĄ POLSKĄ, SKAMANDREM I AWANGARDA.

Kobiety piszące wiersze  
w dwudziestoleciu  
międzywojennym



# Między Młoda Polska, Skamandrem i Awangardą

---

Kobiety piszące wiersze  
w dwudziestoleciu międzywojennym

UNIwersytet Szczeciński  
ROZPRAWY I STUDIA T. (CMLXXX) 906

Agata Zawiszewska

# Między Młoda Polska, Skamandrem i Awangardą

---

Kobiety piszące wiersze  
w dwudziestoleciu międzywojennym



Szczecin 2015

Rada Wydawnicza

Adam Bechler, Tomasz Bernat, Anna Cedro, Paweł Cięszczyk  
Piotr Michałowski, Małgorzata Ofiarska, Aleksander Panasiuk  
Grzegorz Wejman, Dariusz Wysocki, Renata Ziemińska  
Marek Górski – przewodniczący Rady Wydawniczej  
Radosław Gaziński – redaktor naczelny Wydawnictwa Naukowego

© Copyright by Agata Zawiszewska

© Copyright by Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2014

Recenzenci

prof. dr hab. Inga Iwasiów  
prof. dr hab. Jerzy Smulski

Redakcja i korekta  
Jadwiga Hadryś

Projekt okładki  
Jarosław Talacha „Trzecia Strona”

Agata Zawiszewska ORCID 0000-0002-8098-5748

Materiały źródłowe i opracowania wykorzystane w publikacji  
pochodzą ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie

Materiały do publikacji zostały zebrane i opracowane  
w ramach grantu MNiSW (N103 003 31/0105)

*Gatunek – Kanon – Polityka. Historia i genologia pisarstwa kobiecego w XX wieku*

Publikacja ukazała się przy wsparciu finansowym  
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Szczecińskiego



Wersja elektroniczna publikacji dostępna na licencji CC BY-SA 4.0

DOI 10.18276/978-83-7972-787-2

ISBN 978-83-7972-787-2 (online)

ISBN 978-83-7241-994-1 (print)

ISSN 0860-2751

---

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU SZCZECIŃSKIEGO

Wydanie I (dodruk). Ark. wyd. 22,5. Ark. druk. 31,5. Format A5.

Bolesław Leśmian *Ballada bezładna*

Niedostępna ludzkim oczom, że nikt po niej się nie błąka,  
W swym bezpieczeńcu szmaragdowym rozkwitała w bezmiar łąka,  
Strumień skrzył się na zieleni nieustannie zmienną łąką,  
A gwoździki spoza trawy wykrapiały się wiśniato.  
Świerszcz, od rosy napęczniały, ciemnił pysk nadmiarem śliny,  
I dmuchawiec kroplą mlecza błyskał w zadrach swej łąciny,  
A dech łąki wrzał od wrzawy, wrzał i żywcem w słońce dyszał,  
I nie było tu nikogo, kto by widział, kto by słyszał.

Gdzież me piersi, Czerwcami gorące?  
Czemuż nie ma ust moich na łące?  
Rwać mi kwiaty rękami obiema!  
Czemuż rąk mych tam na kwiatach nie ma?

Zabóstwilo się cudacznie pod blekotem na uboczu,  
A to jakaś mgła dziewczęca chciała dostać warg i oczu,  
I czuć było, jak boleśnie chce się stworzyć, chce się wcielić,  
Raz warkoczem się zazłocić, raz piersiami się zabielić –  
I czuć było, jak się zмага zdyszanego męką łona,  
Aż na wieki sił jej zbrakło – i spoczęła niejawiona!  
Jeno miejsce, gdzie być mogła, jeszcze trwało i szumiało,  
Próżne miejsce na tę duszę, wonne miejsce na to ciało.

Gdzież me piersi, Czerwcami gorące?  
Czemuż nie ma ust moich na łące?  
Rwać mi kwiaty rękami obiema!  
Czemuż rąk mych tam na kwiatach nie ma?

Przywabione obcym szmerem, wszystkie ziola i owady  
Wrzawnie zbiegły się w to miejsce, niebywałe wężąc ślady,  
Pająk w nicość sieć nastawił, by pochwycić cień jej cienia,  
Bąk otrąbił uroczystość spełnionego nieistnienia,  
Żuki grały jej potrupne, świerszcze – pieśni powitalne,  
Kwiaty wily się we wieńce, ach, we wieńce pożegnalne!  
Wszyscy byli w owym miejscu na słonecznym, na obrzędzie,  
Prócz tej jednej, co być mogła, a nie była i nie będzie!

Gdzież me piersi, Czerwcami gorące?  
Czemuż nie ma ust moich na łące?  
Rwać mi kwiaty rękami obiema!  
Czemuż rąk mych tam na kwiatach nie ma?



## Spis treści

---

Wstęp .....	9
Literatura kobiet – literatura kobieca .....	23
Kobiety i literatura w dwudziestoleciu międzywojennym .....	89
Poetki w antologiach .....	133
Poetki w cieniu Młodej Polski, Skamandra i Awangardy .....	205
Poetki w grupach poetyckich – Skamander .....	285
Poetki w grupach poetyckich – Kwadryga .....	387
Parnasistka Zuzanna Rabska .....	449
Indeks nazwisk .....	479
Summary .....	501







## Wstęp

---

**Inspiracje.** Tradycyjna figura historycznoliteracka dla poezji międzywojennej to trójkąt równoboczny, którego boki stanowią Młoda Polska – Skamander – Awangarda. Bez względu na to, z której strony spojrzymy na lirykę 1. połowy wieku XX, widzimy ją przez pryzmat jednej z tych formacji oraz – w dużym uproszczeniu mówiąc – ich poetyk rozpoznawalnych zarówno dla uczestników międzywojennego, jak i powojennego życia literackiego: Młodej Polski jako źródła tendencji nowatorskich kulminujących w modelu skamandryckim i awangardowym, Skamandra odcinającego się oficjalnie od dorobku bezpośrednich poprzedników, wreszcie Awangardę, która definiowała się poprzez opozycję zarówno wobec Młodej Polski, jak też skamandrytów jako Młodej Polski pogrobowców<sup>1</sup>. Taka konfiguracja, tworzona i konsekwentnie podtrzymywana przez uczestników życia artystycznego w latach dwudziestych<sup>2</sup> i trzydziestych<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> S. Żółkiewski, *Główne tendencje rozwoju polskiej kultury literackiej 1918-1939*, w: *Obraz literatury polskiej*, seria 6 *Literatura polska w okresie międzywojennym*, red. nac. K. Wyka, red. J. Kądziała, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska, Kraków 1979, t. 1 oraz J. Kwiatkowski, *Główne nurty poezji dwudziestolecia*, w: tamże, t. 2; R. Przybylski, J.M. Rymkiewicz, H. Zaworska, *Poezja*, w: *Literatura polska 1918-1975*, t. 1 1918-1932, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, wyd. II, Warszawa 1991; J. Trznadel, H. Zaworska, *Poezja*, w: *Literatura polska 1918-1975*, t. 2 1933-1944, red. A. Brodzka, S. Żółkiewski, Warszawa 1993.

<sup>2</sup> Patrz np. J. Stur, *Na przelomie. O nowej i starej poezji*, Lwów 1921; S. Baczyński, *Syty Paraklet i głodny Prometeusz (Najmłodsza poezja polska)*, Kraków 1924; J. Janowski, *Rewizja na Parnasie*, Warszawa 1926; J. Drobner, *Z nowych prądów w poezji naszej*, „Kurier Poznański” 1920, nr 76-78, 80; J. Lorentowicz, *Nowa poezja polska*, „Świat” 1925, nr 15; W. Broniewski, *Wczoraj i jutro poezji polskiej*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 4; J.N. Miller, *Poezja pracy a poezja proletariacka*, „Wiado-

a przejęta z dobrodziejstwem inwentarza przez akademików powojennych<sup>4</sup>, nie pozwala dostrzec tego, co kryje się w cieniu tych „wysokich drzew” (by posłużyć się tytułem wiersza Leopolda Staffa),

---

mości Literackie” 1928, nr 19; S. Wygodzki, *Zadania poezji w Polsce dzisiejszej. O zmianę frontu*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 29; J. Herlaine, *Bilans poetycki za ostatnie dziesięciolecie*, „Echo Tygodnia” 1929, nr 6; J. Przyboś, *Poezja uspołeczniona*, „Głos Literacki” 1929, nr 2.

- <sup>3</sup> Patrz np. K. Irzykowski, *Słoń wśród porcelany (Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce)*, Warszawa 1934; P. Hulka-Laskowski, *Likwidacja poezji?*, „Gazeta Polska” 1931, nr 80, 87, 93; J. Przyboś, *Forma nowej liryki*, „Linia” 1931, nr 3; L. Pomirowski, *Poezja i poeci. Z powodu młodej i najmłodszej poezji*, „Kultura” 1932, nr 15; M. Czuchnowski, *W głąb awangardy*, „Robotnik” 1933, nr 260-261, 266-267, 269-270, 274-275, 297; I. Sławińska, *Oblicze współczesnej poezji polskiej*, „Pax” 1934, nr 9; T. Terlecki, *Mit najmłodszej poezji*, „Tygodnik Ilustrowany” 1934, nr 51/52; C. Zgorzelski, *Wspólne drogi dzisiejszej i barokowej poezji*, „Pax” 1934, nr 9; K. Czachowski, *Polska poezja awangardowa*, „Polska Zachodnia” 1935, nr 267, 274; J. Kott, *Drogi awangardy poetyckiej w Polsce*, „Przegląd Współczesny” 1935, t. 54, nr 161; J. Putrament, *Perspektywy poetyckie*, „Sygnały” 1936, nr 16; S. Czernik, *Wstęp do dziejów polskiej poezji współczesnej*, „Okolice Poetów” 1937, nr 4; J. Przyboś, *Tezy*, „Pióro” 1938, nr 1; W. Kamiński, *Kilka słów o założeniach poezji współczesnej*, „Osnovy Literackie” 1938, nr 1; S. Czernik, *Dwadzieścia lat poezji polskiej 1918-1938. Szkic, próba antologii, bio- i bibliografia*, „Okolice Poetów” 1939, nr 1/2; L. Fryde, *Przedmowa*, w: *Antologia współczesnej poezji polskiej 1918-1938*, oprac. L. Fryde, J. Andrzejewski, Warszawa 1939; S. Lichański, *Pospolite ruszenie poetów*, „Ateneum” 1939, nr 2; W. Sebyła, *Inflacja poezji*, „Kwadryga” 1939, nr 5.
- <sup>4</sup> Patrz np. W. Maciąg, *Poezja pracy w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Twórczość” 1949, nr 7; K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959; R. Matuszewski, S. Pollak, *Główne nurty rozwojowe liryki dwudziestolecia*, „Przegląd Humanistyczny” 1961, nr 6; H. Zaworska, *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917-1922*, Warszawa 1963; K.W. Zawodziński, *Wśród poetów*, oprac. W. Achremowiczowa, wstęp J. Kwiatkowski, Kraków 1964; W.P. Szymański, *Poezja między wojnami*, „Życie Literackie” 1967, nr 18, 19; I. Maciejewska, *Inter arma. Okolicznościowa poezja polska okresu I wojny światowej*, „Odra” 1968, nr 4-5; A. Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917-1923*, t. 1-2, Kraków 1969; D. Wawrzykowska-Wierciochowa, *Polska pieśń rewolucyjna*, Warszawa 1970; J. Kwiatkowski, *Badania nad poezją dwudziestolecia międzywojennego w latach 1945-1972*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1; W.P. Szymański, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Kraków 1973; E. Balcerzan, *Systemy i przemiany gatunkowe w polskiej liryce lat 1918-1928*, w: *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*, seria 2, Wrocław 1974.

a dokładniej – nie pozwala dostrzec tego, co znajduje się na „łące” (by posłużyć się tytułem tomu Bolesława Leśmiana), którą owe „wysokie drzewa” otaczają. A tam właśnie, w cieniu Młodej Polski, Skamandra i Awangardy, tam, gdzie „nie było nikogo, kto by widział, kto by słyszał”, wiedzie swe sekretne życie międzywojenna poezja kobieca.

Inspiracje do badania sekretnego życia poezji kobiecej w latach 1918-1939 czerpałam z dwóch źródeł.

Pierwszym był esej Virginii Woolf *Własny pokój* z roku 1929, w którym klasyczka zachodniej krytyki feministycznej zastanawia się, dlaczego w epoce elżbietańskiej „żadna kobieta nie napisała ani słowa z tej niezwykłej literatury, podczas gdy, jak się wydaje, co drugi mężczyzna był w stanie ułożyć pieśń lub sonet”<sup>5</sup>. Aby odpowiedzieć na to pytanie, powołuje do życia hipotetyczną siostrę Szekspira – Judith, równie jak on utalentowaną, chętną do nauki i ciekawą świata, i po zrekonstruowaniu jej biografii dochodzi do wniosku, że „genialnej dziewczynie, która próbowałaby w tych czasach wykorzystać swój talent, stawiano by takie przeszkody, tak by ją dręczyli inni ludzie, tak boleśnie rozdarta by była przez własne sprzeczne pragnienia, że niechybnie postradałaby i zdrowie, i rozum”<sup>6</sup>. Umysł artysty, który ma „wyzwolić z siebie w całości i bez uszczerbku dzieło”, musi być bowiem „pełen wewnętrznego światła”, które „wypala” „[w]szelkie pragnienia, by zaprotestować, wygłosić kazanie, poskarżyć się komuś lub wyrównać z kimś porachunki, by wezwać cały świat na świadka swego trudu lub krzywdy”<sup>7</sup>. Z tego powodu stan umysłu Szekspira, pozwalający na to, by „[p]oezja płynęła zeń swobodnie, bez żadnych przeszkód”<sup>8</sup>, był dla kobiet nieosiągalny

---

<sup>5</sup> V. Woolf, *Własny pokój*, przeł. A. Graff, wstęp I. Filipiak, Warszawa 1997, s. 60.

<sup>6</sup> Tamże, s. 68-69.

<sup>7</sup> Tamże, s. 76.

<sup>8</sup> Tamże.

również w późniejszych czasach, mimo że społeczeństwo znacznie łagodziło oceny twórczości „wielkich dam”, „wykorzystujących swą względną swobodę i dobrobyt, aby opublikować coś, na czym widniałoby ich własne nazwisko”<sup>9</sup>.

Autorka *Własnego pokoju* projektuje feministyczną socjologię życia literackiego, polegającą na zebraniu i scaleniu „całej masy informacji” o siostrze Szekspira: „w jakim wieku wychodziła za mąż; ile zazwyczaj miała dzieci; jak wyglądał jej dom; czy miała własny pokój; czy sama musiała gotować; czy to prawdopodobne, że miała służącą?”. Wszystkie te fakty są „zagrzebane” nie tylko w „rejestrach parafialnych i księgach rachunkowych”, można je dostrzec również „w życiu jakiegoś wielkiego człowieka, [...] gdzieś w tle”<sup>10</sup>. Idąc tym tropem, warto ponownie przeczytać materiały źródłowe i prace cząstkowe na temat kobiet piszących w pierwszych dekadach XX wieku, przyjrzeć się na nowo ich biografom oraz biografom najważniejszych mężczyzn w ich życiu, zastanowić się nad warunkami ich debiutu i sposobami ich funkcjonowania we wspólnotach literackich.

Drugim źródłem inspiracji były prace badaczy i badaczek polskich: Michała Głowińskiego i Janusza Sławińskiego jako autorów wstępu do antologii *Poezji polskiej okresu międzywojennego* wydanej w serii „Biblioteka Narodowa”<sup>11</sup>, Grażyny Borkowskiej, Małgorzaty Czermińskiej i Ursuli Phillips jako auterek przewodnika *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności*<sup>12</sup> oraz Ewy Kraskowskiej i Lucyny Marzec jako redaktorek *Wielkopolskiego alfabetu pisarek*<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 77.

<sup>10</sup> Tamże, s. 64.

<sup>11</sup> M. Głowiński, J. Sławiński, *Wstęp*, w: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, wybór i wstęp M. Głowiński i J. Sławiński, przypisy oprac. J. Stradecki, cz. I, Wrocław 1987.

<sup>12</sup> G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Gdańsk 2000.

<sup>13</sup> *Wielkopolski alfabet pisarek*, red. E. Kraskowska, L. Marzec, Poznań 2012.

Zgadzam się z argumentacją, za której pomocą Borkowska, Czermińska i Phillips oddalają często zadawane pytania o to, czy można dzielić artystów ze względu na płeć, czy stosowanie pojęć „literatura kobieca” i „literatura męska” nie jest zabiegiem ideologicznym lub zwykłym uleganiem modzie na nowinki intelektualne, a wreszcie – czy nie wystarczy tradycyjny podział na literaturę po prostu dobrą i literaturę po prostu złą. Badaczki formułują trzy argumenty za stosowaniem kryterium płci w literaturze:

Po pierwsze, pewność, że tylko nieznaczna część naszych bohaterek funkcjonuje w powszechnej świadomości. Po drugie, przeświadczenie, iż nawet te zwykle pomijane artystki tworzą ważne tło dla polskiej historii literatury, że mają w niej swoje istotne, choć niewyeksponowane miejsca, że są ciekawe jako pisarki, osoby i kobiety. Po trzecie, przekonanie, że piśmiennictwo oglądane od strony kobiet tworzy jakąś inną historię polskiej literatury. I że jej osią nie jest wcale, jak można by się spodziewać, autobiografizm i autoekspresja, ale napięcie między prywatnością a życiem publicznym, bolesne ścieranie się kobiecego „ja” i świata, spór o granice własnej wolności, o możliwość poznawania i tworzenia, o prawo do szczęścia<sup>14</sup>.

Bliskie mi jest również postrzeganie „marginesów literatury” przez Kraskowską i Marzec, które uchylają się przed „arbitralnym dzieleniem zjawisk literackich na lepsze i gorsze, ważniejsze i mniej ważne”, by dowartościować tak różne rejestry kobiecych wypowiedzi, jak literatura piękna, publicystyka, intymistyka czy krytyka:

Często okazuje się bowiem, że właśnie w tekstach wiodących żywot na marginesach literatury, wypartych z jej historii, nigdy nieaspirujących do kanoniczności, a nawet nieprzeznaczonych pierwotnie do druku, zapisane zostały najciekawsze doświadczenia konkretnej biografii indywidualnej, zbiorowości czy epoki<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips, *Strona kobiet*, w: tychże, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności*, s. 6.

<sup>15</sup> E. Kraskowska, *Przedmowa*, w: *Wielkopolski alfabet pisarek*, s. 8.

**Założenia.** Pisaniu tej książki towarzyszyła nowoczesna świadomość krytyki feministycznej, że zainteresowanie białymi plamami na mapie historii literatury oraz przywracanie postaci i twórczości zapomnianych pisarek nie musi prowadzić ani do odkrycia nowego ładu i zapoznanych geniuszek, ani do konstrukcji nowego kanonu posiadającego moc konkurowania z kanonem obowiązującym – na co miały jeszcze nadzieję feministyczne badaczki lat siedemdziesiątych XX wieku. Służy jednakże – co postulował German Ritz – „ukazaniu zatartych śladów kobiecej obecności w kulturze i przełamaniu milczenia kobiet, by uzupełnić luki w wiedzy historycznej i stworzyć kanon kultury obejmujący już nie tylko jedną, ale dwie płcie”<sup>16</sup>. Ponadto, jak pisze Inga Iwasiów, wysoko waloryzując teoretyczne, metodologiczne i ideologiczne konsekwencje wysiłków mających na celu wprowadzenie „nazwisk pisarek drugorzędnych z punktu widzenia «kanonu a»” do podręczników historii literatury, warto pamiętać o innych pożytkach z konstatacji, że „siostra Szekspira, z powodu specyfiki swej biografii, nie miała szans zostać Szekspirem”, rekompensujących krytyczkom feministycznym „trud odzyskiwania przeszłości”:

Brak śladów zapoznanych geniuszek jest [...] śladem interpretowanym w dwu przynajmniej kierunkach. Po pierwsze, jako zapis marginalizującej kobietę historii. Po drugie, jako odtwarzanie marginalizujących kobietę kryteriów konstruowania kanonu, konwencji literackiej, gustu. Jeśli więc w siostrach z przeszłości nie odnajdziemy przewodniczek (najczęściej wymagające naszego wsparcia ofiary systemu, nie tylko społecznego, także symbolicznego), sam fakt ich drugorzędności dostarczyć nam może impetu krytycznego<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> G. Ritz, *Niś w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002, s. 10.

<sup>17</sup> I. Iwasiów, *Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie*, Warszawa 2004, s. 43.

Wszystko to razem służy poszerzaniu naszej wiedzy o społecznym zakorzenieniu literatury, mechanizmach rządzących życiem literackim, dynamice recepcji i procesach kanonizacji<sup>18</sup>, m.in. odpowiada na pytania o funkcjonowanie kobiet „składających rymy” we wspólnocie poetów, o horyzont oczekiwań, z jakimi czytelnicy profesjonalni i nieprofesjonalni w danej epoce przystępowali do lektury poezji, o znaczenie, jakie miały dla nich zjawiska uważane przez współczesną naukę o literaturze za drugorzędne i marginesowe, o tło poetyckie, na jakim jaśniały gwiazdy pierwszej wielkości, takie jak Kazimiera Iłakowiczówna, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska czy Zuzanna Ginczanka. Myślę zatem o takim podejściu do poezji kobiecej, które można usytuować w ramach kulturowej socjologii literatury, tak jak ją „projektuje” pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku Janusz Sławiński<sup>19</sup>, a obecnie definiuje Tomasz Kunz:

Kulturowa socjologia literatury powinna zatem uczynić przedmiotem swojego zainteresowania nie tyle same teksty literackie postrzegane na sposób fenomenologiczny, ile określone tryby ich lektury oraz warunki (instytucjonalne, polityczne, materialne *etc.*), w jakich dokonuje się cyrkulacja, wymiana, negocjacja i rekontekstualizacja nadawanych tym tekstom znaczeń. Tekst literacki musi być postrzegany jako przedmiot konstruowany w trakcie lektury przez czytelnika w oparciu o skonwencjonalizowane i akceptowane przez jakąś wspólnotę interpretacyjną strategie lektury, których użyteczność i skuteczność poddawana jest nieustannemu sprawdzianowi i weryfikacji przez członków tejże wspólnoty. Asymilują oni

---

<sup>18</sup> Zagadnienia te omawia na materiale poetyckim drugiej połowy XX wieku A. Legeżyńska w książce *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009.

<sup>19</sup> J. Sławiński, *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977, s. 11-16. Korzystając z jego „Projektu schematu działów życia literackiego i kultury literackiej w Polsce w latach 1918-1939”, umieściłabym swoje rozważania o kobietach piszących wiersze w tym czasie wśród prac dotyczących pierwszej i ostatniej części „obwodu komunikacji literackiej: 1 – twórca (pisarz), 2 – dyspozytor, 3 – pośrednik, 4 – odbiorca” (tamże, s. 11).

bądź odrzucają proponowane strategie lektury oraz związane z nimi sensy światopoglądowe i aksjologiczne za pośrednictwem własnych praktyk interpretacyjnych.

Mówiąc jeszcze inaczej, kulturowa socjologia literatury powinna porzucić myślenie w kategoriach systemowych i zamiast poszukiwać strukturalnych determinant, „obiektywnych” tendencji, powszechnych praw i uniwersalnych modeli skupić się na możliwie szczegółowej i transdyscyplinowej analizie konkretnych jednostkowych przypadków. Powinna traktować teksty literackie jako swoiste „centra” lub „ośrodki” posiadające zdolność „mobilizowania zasobów”, a więc przyciągania, skupiania i wiązania szeregu różnorodnych bytów w jedną rozbudowaną sieć czy też konstelację tekstową<sup>20</sup>.

Nie idzie tu więc wyłącznie o badanie tego, co w teorii literatury znane jest pod pojęciem teorii recepcji i oddziaływania, lecz również o spojrzenie na tekst literacki jako zwornik procesów i związków między instytucjami, podmiotami gospodarczymi, kapitałem materialnym i symbolicznym, wspólnotami ludzi i zasobami wiedzy, np. akademiami literatury, festiwalami, drukarniami, salonami literackimi, relacjami towarzyskimi między twórcami, krytykami i konsumentami kultury.

**Źródła.** Na podstawie źródłową tak pomyślanego projektu składają się dane zgromadzone w takich kompendiach, jak *Polski słownik biograficzny*, *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, w przewodnikach encyklopedycznych: *Literatura polska* i *Literatura polska XX wieku*<sup>21</sup> oraz

---

<sup>20</sup> T. Kunz, *Kulturowa socjologia literatury – rozpoznania i propozycje*, w: *Kulturowa teoria literatury*, t. 2, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 434-435.

<sup>21</sup> *Polski słownik biograficzny* ukazuje się od roku 1935, został doprowadzony do litery S (47 tomów); *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, seria 1, t. 1-4, red. E. Korzeniewska, Warszawa 1963-1966; seria 2, t.1-3, red. J. Czachowska, Warszawa 1977-1980; *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, red. J. Czachowska, A. Szalagan, t. 1-10, Warszawa 1994-2007; *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1-2, Warszawa 1984-1985; *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1-2, Warszawa 2000.



w międzywojennych antologiach i periodykach literackich i społeczno-kulturalnych, takich jak „Rocznik Literacki” za lata 1932-1938, „Wiadomości Literackie”, „Skamander”, „Czartak”, „Kwadryga”, „Dźwignia”, „Linia” itd. Korpus zebranych w ten sposób biogramów i tekstów liczy obecnie około 50 poetek i 150 tomików poetyckich. Jeśli wziąć pod uwagę obliczenia Karola Wiktora Zawodzińskiego, który w przeglądach twórczości poetyckiej pisanych dla „Rocznika Literackiego” w latach trzydziestych podawał, że w Polsce rocznie ukazywało się około 100 tomików, a mniej więcej 10 procent tej produkcji stanowiły zbiorki kobiece, to można uznać zawartość tego korpusu za próbę reprezentatywną. W syntezie za rok 1932 krytyk ten pisał: „Blisko sto pozycji zawiera niestety niekompletny spis, który jest moim przewodnikiem, sto tomików”<sup>22</sup>, a rok później dopowiadał w sprawie powodów owej niekompletności:

Prawidłowością zjawisk masowych produkcja poetycka w r. 1933 osiągnęła (przynajmniej ilościowy) poziom zeszlórocznej: znowu wiem o setce pozycji, a trzeba liczyć się zawsze z pominięciem w źródłach bibliograficznych, w tej dziedzinie bardziej niż w innej. Skromni poeci drukują gdzieś w zapadłych dziurach prowincjonalnych, wstydliwie na tym urywając czynności i nie pchając książki dalej; księgarze, pobrawszy pieniądze od hołdownika Muz za wydanie jego płodów, chowają je potem do piwnicy (z jaskrawym przykładem takiej nieuczciwości księgarskiej miałem sposobność spotkać się w zeszłym roku). Dzięki specjalnym warunkom, w jakich piszę niniejsze sprawozdanie, część tej produkcji mimo starań pozostała mi niedostępna, w tej liczbie niektóre pozycje bardzo mnie interesujące; wspomnę o nich w odpowiednim miejscu<sup>23</sup>.

Jak widać, interesują mnie przede wszystkim poetki, które miały na swoim koncie przynajmniej jeden tomik. Takie kryterium wyboru

---

<sup>22</sup> K.W. Zawodziński, *Liryka*, „Rocznik Literacki za rok 1932”, red. Z. Szweykowski, Warszawa 1933, s. 26.

<sup>23</sup> K.W. Zawodziński, *Liryka*, „Rocznik Literacki za rok 1933”, red. Z. Szweykowski, Warszawa 1934, s. 16.

materiału do analizy wyjaśnić można co najmniej na dwa sposoby. Po pierwsze, kwerenda czasopism międzywojennych ujawniła, że kobiet „składających rymy” było znacznie więcej, podobnie zresztą jak mężczyzn regularnie dostarczających poprawnie zbudowanych wierszy do prasy codziennej, tygodników społeczno-kulturalnych i magazynów. Ich uwzględnienie nie tylko wydłużyłoby pracę nad tą książką, lecz także poszerzyłoby listę zagadnień, jakie chcę w niej poruszyć, o takie zjawisko, które – moim zdaniem – zasługuje na osobną publikację oraz wypracowanie na jej potrzeby innych metod i narzędzi badawczych. Po drugie, publikacja zbioru poetyckiego inaczej lokuje autora w polu literatury i nauki o literaturze niż zamieszczanie pojedynczych utworów w prasie, ponieważ wprowadza go niejako do wspólnoty zawodowych twórców, krytyków i badaczy, którzy wzajemnie się obserwują i komentują swoje poczynania już nie tylko na łamach pism codziennych czy tygodników, lecz także w periodykach profesjonalnych, słownikach, bibliografiach i syntezach akademickich. W ten sposób twórcy stają się lepiej „widoczni” zarówno dla swoich współczesnych, jak i dla potomnych, chociaż reguła ta nie zawsze działa: wydawanie osobnych tomów wierszy nie musi się przekładać – i najczęściej się nie przekłada – na poziom ich popularności wśród czytelników profesjonalnych i nieprofesjonalnych<sup>24</sup>.

Wskazane wyżej źródła informacji o poetkach działających w latach 1918-1939, mimo że ich tytuły oraz autorzy budzą szacunek i zaufanie, nie dokumentują wszakże – z chlubnym wyjątkiem tzw. Kartoteki Bibliografii Literackiej Zawartości Czasopism Polskich XIX i XX wieku znajdującej się w Instytucie Badań Literackich PAN w Warszawie – całości produkcji poetyckiej międzywojnia. Nic w tym dziwnego. Twórcom bibliografii, słowników i encyklopedii

---

<sup>24</sup> J. Ladorucki, *Popularność w twórczości poetyckiej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 2381 – *Literatura i Kultura Popularna X*, red. J. Kolbuszewski, T. Żabski, Wrocław 2002.

literackich wprawdzie przyświeca cel objęcia wszystkiego, co ukazuje się drukiem, zarazem jednak prześladuje ich wizja ogromu materiału, który im umyka. Z taką sytuacją mamy do czynienia w przypadku nauk pomocniczych historii literatury dwudziestolecia międzywojennego, które nie opracowały jeszcze pełnej dokumentacji produkcji literackiej, szczególnie lat dwudziestych XX wieku. Korzystając ze wskazówek autorów wyżej wymienionych kompendiów, sporządziłam więc listę poetek i tomików, ale podczas tej pracy wielokrotnie weryfikowałam podawane przez nich fakty. Przekonałam się przy tym, jak doskonałymi i niedoskonałymi jednocześnie narzędziami są katalogi biblioteczne, szczególnie zaś katalogi Biblioteki Narodowej, gdzie teoretycznie powinno być „wszystko”. I w praktyce jest niemal „wszystko”, lecz dostęp do „wszystkiego” jest utrudniony, niekiedy wręcz niemożliwy, ponieważ katalogi kartkowe: problemowy i alfabetyczny zwykle nie są ze sobą skomunikowane, mają one bowiem swoją własną historię, a katalogom komputerowym daleko jeszcze do kompletności. Myszowanie w katalogach, szczególnie w ich najstarszych częściach, oraz poznawanie procesu ich narastania i przekształceń, samo w sobie jest fascynującą przygodą obfitującą w niezwykle odkrycia i dramatyczne rozczarowania, wartą opisaną w osobnej pracy.

Dla niniejszych rozważań istotna jest konkluzja z owego myszowania po katalogach bibliotecznym wynikająca: listy nazwisk poetek międzywojennych i ich tomików zamieszczonej w tej książce nie można uznać za pełną i skończoną, warto ją natomiast traktować jako punkt wyjścia do dalszych badań.

**Układ książki.** Książka została podzielona na siedem rozdziałów, z których każdy – mimo że wzajemnie się do siebie odnoszą – może być czytany jako osobna synteza kolejnych zagadnień: historii pojęcia literatury kobiecej, kontekstu politycznego i społecznego literatury pisanej przez kobiety w pierwszych dekadach XX wieku,

sposobów funkcjonowania poetek w antologiach wierszy i międzywojennym życiu literackim.

Opowieść o kobietach piszących wiersze w pierwszej połowie XX wieku redagowałam z myślą o jej podwójnym adresie czytelnicy. By oddać bogu nauki o literaturze co boskie, zachowałam tzw. aparat, czyli podziemie przypisów, do którego przeniosłam informacje bibliograficzne i dopowiedzenia istotne dla badaczy akademickich; by oddać cesarzowi amatorów kultury międzywojennej co cesarskie, czyli uwzględnić wymogi lekturowe czytelników nieprofesjonalnych, zrezygnowałam z terminologii specjalistycznej tam, gdzie było to możliwe, i ukształtowałam narrację tak, by przypominała raczej gawędę literacką niż monografię naukową.

Katalogom i bibliografiom umieszczonym w książce – jak wspomniałam już wcześniej – daleko do kompletności, dlatego proponuję traktować je raczej jako bazę wypadową, służącą obu wspomnianym wyżej grupom odbiorców do dalszych samodzielnych poszukiwań lekturowych, niż jako stałe miejsce pobytu.

\* \* \*

Publikacja powstała dzięki wsparciu osób i instytucji, którym chcę wyrazić w tym miejscu wdzięczność. Szczególne podziękowania składam na ręce Profesor Ingi Iwasiów, kierującej Zakładem Literatury Polskiej XX wieku w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa na Uniwersytecie Szczecińskim, za włączenie mnie do zespołu badawczego realizującego grant poświęcony historii i genologii pisarstwa kobiet w XX wieku, inspirację oraz cenne sugestie. Dziękuję również Recenzentowi, Profesorowi Jerzemu Smulskiemu, za życzliwość, wnikliwą lekturę i szczegółowe uwagi. Osobne podziękowania należą się władzom i personelowi Biblioteki Narodowej w Warszawie oraz osobom sprawującym opiekę nad Kartoteką Bibliografii

---

Literackiej Zawartości Czasopism Polskich XIX i XX wieku w IBL PAN w Warszawie za pomoc okazaną mi na każdym etapie pracy nad książką. Pragnę również wyrazić wdzięczność moim poprzedniczkom i poprzednikom, badaczkom i badaczom międzywojennego życia literackiego, u których zaciągnęłam ogromny dług intelektualny podczas tworzenia własnej opowieści o dwudziestoleciu. Najserdeczniej dziękuję jednak mojej Rodzinie, która dyskretnie acz konsekwentnie wspierała moją kolejną wycieczkę w literaturę.





## Literatura kobiet – literatura kobieca

---

**Wstęp.** Pojęcie „literatury kobiecej” ma długą i burzliwą historię. Składają się na nią dwie historie osobne: kobiet i literatury, a dokładniej – historycznie zmienne koncepcje kobiecości i literackości. W polskiej refleksji literaturoznawczej pojęcie „literatury kobiecej” pojawiło się dopiero na początku wieku XIX, szczyt jego popularności przypadł na dwudziestolecie międzywojenne, odeszło do lamusa naukowego i krytycznego po drugiej wojnie światowej, by po roku 1989 ponownie wrócić do języka czytelników, twórców, badaczy i krytyków literatury.

W dużym uproszczeniu można powiedzieć, że od starożytności do wieku XVII używano terminu „literatura kobiet”, który odnosił się do wszystkich tekstów, niekoniecznie artystycznych, pisanych przez kobiety. Był on związany z niskim społecznym statusem kobiet, które później niż mężczyźni uzyskały dostęp do edukacji, zaczynającej się od nabycia umiejętności czytania i pisania. Nawet jeśli niektóre z nich nauczyły się czytać i pisać, nie potrafiły tworzyć wskutek braków w wykształceniu lub starały się tworzyć, naśladowując mężczyzn. „Literatura kobiet” to w pewnym sensie oksymoron, zestawienie dwóch porządków, których – zgodnie z przekonaniami żywionymi w dawnych wiekach – nie powinno się zestawiać, ponieważ nie powinny one mieć ze sobą nic wspólnego. Za tym terminem kryje się zatem obserwacja i zdziwienie, że istnieją kobiety, które tworzą literaturę, mimo iż – teoretycznie – istnieć nie mają prawa.

Dopiero w oświeceniu, kiedy zakończyły się trzy rewolucje czytelnicze w Europie i piśmiennictwo kobiet przestało być rzadkością,

pojawił się termin „literatura kobieca” oparty tyleż na obserwacji, co na założeniu tę obserwację poprzedzającym, że kobiety piszą inaczej niż mężczyźni, że przez każdy tekst kobiety przemawia „kobiecość”. Oświeceniowi krytycy literaccy – a trzeba tu podkreślić, że refleksję krytyczną nad twórczością kobiet/kobieca do końca wieku XIX uprawiali głównie mężczyźni – zaczęli więc tworzyć katalog cech utworów literackich, tematów i gatunków „kobiecych”, czyli takich, w których „kobiecość” najpełniej się manifestuje. Ponadto w tej właśnie epoce „literaturę kobiecą” zaczęto kojarzyć z utworami prozatorskimi, by w kolejnych stuleciach niemal utożsamić ją z gatunkiem powieściowym.

Od końca wieku XIX do połowy wieku XX, a szczególnie w dwudziestoleciu międzywojennym, pojęcie „literatury kobiecej” zaczyna odnosić się do pisanych przez kobiety tekstów literackich zaliczanych do trzech odmian gatunkowych powieści: obyczajowej, popularnej i perswazyjnej. W istocie ukrywają się za nimi zjawiska i procesy niemieszczące się w dwudziestowiecznym literackim kanonie wysokomodernistycznym: nurt realistyczny, obieg „niskoartyistyczny” i ideologia feministyczna.

**„Natura kobiety”.** Dokumentacja zebrana w rozprawach autorstwa m.in. Lidii Winniczuk, Izy Biezuńskiej-Małowist, Marii Boguckiej czy Hanny Dziechcińskiej<sup>1</sup> pozwala stwierdzić, że od czasów starożytnych do wieku XVIII, zarówno w Europie, jak i w Polsce, jednym z ważniejszych zadań dyskursów: teologicznego, filozoficznego i naukowego, a w stuleciu następnym szczególnie dyskursów:

---

<sup>1</sup> *Kobiety świata antycznego. Wybór tekstów autorów greckich i rzymskich*, oprac., wstępami i komentarzem opatrzyła L. Winniczuk, Warszawa 1973; I. Biezuńska-Małowist, *Kobiety antyku. Talenty, ambicje, namiętności*, Warszawa 1993; M. Bogucka, *Białogłowa w dawnej Polsce. Kobieta w społeczeństwie polskim XVI-XVIII wieku na tle porównawczym*, Warszawa 1998; taż, *Gorsza płeć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2005; H. Dziechcińska, *Kobieta w życiu i literaturze XVI i XVII wieku*, Warszawa 2001.



prawnego i medycznego, było definiowanie „natury” kobiety<sup>2</sup> i jej „ujarzmianie”<sup>3</sup>. W „naturze” kobiety, zdeterminowanej – jak uważali zgodnie filozofowie, naukowcy i kapłani – przez jej „teologiczną” genezę, czyli grzech nieposłuszeństwa (Pandora, Ewa), oraz „biologiczne” wyposażenie (ciało przystosowane do bycia zapładnianą, ciężarną, rodzącą i karmiącą potomstwo), leżała słabość fizyczna, intelektualna i moralna, dlatego musiała ona podlegać opiece i kontroli mężczyzny. Kobieta została więc zdefiniowana jako matka, żona, gospodyni, służebnica Boga lub nierządnicą, jej zadaniem było dbanie o męża, rodzinę i gospodarstwo, ewentualnie modlitwa lub dostarczanie rozrywki, jej miejscem zaś dom, klasztor lub dom publiczny. Mimo że w każdej epoce rodziły się niewiasty, które swoimi zdolnościami, umiejętnościami i zachowaniem zaprzeczały tym powszechnym mniemaniom o „słabości” kobiet, utożsamianej z „niższością” wobec mężczyzn, to aż do wieku XVIII większość niepospolitych władczyń, artystek, filozofek, medyczek czy pisarek traktowano raczej jako odstępstwo od normy niż normę. Powyższe konstatacje należałoby, oczywiście, zniuansować i pogłębić w odniesieniu do każdej epoki historycznej<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> S. de Beauvoir, *Druga płeć*, t. 1-2, przeł. G. Mycielska, Kraków 1972; *Nikt nie rodzi się kobietą*, wybór, wstęp i przekład T. Hołówka, Warszawa 1982; M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996; U. Frevert, *Mąż i niewiasta. Niewiasta i mąż. O różnicach płci w czasach nowoczesnych*, przeł. A. Kopaćki, Warszawa 1997.

<sup>3</sup> J. Banaszkiwicz, *Wątek „ujarzmiania kobiet” jako składnik tradycji o narodzinach społeczności cywilizowanej. Przekazy „słowiańskie” wcześniejszego średniowiecza*, w: *Człowiek w społeczeństwie średniowiecznym*, red. R. Michałowski, Warszawa 1997.

<sup>4</sup> Szersze spojrzenie na udział kobiet w piśmiennictwie, a nie wyłącznie w literaturze pięknej, pozwala zniuansować wiedzę o ich statusie w dawnych epokach. Jeśli wziąć pod uwagę antyk grecko-rzymski, warto zwrócić uwagę na co najmniej cztery fakty, często zapoznawane w popularnych opracowaniach tematu kobiecej twórczości literackiej i prowadzące do uproszczeń. Pierwszy z nich podkreśla Lidia Winniczuk we wstępie do antologii tekstów antycznych poświęconych kobiecie, pisząc: „nie można mówić ogólnie o kobiecie greckiej czy kobiecie świata grecko-rzymskiego, gdyż inna była w wieku VIII, inna w wieku V, jeszcze inna zaś w czasach późniejszych, życie jej także było inne w każdym z tych okresów. Nie jest też obojętne, czy mówimy o kobiecie Aten czy Sparty, miast jońskich czy wysp, zależnie bowiem od warunków

Twórczość artystyczna kobiet, w tym literacka, nie mieściła się w koncepcji „natury kobiecej”; „naturalne” predyspozycje do bycia twórcą, artystą posiadał wyłącznie mężczyzna na mocy europejskiej tradycji filozoficznej zaczynającej się od pism Platona i Arystotelesa. Jerzy Strzelczyk w pracy poświęconej kobietom twórczym, działającym od starożytności do końca średniowiecza, pisze:

aktywność intelektualna i twórczość literacka kobiet dokonywały się wbrew, na przekór oczekiwaniom dominującej męskiej części społeczeństwa i musiały, jeżeli już się ujawniły, szukać usprawiedliwienia za przekroczenie społecznie akceptowanych ram<sup>5</sup>.

---

politycznych, społecznych, ekonomicznych, od tradycji wpływów obcych zmieniała się rola i sytuacja kobiety” (*Kobiety świata antycznego*, s. 5). Pozostałe trzy fakty akcentuje Jerzy Strzelczyk. Pierwszy z nich dotyczy powszechnego mniemania o nieznanomości sztuki czytania i pisania zarówno wśród kobiet, jak i przedstawicieli niższych klas społecznych. Tymczasem „elementarna znajomość czytania i pisania w różnych miejscach świata starożytnego i średniowiecznego była dość szeroko rozpowszechniona i nie ograniczała się wyłącznie do sfer uprzywilejowanych, takich jak dwory królewskie i książęce czy klasztory”. Drugi dotyczy równie powszechnego przekonania, jakoby demokracja była ustrojem sprzyjającym emancypacji zarówno kobiet, jak i innych grup społecznych wykluczanych z instytucji władzy w ustrojach niedemokratycznych. Tymczasem „w najbardziej, jak się słusznie przyjmuje, rozwiniętym i «postępowym» okresie dziejów helleńskich, czyli w tzw. złotym okresie demokracji ateńskiej (przypadającym na V i część IV w. p.n.e.), miejsce i rola kobiet były, jak się przyjmuje, bodaj najskromniejsze. [...] kobiety (podobnie jak niewolnicy) były praktycznie z niej wykluczone”. To właśnie w miastach-państwach, które nie naśladowały ustroju Aten, rola kobiet w życiu społecznym była większa, co z kolei przekładało się na bogatszą kobiecą spuściznę intelektualną i artystyczną. I wreszcie – to trzeci fakt przypomniany przez Strzelczyka – nieobecność kobiet wśród twórców kultury i literatury nie oznacza niedoceniaenia ich znaczenia w sferze prywatnej. Wprost przeciwnie. Do początków XVIII wieku, czyli narodzin gospodarki kapitalistycznej, „dom” obejmował „obok rodziny w ścisłym słowa tego znaczeniu, także pokolenie dziadków, niekiedy także innych krewnych («rezydentów»), [...] niewolników i służbę obojga płci, a sfera aktywności zarządzających nim kobiet z konieczności musiała być w warunkach gospodarki w znacznym stopniu naturalnej znacznie obszerniejsza niż obecnie, gdy wiele czynności z tego zakresu zostało przejętych przez wyspecjalizowane instytucje i nowoczesną gospodarkę towarową” (J. Strzelczyk, *Pióro w wątych dłoniach. O twórczości kobiet w dawnych wiekach. Początki (od Safony do Hroswity)*, Warszawa 2007, s. 12-13, 18, 21).

<sup>5</sup> J. Strzelczyk, *Pióro w wątych dłoniach*, s. 9-10.

Podobna konstatacja znalazła się w pracy Joanny Partyki w książce na temat modelu „żony wyćwiczonej” w epoce staropolskiej. Badaczka pisze o sprzeciwie społecznym, z jakim przez wiele wieków spotykały się kobieta pisząca i utwory jej pióra, następująco:

Wydaje się, że przez wieki różnica pomiędzy „męskim” a „kobięcym” piśmianiem polegała przede wszystkim na tym, że kobieca twórczość budziła zdumienie i wywoływała sprzeciw nawet wtedy, gdy nie wyróżniała się niczym szczególnym. Interpretowana była jako przejaw buntu przeciwko uznanym normom i wzorom. Kobieta pisząca, niezależnie od tego, co ją skłaniało do pisania, decydowała się na wyjście poza terytorium przewidziane dla matki, żony i gospodyni. Tak przynajmniej traktowano pisarki świeckie – na te, które pisały poza murami klasztoru, także na te, które w zaciszu domowym posługiwały się piórem na chwałę Bożą, patrzono, jeśli nie z życzliwością, to z milczącym przyzwoleniem<sup>6</sup>.

Trzy najczęściej wymieniane – przez te kobiety, które zdobyły się na przekroczenie „akceptowanych ram” – motywy kobiecej twórczości, już w starożytnej retoryce stały się elementami toposu skromności nacechowanego płciowo<sup>7</sup>. Były to: konieczność zachowania i przekazania potomnym/uczniom/wychowankom nauk mistrza/nauczyciela/wychowawcy (w pismach powstających w kręgu wpływów szkół filozoficznych, wspólnot religijnych, zakonów); posłuszeństwo wobec nalegań najbliższego kręgu znajomych lub poleceń zwierzchników, np. spowiednika, przewodnika duchowego, matki przełożonej, wysłannika niebios, by zdać relację z Boskich objawień (w pismach mistyczek); pragnienie jeszcze doskonalszego wypełnienia „naturalnych” obowiązków rodzicielskich, wychowawczych i opiekuńczych kobiety (w pismach pedagogicznych,

---

<sup>6</sup> J. Partyka, „Żona wyćwiczona”. *Kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku*, Warszawa 2004, s. 93.

<sup>7</sup> E.R. Curtius, *Topika*, w: tegoż, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997.

medycznych, ogrodniczych czy książkach kucharskich). Te trzy uzasadnienia okazały się bardzo trwałe: aż do końca wieku XIX kobiety piszące często podkreślały zarówno luki we własnym wykształceniu, wynikającą z nich nieznamość konwencji literackich lub nieudolne posługiwanie się nimi, a także uległość wobec poleceń osób bardziej od siebie uczonych i kompetentnych oraz wobec nacisków rodziny i znajomych.

Topos skromności nie był jednak realizowany w każdym tekście kobiecego autorstwa, zdarzały się bowiem interesujące przykłady jego odrzucenia, świadczące tyleż o lukach w edukacji retorycznej autorek, co o ich silnych osobowościach rozsadzających stereotyp niewieściej skromności. Dzieje się tak m.in. w *Transakcyi albo opisanii całego życia jednej sieroty*, czyli wierszowanej autobiografii pierwszej znanej poetki polskiej, Anny Stanisławskiej (1° v. Warszuckiej, 2° v. Oleśnickiej, 3° v. Zbąskiej; 1651/1654-1700/1701). Krótki wstęp *Do Czytelnika* kończy takimi słowami:

Jeśli zaś książka nie do gustu twego,  
ta jest jej wada, że białogłowskiego  
Konceptu, a zaś sama rzecz pisana,  
To niech nie będzie od ciebie czytana<sup>8</sup>.

**Warunki sprzyjające pisarstwu kobiet.** Aby jednak tekst kobiety mógł w ogóle powstać, musiały najpierw wystąpić okoliczności sprzyjające kobiecej aktywności intelektualnej i artystycznej. Skoro społeczeństwa starożytne i średniowieczne były tak zorganizowane, że wykluczały kobiety z tych form życia społecznego i uczestnictwa w kulturze, które umożliwiały nawiązywanie trwałych więzi stanowiących oparcie emocjonalne, towarzyskie czy finansowe w życiu dorosłym, to kobieca twórczość musiała rodzić się i rozwijać na

---

<sup>8</sup> A. Stanisławska, *Transakcyjja albo opisanie całego życia jednej sieroty przez żalodne treny od teyże samej pisane roku 1685*, wyd. i wstęp I. Kotowa, Kraków 1935, s. 1.

obrzeżach głównego nurtu kultury, w ciszy, skupieniu i samotności. Iza Bieżuńska-Małowist pisze na przykład, że choć „kobiety antyku nie były aż tak upośledzone, jak przyjmuje się w wielu opracowaniach dawniejszych oraz w niektórych nowszych”, nie mogły brać udziału w kluczowych dla zrozumienia tej kultury „agonach – zawodach wszelkiego typu: poetyckich, śpiewaczych i sportowych, takich jak igrzyska olimpijskie, nemejskie czy delfickie”<sup>9</sup>. Kobietom wykluczonym z takich form życia kulturalnego, religijnego i towarzyskiego, jak widowiska teatralne, kształcenie w gimnazjum, wizyty w łaźni, pozostawało uczestniczenie – choć także z pewnymi ograniczeniami – w sympozjach oraz kultach religijnych<sup>10</sup>. Badaczki nie dziwi więc fakt, że w twórczości kulturalnej największy udział miały kobiety w dziedzinie literatury i filozofii<sup>11</sup>. Jerzy Strzelczyk dopowiada, że w sytuacji, gdy kobiety były odsunięte od edukacji, pojawienie się talentów kobiecych było bardziej prawdopodobne „w tych dziedzinach, które w mniejszym stopniu zależały od formalnej wiedzy szkolnej, w większym natomiast od własnego studium, najlepiej – oczywiście – pod światłym kierownictwem. Taką, bardziej rozumową niż nadmiernie erudycyjną dziedziną była filozofia”<sup>12</sup>. Dlatego w starożytności najwięcej było poetek i filozofek<sup>13</sup>.

O poetkach i filozofkach starożytnych piszą m.in. Lidia Winniczuk<sup>14</sup> i Maria Dzielska<sup>15</sup>, które zwróciły uwagę na kolejną – obok istnienia na marginesie głównego nurtu kultury oraz uprawiania

---

<sup>9</sup> I. Bieżuńska-Małowist, *Kobiety antyku*, s. 240.

<sup>10</sup> W. Lengauer, *Religijność starożytnych Greków*, Warszawa 1994.

<sup>11</sup> I. Bieżuńska-Małowist, *Kobiety antyku*, s. 243 i 256.

<sup>12</sup> J. Strzelczyk, *Pióro w wątplych dłoniach*, s. 24.

<sup>13</sup> V. León, *Matrony i hetery. Filozofki starożytnej Grecji*, przeł. A. Podzielna, Warszawa 1994.

<sup>14</sup> L. Winniczuk, *Twórczość poetek greckich*, teksty greckie przeł. K. Jeżewska, Warszawa 1956.

<sup>15</sup> M. Dzielska, *Hypatia z Aleksandrii*, Kraków 1993, s. 21.

sztuk i gatunków słabiej skodyfikowanych lub ignorowanych przez poetyki normatywne – prawidłowość regulującą kobiecą twórczość od czasów starożytnych po współczesność, a mianowicie znacznie częstsze twórcze realizowanie się kobiet w grupach czy środowiskach sprzyjających aktywności intelektualnej w ogóle, skupionych wokół twórczego mężczyzny. Przykładów tej prawidłowości dostarczają bliskie kontakty filozofek skupionych wokół jednego mistrza, związanych z nim intelektualnie, towarzysko czy rodzinnie; członkiń wspólnot kobiecych przypominających pensje dla dziewcząt w okresie przedmałżeńskim; korespondujących ze sobą mistyczek; „kobiet uczonych” na dworach renesansowych; animatorek salonów oświeceniowych itp. Iza Biezuńska-Małowist tak podsumowuje kondycję poetek starożytnych, którą można chyba traktować jako kondycję wszystkich kobiet twórczych w dawnych wiekach, dodając do wyżej wymienionych prawidłowości następne – pochodzenie społeczne, a dokładniej „dobre urodzenie”, i „ochronę” ze strony mężczyzn z rodziny, zajmujących się tą samą lub pokrewną dziedziną:

pochodziły jak się wydaje z dobrych, zamożnych rodów obywatelskich różnych miast greckich. [...] Pochodziły też na ogół owe poetki z terenów tych plemion greckich, wśród których pozycja społeczna kobiety była wyższa. Jest też interesującym zjawiskiem, że najwięcej imion kobiet tworzących poezję pochodzi z okresu archaicznego lub wczesnego klasycznego i z okresu hellenizmu. Świat rozwiniętych klasycznych *poleis*, owych wspólnot obywateli mężczyzn, nie sprzyjał widocznie twórczości kobiet<sup>16</sup>.

Jest rzeczą interesującą, że poza poetkami wszystkie inne – malarki, filozofki, także znane z inskrypcji lekarki itp., były to córki, żony lub siostry twórczych w tej samej dziedzinie mężczyzn<sup>17</sup>.

**Krytyka pisarstwa kobiet.** Jednak nawet wówczas, gdy kobieta filozofowała, tworzyła lub pisała w sprzyjających jej warunkach, pod

---

<sup>16</sup> I. Biezuńska-Małowist, *Kobiety antyku*, s. 255.

<sup>17</sup> Tamże, s. 260.

opieką chroniącej ją wspólnoty czy rodziny, krytyka nie omijała ani jej osoby, ani jej wytworów. Najlepiej ilustruje to przykład Safony, poetki greckiej urodzonej w drugiej połowie VII wieku p.n.e. w Mitylenie na wyspie Lesbos, ponieważ z jej imieniem i miejscem jej pobytu wiążą się cztery podstawowe w kulturze europejskiej sposoby deprecjonowania kobiety jako autorki. Pierwszy z nich to imputowanie „safizmu”, „lesbizmu”, miłości namiętnej do kobiet; drugi to wyśmiewanie brzydoty fizycznej – oba wyartykułowane w przykładowej nocie biograficznej pochodzącej z przełomu II i III wieku n.e., a więc powstałej kilka stuleci po śmierci Safony. Nota cytowana w książce Alicji Szastyńskiej-Siemion kończy się tak oto: „Niektórzy oskarżają Safonę o to, że miała nienormalne obyczaje i kochała się w kobietach. Wygląd miała bardzo niepokazny: była brzydka o śniadej cerze, a wzrostu była bardzo niskiego”<sup>18</sup>. Bez względu na to, jak przedstawia się prawda o życiu intymnym autorki hymnów do Afrodyty – a mimo ogromnej literatury jej poświęconej nie jesteśmy w stanie stwierdzić czegokolwiek kategorycznie<sup>19</sup> – sam pomysł traktowania kobiety jako przedmiotu pożądania w kulturze, w której pożądać można tylko mężczyzny, oraz prezencję

---

<sup>18</sup> A. Szastyńska-Siemion, *Muza z Mityleny – Safona*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1993, s. 40. „Tu trzeba przypomnieć, że na ideał urody greckiej składał się wysoki wzrost, złote, jasne włosy i ciemne oczy. Nie wiemy, czy Safona rzeczywiście stanowiła dokładne przeciwieństwo tego ideału, być może potomność pozbawiła ją urody zewnętrznej po to, by tym mocniej podkreślać czar i urok jej poezji, z którym ostro kontrastował mizerny wygląd” (tamże, s. 41).

<sup>19</sup> Szkoły dobrego wychowania dla dziewcząt, prowadzone w Mitylenie nie tylko przez Safonę, mogły być – jak pisze H.-I. Marrou – jedną z odpowiedzi na wykluczenie kobiet ze świata społecznego. Element „saficki”, rozpalający wyobraźnię już historyków starożytnych, nie powinien budzić zdziwienia ani gorszyć, ponieważ starożytna, szczególnie zaś grecka *paideia* zakładała, że wychowanie „nie jest wolne od płomyka namiętności; nie obywa się bez działania Erosa”, tyle tylko, że uważane było ono za „naturalne” w procesie socjalizacji chłopców, a „nienaturalne” w procesie socjalizacji dziewcząt (H.-I. Marrou, *Historia wychowania w starożytności*, przeł. S. Łoś, Warszawa 1969, s. 70-72). Patrz też: K.J. Dover, *Kobiety i homoseksualizm*, w: tegoż, *Homoseksualizm grecki*, przeł. J. Margański, Kraków 2004.

niezgodną z obowiązującym kanonem urody niewieściej uważano za fundamentalne skazy na duszy i ciele tego, kto tak czyni i tak wygląda<sup>20</sup>. Trzeci i czwarty sposób deprecjonowania kobiety twórczej to umieszczanie w jej biografii elementów łączących dwa pierwsze: przypisywanie jej rozwiązłości – Safona miała być kochanką poetów Alkajosa, Anakreonta, Archilocha i Hipponaksa – oraz czynienie z niej ofiary nieszczęśliwej miłości do mężczyzny – Safona miała popełnić samobójstwo, rzucając się ze Skały Leukadyjskiej po odejściu Faona. Wszystkie cztery sposoby dyskwalifikowania poetki zakorzenione są w niezwerbalizowanym przekonaniu, że źródła kobiecej twórczości biją w jej ciele – gdyby Safona była heteroseksualna i urodziwa, wysłaby za męża, urodziłaby dzieci, uregulowałyby swoje libido, a w rezultacie nie miałyby potrzeby, tupetu czy pokusy parania się piórem. Aktywność intelektualna i twórczość kobieca jest więc – zgodnie z tym sposobem myślenia – skutkiem anomalii cielesnych, błędów natury. Ostatni zarzut stawiany przez starożytnych kobiecej twórczości artystycznej, czyli zarzut tworzenia bez znajomości reguł, Safony akurat nie dotyczył, nikt bowiem nie podważał jej mistrzostwa poetyckiego<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Platona *Uczta. Dialog o miłości*, przeł. i oprac. W. Witwicki, Lwów 1909; T. Sinko, *Żywy spadek po Grecji i Rzymie*, Kraków 1923; W. Jaeger, *Paideia*, przeł. M. Plezia, H. Bednarek, t. 1-2, Warszawa 1963-1964; M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, wstęp T. Komendant, Warszawa 1995; K.J. Dover, *Homoseksualizm grecki*.

<sup>21</sup> A. Szastyńska-Siemion pisze: „U schyłku tej epoki [klasycznych Aten – przyp. AZ] nurt uwielbienia dla wielkiej poetki eolskiej wywołał reakcję. Jako osoba popularna stała się bohaterką utworów literackich, mianowicie komedii. Komedio pisarze pozostając z szacunkiem dla dzieła poetki, zajęli się gorliwie jej życiem. Musieli je przedstawiać w takim świetle, żeby zabawiać publiczność. W wyniku tych działań życie Safony zostało otoczone wieńcem krzywdzących legend i wręcz pomówień, ona sama ukazana w krzywym zwierciadle satyry. Jej zaangażowanie emocjonalne, całkowite oddanie się sprawom uczucia stały się przedmiotem uciechy tłumów”. (*Muza z Mitylenu*, s. 112-113). Patrz też: J. Niżyńska, *Twórczość poetycka Safony w ocenie starożytnych*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 1993, nr 9.



O tym, jak różnych, a zarazem ciągle tych samych sposobów deprecjacji twórczości kobiecej używano w kulturze europejskiej, świadczą m.in. książki Małgorzaty Borkowskiej, Joanny Partyki, Karoliny Targosz, Jerzego Strzelczyka oraz zbiorów studiów zredagowany przez Krystynę Stasiewicz<sup>22</sup>. Sytuacji nie zmienił nawet tzw. wielki spór o kobietę, który rozpoczął się w wieku XIV na fali idei renesansowych, toczył się w całej Europie do wieku XVI, a miał swoją kontynuację w piśmiennictwie mizoginicznym i prokobiecymskim stuleci następnym<sup>23</sup>. Do czasu oświecenia w głównym nurcie europejskiej refleksji o kobiecie dominowały zatem rozważania o tym, kim jest kobieta oraz dlaczego nie może i nie powinna zajmować się aktywnością intelektualną i twórczością artystyczną, w tym – literacką.

**Piśmiennictwo a literatura, kobieta pisząca a kobieta pisarka.** Ponieważ we fragmencie powyższym używam określeń takich, jak kobieta twórcza, kobieta pisząca, kobieta aktywna intelektualnie i artystycznie, a nie kobieta pisarka, warto słów kilka poświęcić tym określeniom ściśle związanym z koncepcjami artysty,

---

<sup>22</sup> M. Borkowska, *Życie codzienne polskich klasztorów żeńskich w XVII-XVIII wieku*, Warszawa 1996; też, *Panny siostry w świecie sarmackim*, Warszawa 2002; K. Targosz, *Sawantki w Polsce XVII w. Aspiracje intelektualne kobiet ze środowisk dworskich*, Warszawa 1997; też, *Piórem zakonnicy. Kronikarki w Polsce XVII w. o swoich zakonach i swoich czasach*, Kraków 2002; J. Partyka, „Żona wyćwiczona”. *Kobieta pisząca w kulturze XVI i XVIII wieku*, Warszawa 2004; J. Strzelczyk, *Pióro w wątpliwych dłoniach*; tenże, *Pióro w wątpliwych dłoniach. O twórczości kobiet w dawnych wiekach*, t. 2 *Rozkwit (od Murasaki Shikibu do Małgorzaty Porete)*, Warszawa 2009; *Pisarki polskie epok dawnych*, red. K. Stasiewicz, Olsztyn 1998.

<sup>23</sup> M. Frankowska-Terlecka, T. Giermak-Zielińska, *Wstęp*, w: Wilhelm z Lorris, Jan z Meun, *Powieść o Róży*, wybór, przekład ze starofrancuskiego i wstęp M. Frankowska-Terlecka i T. Giermak-Zielińska, Warszawa 1997; M. Bogucka, *Wielkie spory o kobietę*, w: teże, *Białogłowa w dawnej Polsce. Kobieta w społeczeństwie polskim XVI-XVIII wieku na tle porównawczym*, Warszawa 1998; M. Czarnecka, *Querelle des femmes albo long durée: XV-XIX wiek*, w: teże, *Wieszczki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX do końca XX wieku*, Wrocław 2004.

twórczości, literatury i autorstwa, które zmieniały się w każdej epoce i dopiero w wieku XIX zaczęły oznaczać niemal dokładnie to, co dziś przez nie rozumiemy<sup>24</sup>. Do tego czasu na pojmowanie twórczości, literackości i pisarstwa wpływały wyniki rozważań o stosunku sztuki i rzemiosła; sztuk plastycznych i literatury; poezji, prozy i dramatu; pisma i głosu; piśmiennictwa, literatury i beletrystyki itp. Można powiedzieć – znowu w dużym uproszczeniu – że w Europie dopiero w wieku XVIII, a w Polsce jeszcze później, zaczęły krystalizować się nowoczesne pojęcia piśmiennictwa i literatury pięknej. Literaturą do tej pory nazywano piśmiennictwo, czyli całokształt wypowiedzi pisemnych związanych ze wszystkimi dziedzinami życia społecznego, a więc literaturę piękną, rozprawy naukowe, traktaty dydaktyczne, publicystykę. Poezją natomiast nazywano to, co dziś uważamy za literaturę piękną, czyli piśmiennictwo artystyczne. Z kolei liryka, rozumiana obecnie jako rodzaj literacki, wiązana była niegdyś wyłącznie z zagadnieniem wiersza.

Sam termin „literatura piękna” (w języku francuskim *belles lettres*) powstał analogicznie do terminu „sztuki piękne” (w języku francuskim *beaux arts*) i w refleksji estetycznej odpowiadał świadomości, że sztuka słowa z jednej strony różni się i od innych sztuk, i od nauki, z drugiej natomiast z każdą z nich łączą ją cechy wspólne. O ile jednak w oświeceniu do literatury pięknej zaliczano te rodzaje

---

<sup>24</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1975; tenże, *Historia estetyki*, t. 1-3, wyd. III, Warszawa 2009; M. Golka, *Socjologia artysty*, Poznań 1995; H. Markiewicz, *Wyznaczniki literatury*, w: tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. V przejrzone i uzupełnione, Kraków 1980; *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko, Wrocław 1951; E. Sarnowska-Temierusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce Oświecenia*, Wrocław 1990; *Manifesty romantyzmu 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975; *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1985; *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, wyd. III przejrzone i uzupełnione, Wrocław 2000.

i gatunki wypowiedzi, które normowały klasyczne i klasycystyczne poetyki, o tyle w wieku XIX literatura piękna zawłaszczyła także gatunki nieskodyfikowane, przede wszystkim powieść i opowiadanie.

Sprawa literatury kobiet i kobiet piszących, a także pamięci o nich, komplikuje się jeszcze bardziej, jeśli wziąć pod uwagę takie zagadnienia „pozaliterackie”, jak: niekompletność zachowanych źródeł starożytnych, średniowiecznych, a także nowożytnych, wśród których znajdują się zwoje papirusu, tabliczki gliniane i drewniane, kora brzoza, kamienne nagrobki, kodeksy pergaminowe, dokumenty papierowe, ulegające zniszczeniom pod wpływem czasu, przyrody oraz ludzkiej – świadomej i nieświadomej – działalności; stosunek kopii do niezachowanych oryginałów przerabianych przez kolejnych przepisywaczy i kompilatorów; zasada anonimowości dużej części twórczości o tematyce religijnej w starożytności i średniowieczu; konwencje literackie polegające na podszywaniu się pod postacie historyczne i fikcyjne; stopień upowszechnienia umiejętności czytania i pisania oraz głośnej i cichej lektury; intymizacja praktyk lekturowych; zanik instytucji mecenatu dworskiego czy książęcego i kościelnego oraz systematyczne zwiększanie się udziału przedstawicieli mieszczaństwa wśród konsumentów kultury; relacje kultury wysokiej i kultury masowej; powstanie nowożytnego czasopiśmiennictwa oraz nowego gatunku powieściowego. Wszystkie te zagadnienia i procesy nakładały się na siebie, doprowadzając m.in. do profesjonalizacji pisarstwa. Kiedy więc w wieku XIX pojawił się mężczyzna pisarz jako człowiek uprawiający jeden z zawodów intelektualnych, również kobietę „bawiącą się piórem”, czyli amatorkę, zastąpiła kobieta pisarka, profesjonalistka.

**Kobieta pisząca w średniowieczu.** Nieadekwatność współczesnych pojęć teoretycznoliterackich i intuicji potocznych do piśmiennictwa dawnego oraz najważniejsze ze wspomnianych wyżej komplikacji akcentują m.in. Jerzy Łanowski i Marek Starowieyski

w podręczniku historii literatury greckiej oraz Magdalena Sakowska w komentarzu do słownika autorek średniowiecznych. Wspomniani autorzy podręcznika piszą w *Uwagach wstępnych* o rozmiarach zniszczeń, jakie dotknęły literaturę antyczną, z której do naszych czasów – wskutek „cenzury” chrześcijańskiej i kataklizmów wojennych – zachował się „ledwie około 1 promille greckiej produkcji literackiej”:

Sposób przekazywania książki rękopiśmiennej, odmienny od dzisiejszego stosunek do literackiej własności, pomyłki i fałszerstwa spowodowały, że częstokroć dawnym pisarzom „podrzucano” obce, sfałszowane dzieła, że teksty ulegały przypadkowym i umyślnym okaleczeniom, bywały skracane albo „uzupełniane”. Chronologia literatury i jej twórców jest bardzo często ogromnie zawikłana, nieraz niepewna i tylko hipotetyczna. Sami Grecy stworzyli naukę filologii dopiero w III wieku przed Chr. po przeszło pół tysiącu lat istnienia piśmiennictwa. Ta najstarsza z nauk, rozwijając się przeszło dwa tysiące lat, osiągnęła – wciąż doskonaląc metody – wyniki imponujące, ale czasem tylko o wysokim stopniu prawdopodobieństwa, bardzo rzadko całkowicie pewne w sprawach takich, jak datowanie, zupełna wiarygodność przekazanego tekstu, wzajemny stosunek bliskich chronologicznie dzieł<sup>25</sup>.

Z powyższego cytatu nie tylko wynika, jak trudno jest zrekonstruować obraz literatury dawnej, np. antycznej, i ocenić, na ile jest on bliski stanu rzeczywistego; wynika z niego również, że jeszcze trudniej zrekonstruować obraz twórczości kobiet w dawnych wiekach. Warto z tego punktu widzenia spojrzeć na sytuację pisarek średniowiecznych, którą badała Magdalena Sakowska. W komentarzu do opracowanego przez siebie słownika napisała:

Obecnie bez większego ryzyka można używać słów „autorka” i „pisarka” wymiennie wobec osoby, która zajmuje się własnoręcznym zapisywaniem swoich idei. Tymczasem w średniowieczu osoby pracujące nad tekstem, za-

---

<sup>25</sup> J. Łanowski, M. Starowieyski, *Literatura Grecji starożytnej w zarysie. Od Homera do Justyniana*, Warszawa 1996, s. 15.

równy kobiety, jak i mężczyźni, tworzyły często autorski tandem z podziałem na dyktującego (czasem notującego na specjalnych tabliczkach) i zapisującego. O ile w wypadku autorów mężczyzn raczej nie dyskutuje się nad możliwym autorstwem tego ostatniego, kobiety często umieszczano na podrzędnej pozycji, mechanicznie czyniąc z męskich autorów tekstu autorów dzieła, bez zwracania większej uwagi na ich rzeczywisty status. Tak było w wypadku większości mistyczek. Francesca z Rzymu (XV w.) opowiedziała osobom ze swego otoczenia wiele swoich wizji, a ponieważ za ich zredagowanie odpowiadał wyłącznie jej spowiednik, nie przyznaje się jej ich autorstwa. [...] Podobna sytuacja ma miejsce w wypadku poetek. W wielu krajach – Prowansji, Irlandii, Walii, Skandynawii – poeci nie zapisywali swych dzieł, a inni uczyli się ich od nich i, odtwarzając, starali się pamiętać imię autora. Utwory krążyły w ten sposób bardzo długo w obiegu ustnym i wobec kobiet, które je tworzyły, wypada raczej użyć terminu „autorka” niż „pisarka” – słowo „pisarz” przywodziłoby bowiem na myśl osobę, która stworzyła śpiewnik, znając na pamięć utwory dawnych poetów. Gdyby ten słownik był słownikiem pisarek, zamiast hasła „Cecilia z Rzymu” należałoby w nim umieścić hasło „Angelica z Bolonii” – ponieważ właśnie ta współsiostra Cecylii zapisała jej wspomnienia, przekładając je na łacinę. Chciałam jednak, aby ten słownik dotyczył osób, które powołały dane dzieło do istnienia, a nie tych, które je utrwały<sup>26</sup>.

Sakowska, umieszczając w słowniku autorki, które żyły na terenie Europy i Bizancjum od początku VI do początku wieku XVI, musiała dokładnie określić kryteria wyboru, które uświadamiają, jak zróżnicowane było średniowieczne piśmiennictwo kobiece. Do słownika weszły zatem autorki: „których dzieła zachowały się do naszych czasów przynajmniej w większym fragmencie”, „których dziełom można przypisać pewien stopień oryginalności, ponieważ nie są ani literalnym przekładem, ani nieznacznie zmienioną wersją jakiegoś utworu”, „których imiona albo chociaż nazwiska, przydomki lub inicjały są nam znane”, „których autorstwo nie zostało

---

<sup>26</sup> M. Sakowska, *Portret, postać, autorka. Kobieta a literatura europejskiego średniowiecza*, t. 2 *Słownik autorek średniowiecznych. Od św. Radegundy (ok. 520-587) do Susster Bertken (1426 lub 1427-1514)*, Warszawa 2009, s. 7-8.

w przekonujący sposób podważone [...], nawet jeśli wciąż trwają wśród naukowców dyskusje na jego temat”<sup>27</sup>. Natomiast nie znalazły się w omawianym słowniku: autorki „listów i zbiorów korespondencji, ponieważ ich łączna liczba przekroczyłaby z pewnością listę autorek w nim umieszczonych (z wyjątkiem Heloizy, której listy natychmiast zyskały status dzieła literackiego, i Laury Cerety, która sama potraktowała swój zbiór korespondencji jako własne dzieło literackie)”, „pism medycznych”, „wszelkiego rodzaju pism użytkowych: dokumentów, nadań, przywilejów, petycji, testamentów, zeznań sądowych, ksiąg rachunkowych i innych tekstów pozaliterackich, uważanych za takie również w średniowieczu” (np. „reguł klasztornych”); „kopistki, nawet jeśli pochodził od nich układ zbioru”; „autorki, których fikcyjności dowiedziono”; „postacie literackie, którym przypisano teksty poetyckie”; „osoby, z których imieniem związane są teksty, ale nie uczestniczyły one w ich powstawaniu lub zapisy te poddano zbyt wielu zabiegom redakcyjnym, najczęściej już po śmierci «autorek»”<sup>28</sup>.

Autorki średniowieczne umieszczone w słowniku Sakowskiej to przede wszystkim mistyczki, hagiografki i poetki, a ich zachowana twórczość pozwala stwierdzić, że wprawdzie uprawiały one te same gatunki co mężczyźni, ale realizowały je inaczej niż oni. Na przykład różnice między mistykami a mistyczkami polegały na tym, że ci pierwsi „mieli skłonność do analizowania swych objawień i budowania na ich podstawie traktatów mistycznych”, te drugie zaś „za najistotniejsze uznawały medytacje, dołączane do każdej z wizji, zapisywanych w takiej kolejności, w jakiej je przeżywały, powiązanych z liturgią”. Ponadto mistyka kobieca to głównie „mistyka nupcjalna, opisująca w płomiennych miłosnych metaforach – z czego często czyniono im zarzut – zjednoczenie duszy z Oblubieńcem lub

---

<sup>27</sup> Tamże, s. 8.

<sup>28</sup> Tamże, s. 9.

mistyka pasyjna, skoncentrowana na współcierpieniu z Chrystusem i Maryją<sup>29</sup>. Różniły się także męskie i kobiece przekazy hagiograficzne. O ile więc uwaga mężczyzn skupiała się na „wielkich świętych z początków chrześcijaństwa”, o tyle kobiety pracowały nad „biografiami znanych sobie kobiet, często swoich nauczycielek i przełożonych, opartymi na bezpośrednich obserwacjach, co wprowadzało do ich twórczości element realizmu”<sup>30</sup>. Jeśli idzie o kobiecą poezję, to teksty świeckie są znacznie mniej oryginalne niż teksty religijne. Poetki świeckie pisały przede wszystkim o miłości, mieściły się więc w „szeroko pojętej poezji dwornej”, ale uprawiały także gatunki funeralne, panegiryki, satyry i inne gatunki antyczne. Autorki religijne tworzyły natomiast poezję liturgiczną, mistyczną i alegoryczną, wiersze o tematyce biblijnej, medytacje, hymny i laudy. Piśmiennictwo autorek średniowiecznych generalnie bardziej skupia się na wspól/przeżywaniu uczuć, częściej uwzględnia materiał znany z doświadczenia i obserwacji, podejmuje próby zorganizowania wydarzeń w formę romansu i szybciej porzuca łacinę, przyczyniając się istotnie do rozwoju języków narodowych.

Słownik opracowany przez Sakowską potwierdza prawidłowości działające już w starożytności. Pierwsza mówi, że „kobiety chętniej pisały, mając w swoim otoczeniu – rodzinie, klasztorze, kręgu znajomych – inne autorki, że często należały do grup literackich składających się z kobiet i mężczyzn, że poszukiwały potwierdzenia w oczach słynniejszych literatek, a także inspiracji w ich dziełach, że poetki zarówno z mężczyznami, jak i ze sobą nawzajem wymieniały się twórczością poetycką, a mistyczki interesowały się objawieniami innych osób i miały własne uczennice”<sup>31</sup>. Druga zaś mówi, że pomimo obecności wielkiej liczby autorek w wiekach

---

<sup>29</sup> Tamże, s. 12.

<sup>30</sup> Tamże.

<sup>31</sup> Tamże, s. 19.

średnich, ich twórczość sytuuje się na marginesie głównego nurtu życia literackiego epoki i nie obejmuje wielu gatunków uprawianych przez mężczyzn, oraz że dawni przepisywacze i kompilatorzy, a także nowożytni badacze albo automatycznie przypisywali mężczyznom teksty anonimowe tworzone przez kobiety, albo – właśnie dlatego, że wyszły spod pióra kobiecego – nie uznali za potrzebne zachowanie ich dla potomności.

**Klasztor – getto kobiet.** Na koniec passusu odnoszącego się do zagadnień ujętych w omawianym słowniku warto poświęcić kilka zdań zakonom. Była to jedna z najbardziej przychylnych kobiecej aktywności intelektualnej instytucja średniowieczna, którą można traktować jako specyficzną wspólnotę kobiecą, teoretycznie podlegającą męskiej zwierzchności kościelnej, ale w rzeczywistości posiadającą często sporą niezależność organizacyjną i finansową. Prace Małgorzaty Borkowskiej i Karoliny Targosz pozwalają wejrzeć z ten świat zamknięty przed okiem ludzi świeckich, który umożliwił kobietom pracę intelektualną, chociaż właśnie z powodu owego zamknięcia nie wpływał on na główny nurt kultury i literatury oraz pobudzał wyobraźnię – w pierwszej kolejności erotyczną – autorów świeckich. Jak pisze Małgorzata Borkowska o życiu codziennym w polskich klasztorach, reformacja odbiła się na ich organizacji w ten sposób, że większość z nich stała się nie tylko „domami wspólnej samotności” czy „architekturą w służbie milczenia”, lecz przede wszystkim miejscami pracy intelektualnej i pisarskiej, praktykowanej do XVI wieku w nielicznych europejskich zgromadzeniach kobiecych.

Koniec wieku XVI i wiek XVII to czas wielkiego przełomu w duchowości i religijności po soborze trydenckim – nie tylko w Europie, lecz także w Polsce nastąpiło wówczas odrodzenie życia



religijnego oraz rozkwit kobiecej literatury zakonnej<sup>32</sup>. Paradoksalnie, w epoce odkryć geograficznych i naukowych oraz przewrotu religijnego i filozoficznego, kiedy „asceza [...] i mistyka w Polsce przechodziły okres upadku czy może raczej braku zrozumienia”<sup>33</sup> ze strony ludzi świeckich, kwitła literatura klasztorna: powstawały pieśni nabożne, najczęściej anonimowe, „rozmyślenia”, „relacje o stanach wewnętrznych duszy”, „konferencje wygłaszane przez przełożoną lub jej zastępczynię do zgromadzenia” dotyczące „obowiązków zakonnych, treści zbliżającego się święta, aktualnych problemów wspólnoty”, kroniki danego zgromadzenia i całe księgozbiory<sup>34</sup>.

Dla niniejszych rozważań istotny jest fakt, że w kronikach klasztorów żeńskich został zapisany – inny niż w kronikach pisanych przez mężczyzn związanych z Kościołem lub konkretnym dworem królewskim czy książęcym – obraz epoki wojen, będącej zarazem złotym wiekiem życia klasztornego. Jak pisze Karolina Targosz o polskich zakonnicach historiografkach, z braku tradycyjnego wykształcenia szkolnego ich stylowi obce były makaronizmy i retoryka barokowa; pisały językiem mówionym, nieporadnym, ale obrazowym; utrwały informacje o życiu codziennym toczącym się w cieniu wielkiej historii; tworzyły rewers męskiej opowieści o wojnach, królach, wodzach i biskupach<sup>35</sup>. Fundatorkami, przeoryszkami, rezydentkami wielu konwentów były przedstawicielki magnaterii i szlachty, często siostry czy dalsze krewne światłych kobiet świeckich – sawantek<sup>36</sup>. Królowe, księżne, arystokratki czy szlachcianki wspierały na różne sposoby te kobiece enklawy, do których

---

<sup>32</sup> M. Borkowska, *Mniszki*, Kraków 1980.

<sup>33</sup> M. Borkowska, *Życie codzienne polskich klasztorów żeńskich w XVII-XVIII wieku*, s. 300.

<sup>34</sup> Tamże, s. 301.

<sup>35</sup> K. Targosz, *Piórem zakonnicy*.

<sup>36</sup> K. Targosz, *Uczony dwór Ludwiki Marii Gonzagi (1646-1667)*, Warszawa 1975; też, *Sawantki w Polsce XVII w.*

przybywały, by odbyć rekolekcje, spędzić trudny czas, np. żałoby, wdowieństwa, zarazy czy starości, a za tymi formułami równie często kryła się rzeczywista praktyka duchowa, co odpoczynek od „obowiązków światowych” i „powinności kobiecych”.

Zakon żeński był więc przez wiele wieków jedyną wspólnotą kobiecą w kulturze europejskiej, która z zasady łączyła życie duchowe z życiem intelektualnym, posiadała własne reguły, historię i literaturę, nieznane – niestety – szerszemu ogółowi i wtedy, i teraz. Spuścienna zakonna jest nadal przechowywana w rękopisach i niepublikowana, ponieważ z braku odpowiedniego wykształcenia mniszki dawne pisały stylem odbiegającym znacznie od stylu dominującego w danej epoce, mniszki współczesne nie mają kompetencji historyków literatury, a badacze piśmiennictwa dawnych wieków kapitulują przed trudnościami w dostępie do archiwów klasztornych. Sytuacja literatury kobiecej dawnych wieków przypomina więc sytuację literatury powstającej w zakonach żeńskich – jest mało znana, ponieważ nie jest kanoniczna, a nie wchodzi do kanonu, ponieważ jest mało znana<sup>37</sup>.

Równie istotna dla braku głębszego wglądu w ogromną spuściennę zakonów żeńskich wydaje się niechęć do nich i ze strony społeczeństwa, i Kościoła, posiadająca długą tradycję kulminującą w oświeceniu<sup>38</sup>. Dla ludzi świeckich ograniczenia nakładane na człowieka przez Kościół były sprzeczne z Naturą i Rozumem, dlatego krytyka życia zakonnego tożsama była z krytyką instytucji Kościo-

---

<sup>37</sup> A. Lanoux, *Od narodu do kanonu. Powstawanie kanonów polskiego i rosyjskiego romantyzmu w latach 1815-1865*, przeł. M. Krasowska, Warszawa 2003; *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005; A. Krukowska, *Kanon – kobieta – powieść. Wokół twórczości Józefy Kisielnickiej*, Szczecin 2010.

<sup>38</sup> H. Hinz, *Od religii do filozofii. Z dziejów kultury umysłowej epoki oświecenia*, Warszawa 1960; J.S. Spink, *Libertynizm francuski od Gassendiego do Voltaire'a*, przeł. H. Hinz, Warszawa 1974; W. Smoleński, *Przewrót umysłowy w Polsce wieku XVIII*, oprac. i wstęp A. Wierzbicki, wyd. IV, Warszawa 1979; J. Snopek, *Objawienie i oświecenie. Z dziejów libertynizmu w Polsce*, Wrocław 1986.

ła; dla hierarchii kościelnej zakony żeńskie rządzące się własnymi regułami, i często niezależne wobec męskiej zwierzchności, były dowodem na skażenie natury kobiecej pierwiastkiem nieposłuszeństwa, które należało poskromić. Jedną z okoliczności obciążających, wskazywaną przez oba nurty krytyki, świeckiej i kościelnej, była deprawacja, przede wszystkim seksualna, pleniąca się rzekomo w zamkniętych kobiecych wspólnotach. Stałym fantazmatem ludzi uprawiających ten dyskurs był obraz spółkujących ze sobą kobiet, odziedziczony po starożytności wraz z legendą biograficzną Safony<sup>39</sup>. Przekonania, że przedmiotem pożądania może być wyłącznie ciało męskie, oraz że kobiety we własnym towarzystwie oddają się raczej miłości niż twórczości, łączy homonormatywną kulturę grecką i heteronormatywną kulturę chrześcijańską – zakaz jedнопłciowej kobiecej aktywności i rozkoszy erotycznej idzie tu w parze z zakazem poszukiwań i satysfakcji intelektualnych. Jeden z ważnych tekstów oświecenia francuskiego – *Zakonnica* (1760) Denisa Diderota – syntetyzuje powyższy sposób myślenia o klasztorach żeńskich jako wylęgarniach występków przeciwko Naturze i Rozumowi.

Niechęć do kobiecych grup i kobiecych rządów nie słabnie także w wieku XIX, kiedy np. na ziemiach polskich zakony żeńskie walczą o przetrwanie, zmagając się z trudnościami aprowizacyjnymi, chroniąc tożsamość polską i katolicką, prowadząc jednocześnie działalność filantropijną. Literatura piękna tego stulecia wiąże pobyt w klasztorze z obyczajowością, a nie życiem kontemplacyjnym i umysłowym, kreując klasztor na „honorowy śmietnik”<sup>40</sup>, na który trafiają kobiety pozbawione szans na zamążpójście. Nie tylko świeccy, lecz również kler odwykł w wieku XIX od zjawiska zakonów żeńskich, co ujawniło się po rewolucji lat 1905-1907, gdy w zaborze

---

<sup>39</sup> M.-J. Bonet, *Związki miłosne między kobietami od XVI do XX wieku*, przeł. B. Szwarzman-Czarnota, Warszawa 1997.

<sup>40</sup> M. Borkowska, *Panny siostry w świecie sarmackim*, s. 340.

rosyjskim odrodziło się życie religijne i księża cieszyli się na myśl o pomocy sióstr ze zgromadzeń czynnych, ale nie potrafili już zrozumieć sensu istnienia mniszek klauzurowych<sup>41</sup>.

**Czytelnictwo kobiet.** Wracając do głównego nurtu rozważań, zatrzymać się trzeba przy zagadnieniu kobiecego czytelnictwa. W ciągu wieków XVII i XVIII w Europie, a szczególnie we Francji, zmieniła się diametralnie sytuacja kobiet piszących, co oznacza przede wszystkim, że liczba kobiet parających się piórem znacznie wzrosła. Stało się to wskutek trzech wielkich rewolucji czytelniczych, jakie dokonały się od czasów odrodzenia do oświecenia: upowszechnienia się najpierw sztuki czytania i pisania, następnie sztuki cichego czytania, a wreszcie druku. Roger Chartier uważa opanowanie sztuki czytania i pisania oraz cichej lektury za kwestie fundamentalne dla powstania nowoczesnego podmiotu, człowieka rozumianego jako indywidualium, a nie wyłącznie część zbiorowości, jednostki znajdującej uzasadnienie własnych myśli, emocji i czynów w samej sobie, a nie tylko na zewnątrz, osoby emancypującej się spod władzy tradycyjnych autorytetów:

Umiejętność czytania jest najpierw niezbędnym warunkiem do pojawienia się nowych praktyk składających się na osobistą zażyłość. Jednostkowy stosunek do tekstu czytanego lub pisanego wyzwala od dawnych pośrednictw, strzeże przed grupową kontrolą, pozwala na zagłębienie się w samym sobie. Dzięki temu rozpowszechnienie indywidualnego czytania umożliwiło powstanie nowych rodzajów pobożności, które całkowicie zmieniły stosunek człowieka do tego, co nadprzyrodzone. Jednocześnie umiejętność czytania i pisania pozwala na nowe sposoby zachowań względem innych i względem władzy. Rozpowszechnianie tych umiejętności kształtuje niespotykane formy współżycia społecznego i zarazem stanowi podwalinę budowy nowoczesnego państwa, które na znajomości tekstu pisanego opiera swe zasady sprawiedliwości i kierowania społeczeństwem. Od mniej lub

---

<sup>41</sup> Tamże, s. 341.

bardziej głębokiej zażyłości z tekstem pisany zależy zatem mniejsza lub większa samodzielność w stosunku do tradycyjnych form istnienia, ściśle łączących jednostkę z grupą i wcielających ją do najbliższego kolektywu, co zresztą prowadzi ją do uzależnienia od nieuchronnych pośredników, interpretatorów i lektorów Słowa Bożego albo od poleceń władzy<sup>42</sup>.

I nieco dalej:

Ciche czytanie otwiera więc nowe horyzonty przed osobami umiejącymi czytać w myśli. Po pierwsze przekształca w sposób zasadniczy pracę umysłową, która staje się przejawem własnego wnętrza, osobistym spotkaniem z coraz licznymi tekstami, zapamiętywaniem i kojarzeniem wszelkich możliwych do wychwycenia w książce odniesień. Po drugie, umożliwia bardziej osobistą pobożność, prowadzi do bardziej wewnętrznego odczuwania religijności, do innego stosunku do rzeczy świętych niż ten, który wyznaczały nauki i rozważania kościelne. [...] Wreszcie, czytanie w samotności, w ciszy, potajemnie wyzwała dawniej niedopuszczalną odwagę<sup>43</sup>.

Czytanie i pisanie, cicha lektura i druk dały początek takim praktykom, jak: posiadanie w domu własnych książek, wielokrotne studiowanie tych samych tekstów zarówno w samotności, jak i zbiorowo, np. podczas spotkań rodzinnych i towarzyskich czy w grupach wyznaniowych, tworzenie bibliotek i gabinetów jako przestrzeni wolności absolutnej, zapewniającej jednocześnie oddalenie od tłumu i obowiązków domowych oraz poczucie bycia w świecie i kontrolowania zmian w nim zachodzących. Od tych procesów odsuwano kobiety, przede wszystkim przez ograniczanie ich wykształcenia, tworzenie dla nich innego kanonu lektur niż dla mężczyzn (z dominacją lektur nabożnych), dbanie o to, by były zawsze „zajęte”

---

<sup>42</sup> R. Chartier, *Stosowanie pisma*, w: *Historia życia prywatnego*, t. 3 *Od renesansu do oświecenia*, red. R. Chartier, przeł. M. Zięba, K. Osińska-Boska, M. Cebo-Foniok, wyd. II, Wrocław–Warszawa–Kraków 2005, s. 138. Patrz też: J.-M. Goulemont, *Praktyki literackie albo jawność życia prywatnego*, tamże; Y. Castan, F. Lebrun, R. Chartier, *Praktyka czytania*, tamże.

<sup>43</sup> R. Chartier, *Stosowanie pisma*, s. 149.

czynnościami bardziej dla nich i dla domu „pożytecznymi” niż studiowanie książek. Ale procesu zmian społecznych, nabierających tempa w oświeceniu, nie dało się już zatrzymać. Zwraca na to uwagę Ian Watt, omawiając czytelnictwo w osiemnastowiecznej Anglii, gdzie wskutek „regresu kulturalnego szlachty i ziemiaństwa” zaczęto utożsamiać „lekturę” z „zajęciem typowo kobiecym”:

Kobiety z klasy wyższej i średniej mogły uczestniczyć tylko w nielicznych zajęciach swoich mężów, bez względu na to, czy były one związane z pracą, czy z wypoczynkiem. Nie było zwyczaju, aby zajmowały się polityką, interesami czy też administracją majątków, a główne męskie rozrywki, takie jak picie i polowanie, nie były im dozwolone. W rezultacie miały dużo wolnego czasu, który często wypełniały różnorodną lekturą<sup>44</sup>.

Intuicje męskiej części społeczeństwa były trafne, ponieważ – co omawia Roger Chartier na przykładzie Michela de Montaigne’a – zarówno lektura intymna, czytanie dla siebie i w odosobnieniu, jak i posiadanie własnych ulubionych książek, które towarzyszą człowiekowi w chwilach dobrych i złych, to źródła indywidualnej siły i zarodek buntu przeciw każdej władzy. Świadomość ta towarzyszyła Virginii Woolf, gdy pisała o „własnym pokoju” jako warunku i przesłrzeni emancypacji podmiotu kobiecego<sup>45</sup>. A pisała w okresie, w którym domostwa wyraźnie przeznaczały dla mężczyzn bibliotekę i gabinet, a dla kobiet salon<sup>46</sup>; w okresie, w którym mężczyźni posiadali antykwariaty i tworzyli kolekcje bibliofilskie – opowiadali więc historie książek i jako przedmiotów, i jako dyskusji toczonych przez ich autorów, a kobiety prowadziły czytelnie – wypożyczały książki, jedynie pośrednicząc między autorami i czytelnikami.

---

<sup>44</sup> I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1973, s. 47.

<sup>45</sup> V. Woolf, *Własny pokój. Trzy gwinee*, przeł. E. Krasieńska, Warszawa 2002.

<sup>46</sup> J. Pile, *Epoka wiktoriańska*, w: tegoż, *Historia wnętrza*, przeł. B. Mierzejewska, E. Gorządek, Warszawa 2006.

**Gatunki i tematy literatury kobiecej.** Mimo istnienia wyżej wymienionych przeszkód, w Europie epoki oświecenia kobiety piszące przestały być rzadkością. Wcześniejsza tendencja do „chronienia” przed edukacją, aktywnością intelektualną, twórczością literacką jako zachowaniami „niestosownymi” dla płci pięknej, bo „psującymi” jej obyczaje, równoważyć zaczęła tendencja do kształcenia kobiet, wykorzystująca zmodyfikowany argument teologiczny: skoro Ewa uległa namowom Szatana i zgrzeszyła z braku rozeznania, trzeba współczesne Ewy kształcić, by nie popełniały więcej tych samych błędów. Jak w epokach wcześniejszych z grzechu Ewy wyprowadzono argument przeciw edukacji kobiet, tak obecnie wyprowadzono argument przemawiający za dostępem kobiet do specjalnie dla nich sprofilowanej wiedzy<sup>47</sup>. Kształcenie kobiet miało im teraz pomóc w zrozumieniu przyczyn ich podrzędności wobec mężczyzn i uwewnętrznieniu przekonań o niewieściej „słabości”, czyli miało utrwaląc hierarchię w rodzinie, czynić z kobiet jeszcze lepsze żony, matki

---

<sup>47</sup> Oczywiście, od czasów antycznych również młodzieży płci męskiej politycy i wychowawcy ograniczali dostęp do literatury. Różnica polegała jednak na tym, że od dziewcząt wymagano lektur wyłącznie z opracowanego specjalnie dla nich kanonu dzieł pożytecznych i pięknych, które miały im objaśniać świat i przeznaczenie ich płci; lektury niekanoniczne nie były aprobowane. Kobiet nie uczono więc myślenia krytycznego, np. jak odróżniać dobro od zła oraz dobrą literaturę od złej. Chłopców natomiast obcowanie z literaturą miało przygotować do studiów filozoficznych, czyli orzekania i decydowania o świecie, o czym świadczy m.in. ważny dla europejskiej refleksji literaturoznawczej i pedagogicznej traktat Plutarcha *Jak młodzieniec powinien słuchać poetów*. Kształcenie „w młodym czytelniku zmysłu krytycznego, który pomógłby mu w sposób nieomyślny odróżniać w poezji to, co dobre i pożyteczne, od tego, co złe i szkodliwe” (S. Stabryła, *Wstęp*, w: *Rzymska krytyka i teoria literatury. Wybór*, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1983, s. XXIV-XXV), zakładało nie tylko lektury z listy ułożonej przez nauczycieli, lecz także przyzwalało na czytanie dzieł niekanonicznych, np. „złych i szkodliwych”, a więc na czerpanie z literatury nieprzewidzianych dla kobiet satysfakcji intelektualnych, wystawianie się na pokusy religijne, przeżywanie wymaginowanych przygód egzystencjalnych czy cielesnych.

i gospodynie<sup>48</sup>. Mimo że w wieku XVII i XVIII kobiety piszące nikogo już nie dziwiły, to wiele z nich albo działało pod męskim pseudonimem, albo podpisywało swoje teksty nazwiskiem mężów lub braci, co było praktykowane także w wieku następnym, np. we Francji przez George Sand<sup>49</sup> czy Sidonie-Gabrielle Colette (Willy)<sup>50</sup>.

Te pierwsze zawodowe pisarki oczywiście naśladowały mężczyzn, od nich bowiem uczyły się reguł tworzenia poszczególnych rodzajów i gatunków, ale pisanie zgodnie z regułami nie dyskwalifikowało jeszcze kobiecej literatury, ponieważ to właśnie premiowały klasycystyczne poetyki normatywne. Z drugiej strony brak reguł stał się zaletą pisarstwa kobiecego jako wyraz ich „naturalnej” emocjonalności, ujawniającej się szczególnie w gatunkach nieskodyfikowanych, takich jak np. list<sup>51</sup>. Trzymanie się reguł, nazwane „naśla-

<sup>48</sup> Ten pęd do dyscyplinowania kobiet mówi jednak o czymś przeciwnym, o tym mianowicie, że widziano w nich nieustannie potencjał buntu i transgresji – skoro trzeba było im wyjaśniać, dlaczego mają podlegać mężczyźnie, to znaczy że zawsze istniały kobiety, które zachowywały się tak, jakby były mężczyznom równe. Każdy niemal dotychczasowy mechanizm wykluczania i dyscyplinowania kobiet posiadał furtkę, rewers w postaci praktyk emancypacyjnych, np. w średniowieczu aktywność intelektualna kobiet krytykowana była w życiu świeckich, ale kwitła w klasztorach; reformacja zamknęła klasztory, więc kobiety nie mogły już uchylać się od rodzinnych obowiązków, ale za to mogły czytać samodzielnie Biblię, a później inne teksty; odmawiano kobietom dostępu do regularnej nauki, a jednocześnie zezwalano na ich praktykę medyczną, którą postrzegano jako zgodną z „opiekuńczą” naturą kobiety itp.

<sup>49</sup> G. Sand, *Dzieje mojego życia*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, wstęp M. Straszewska, wybór S. Koźuchowska, kronika życia i twórczości, przypisy F. Wowerowa, Warszawa 1968; R. Bochenek-Franczakowa, *George Sand*, Warszawa 1981; J.A. Barry, *George Sand. Żywoć jawnożeszniczy*, przeł. I. Szymańska, Warszawa 1996; B.E. Jack, *George Sand*, przeł. J. Korpanty, Warszawa 2002.

<sup>50</sup> H. Lottman, *Colette. Największy skandal belle époque*, przeł. J. Addeo-Bratkiewicz, Warszawa 1999; A. Ledwina, *Sidonie-Gabrielle Colette. Kobieta i pisarka wyprzedzająca swoją epokę*, Opole 2006.

<sup>51</sup> Przekonanie, że list jest formą wypowiedzi idealnie dopasowaną do kobiecej umysłowości i uczuciowości, wyrażone po raz pierwszy w oświeceniu, przetrwało w polskiej refleksji teoretycznoliterackiej do wieku XX. Np. Stefania Skwarczyńska pod koniec lat trzydziestych XX wieku pisze o liście jako gatunku „kobiecy”. Jej zdaniem kobieca



downictwem”, dopiero w romantyzmie stało się ciężkim zarzutem, szczególnie często stawianym kobietom piszącym, romantycy bowiem zaczęli cenić „oryginalność”, indywidualizm, synkretizm gatunkowy. Wszystkie te zmiany najszybciej zachodziły we Francji, gdzie najwcześniej, bo już w wieku XVII, pojawiła się męska refleksja teoretyczna na temat pisarstwa kobiecego. Jak pisze Joanna Partyka: „Nie zastanawiano się już nad tym, czy kobiecie wypada pisać, czy nie, lecz podejmowano kwestię najwłaściwszych dla niej gatunków literackich i oryginalnego kobiecego stylu”<sup>52</sup>.

**Kobiety piszące i pierwsze pisarki w Polsce.** W Polsce pisarki pojawiły się dopiero w pierwszych dekadach wieku XVIII, więc ponad sto lat później niż we Francji, Włoszech czy w Wielkiej Brytanii, co wcale nie oznacza, że do tego czasu nie było u nas kobiet piszących:

„kobieta pisząca” to jeszcze nie „pisarka” w dzisiejszym tego słowa znaczeniu, ale autorka tekstu, który zazwyczaj znajduje się poza obrębem zainteresowań historyka literatury.

Zanim pojawiły się w Rzeczypospolitej pisarki, a więc autorki dzieł literackich, były już kobiety piszące listy i diariusze, sporządzające rodzinne genealogie, prowadzące księgi gospodarskie, redagujące domowe miscellanea. W klasztorach mniszki spisywały kroniki zakonne, dokumentowały stany swych dusz w autobiografiach mistycznych, upamiętniały swe wybitne

---

„skłonność do drobiazgowości, do ślizgania się po wypadkach bez ich zgłębiania, szerokość inteligencji kosztem głębokości, jej wrodzony zmysł praktyczności, uczuciowość, łatwość poddawania się nastrojom, skłonność do wyzucia towarzyskiego, potrzeba wylania się przed kimś drugim, te wszystkie cechy głęboko tkwiące w psychice kobiecej, współdziałają ze skłonnościami artystycznymi w kierunku epistolografii. Poza tym sprzyjała twórczości listowej kobiety i ta okoliczność, zwłaszcza w dawniejszych wiekach, że nieuczona nie była przesiąknięta doktrynami krępującymi swobodę twórczą” (S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, Lwów 1937, s. 71).

<sup>52</sup> J. Partyka, „*Żona wyćwiczona*”, s. 108.

siostry w biografiach. Nie są to jeszcze pisarki, ale te „zabawy piórem” zawowocują w przyszłości literaturą piękną<sup>53</sup>.

Początki polskiego pisarstwa kobiecego nie przedstawiają się imponująco na tle długiej i chlubnej tradycji literatury francuskiej (Marie de France – XII w., Christine de Pisan – XIV/XV w., Małgorzata królowa Nawarry – XV/XVI w., Madeleine de Scudéry, pani de Sévigné i Marie de Lafayette – XVII w.) – w tym czasie możemy pochwalić się jedynie siedemnastowieczną łacińską poezją Anny Memoraty i wierszowaną autobiografią Anny Stanisławskiej, choć jej kunszt słowa nie dorównuje poziomowi francuszczyzny wyżej wymienionych autorek. Owo opóźnienie kulturalne Polek, których przyczyn poszukiwali autorzy na początku wieku XIX, widoczne było już w odrodzeniu. Co prawda polscy humaniści wzięli udział w tzw. wielkim sporze o kobiety: jako zwolennik kobiecej edukacji wystąpił Andrzej Glaber z Kobyłina, a jako jego przeciwnik zaprezentował się Piotr Skarga; byli i tacy myśliciele, którzy w swoich pismach zawarli idee sprzeczne, np. Andrzej Frycz Modrzewski twierdził, że nic bardziej nie szkodzi obyczajom niż brak wiedzy i dostrzegał przemoc mężów wobec żon, lecz w swoim projekcie reform systemu szkolnego nie uwzględnił kształcenia dziewcząt.

Za renesansowym fermentem umysłowym nie szła jednak praktyka społeczna i literacka, niezmienną bowiem cechą całej staropolskiej myśli i literatury parenetycznej był „czynnik, który nie towarzyszy parenecie męskiej, a mianowicie głębokie przekonanie, że kobieta przychodząc na świat przynosi ze sobą pewien bagaż predyspozycji złych i dobrych”<sup>54</sup>. Świadczą o tym kłopoty Łukasza Górnickiego z przekładem *Dworzanina* Baldassare’a Castiglione’go, omówione m.in. przez Hannę Dziechcińską. Zestawiła ona trzy teksty szesnastowieczne zaliczane do gatunku „zwierciadeł” – wło-

---

<sup>53</sup> Tamże, s. 5.

<sup>54</sup> H. Dziechcińska, *Kobieta w życiu i literaturze XVI i XVII wieku*, s. 13.

ski, hiszpański i polski, by porównać strukturę, tematykę i język tekstów, szczególnie w księdze trzeciej, poświęconej we włoskim oryginale ideałowi „dwornej pani” (obejmującemu jej urodę, wykształcenie i zachowanie), zagadnieniu „wyższości” jednej płci nad drugą i problematyce miłosnej (m.in. strategii zdobycia przyjaźni kobiety zamężnej i dozwolonych mężatce formom zażyłości z obcym mężczyzną). Badaczkę polskiego przekładu zainteresowały szczególnie zagadnienia „preferencji tłumacza”, „możliwości odbioru czytelniczego” oraz „możliwości leksykalnych języka przekładu do oddania pewnych treści oryginału”<sup>55</sup> komplikujące się właśnie w księdze trzeciej.

Po pierwsze, podczas gdy w *Dworzaninie* włoskim i hiszpańskim udział w dyspucie o ideale zachowania na dworze oraz ideale miłości biorą także kobiety – centralną postacią dworu jest księżna, a animatorką dysputy jedna z dam dworu – o tyle w *Dworzaninie* polskim dyskusja odbywa się bez udziału kobiet. Trudności Łukasza Górnickiego z przekładem księgi trzeciej wynikały z faktu, że w odrodzeniu nie istniały w Polsce ani szkolnictwo dla kobiet, ani społeczna funkcja damy dworu, która swobodnie dyskutuje z mężczyznami o sprawach płci, odwołując się do tekstów z nurtu „sporu o kobiety”.

Po drugie, Górnicki opuścił duże partie tekstu z dyskusji o miłości, ponieważ polszczyzna nie posiadała wówczas „stosownych” odpowiedników oddających stany emocjonalne i procesy fizjologiczne w tej dziedzinie. Wpłynęło to na zmianę tonacji całego utworu. Teksty włoski i hiszpański skrzą się bowiem dowcipem, rozmówcy na równi żartują, a ich śmiech wywołują nie tylko ciekawe anegdoty opowiadane przez każdego z nich, ale i zabawa słowami, wykorzystywanie ich dwuznaczności czy wieloznaczności oraz cięte, szybkie

---

<sup>55</sup> H. Dziechcińska, *Kobieta w „Dworzaninie”*: Baldassare’a Castiglione, Luisa Milana, Łukasza Górnickiego, w: tejsze, *Kobieta w życiu i literaturze XVI i XVII wieku*, s. 77.

i erudycyjne riposty. Wersja polska pozbawiona jest tej radości i humoru sprzężonego z dynamiką mieszanego towarzystwa – kobietom w Rzeczypospolitej daleko było do tak sprawnego posługiwania się językiem, swobodnego prowadzenia konwersacji lekkiej, przyjemnej i inteligentnej, wyrobienia towarzyskiego i intelektualnego, ponieważ nie miały odpowiedniego wykształcenia i żyły w większej izolacji od świata mężczyzn niż ich siostry na Zachodzie.

Po trzecie, Górnicki opuścił te fragmenty, w których uczestnicy rozmowy rozważają sposoby zdobycia przychylności kobiety zamężnej oraz akceptowanych przez mężatkę form miłości do mężczyzny innego niż mąż, dystansując się w ten sposób wobec włoskiego „zepsucia”. O ile więc dwa pierwsze teksty przedstawiają miłość, w tym flirty mężatek, jako źródło radości życia, o tyle Górnicki przestrzega kobiety polskie przed niebezpieczeństwami miłości i niecnymi zamysłami mężczyzn. „*Dworzanin polski* Górnickiego – konkluduje badaczka – odzwierciedla zjawisko związków czy nawet nierozdzielności sfery języka, zasobów słownictwa, sposobów mówienia od dominujących w danym czasie tendencji intelektualnych i kierunku zainteresowań” oraz od „odmiennych sytuacji kulturowych, odmiennych zwłaszcza w płaszczyźnie wykształconych tradycji i obyczaju życia dworskiego”<sup>56</sup>.

Zaświadczone już w tekście renesansowym różnice w statusie kobiet w przodujących kulturalnie krajach europejskich i w Polsce były utrzymywane świadomie w epoce staropolskiej (np. pisarze ośmieszali konsekwentnie nawet takie dziedziny intelektualne, jak medycyna, którymi zajmowały się kobiety z racji swych „naturalnych” predyspozycji<sup>57</sup>) i istniały do czasów oświecenia, kiedy to pojawiły się pierwsze świeckie poetki, takie jak Elżbieta Drużbacka,

---

<sup>56</sup> Tamże, s. 86.

<sup>57</sup> J. Partyka, *Obraz kobiety leczącej w tekstach staropolskich*, w: *Pod patronatem Hygei. Udział kobiet w rozwoju nauk przyrodniczych*, red. I. Arabas, Warszawa 2000.

Konstancja Benisławska, Franciszka Urszula Radziwiłłowa, Antonina z Jełowickich Niemiryczowa czy Teofila Glińska. Ich wystąpienie potwierdza znaną od starożytności prawidłowość, że pierwsze kobiety w kulturze i literaturze danego narodu pochodzą z warstw wyższych, uprzywilejowanych. Maria Bogucka pisze, że także w dawnej Rzeczypospolitej twórczość literacka kobiet to przede wszystkim dzieło przedstawicielek arystokracji i bogatej szlachty<sup>58</sup>.

I nic w tym dziwnego, ponieważ w wiekach XVII i XVIII to właśnie w warstwie arystokracji i – wyjątkowo – zamożnej szlachty, żyjącej w stolicy i blisko dworu, podróżującej, kosmopolitycznej i zarażonej ideami oświecenia, kobiety miały znacznie wyższą pozycję niż w innych warstwach; ponadto magnatki jako kobiety bogate, dobrze wykształcone, swobodne i obyte w świecie, oraz jako matki, córki, żony czy siostry liczących się arystokratów miały większe szanse wpływania na politykę i kulturę. To właśnie tym kobietom oraz warstwie społecznej, z której pochodziły, najszybciej i najłatwiej było wyjść z trzech, omówionych przez Janusza Tazbira, kręgów zależności, w jakich żył człowiek wieku XVIII: „państwa, Kościoła i rodziny”<sup>59</sup>. A przecież projekty natury kobiecej wypracowane przez każdą z tych instytucji nakładały się na siebie: żona, dzieci i służba byli podporządkowani mężowi, ojcu i gospodarzowi, tak jak obywatele – władcy, a wierni – kapłanowi jako namiestnikowi Boga.

**Romantyzm – narodziny polskiej refleksji o literaturze kobiecej.** Polska refleksja o pisarstwie kobiet pojawiła się na początku wieku XIX, nie była ona jednak reakcją na wystąpienia pierwszych pisarek, lecz wyrastała z idei romantyzmu: nacjonalizmu sprzężonego z kultem dawności i folkloru. W tej epoce rozpadu uniwersalnej wspólnoty, opartej na fundamencie antycznym, na mniejsze

---

<sup>58</sup> M. Bogucka, *Białogłowa w dawnej Polsce*, s. 185.

<sup>59</sup> J. Tazbir, *Polska na zakręcie dziejów*, Warszawa 1997, s. 164.

wspólnoty narodowe, osłabiania tradycji klasycznej i przeciwstawiania jej folkloru lokalnego, politycznego emancypowania się i jednoczenia krajów uciskanych lub rozdrobnionych, istniało przekonanie, że twórczość kobiet, podobnie jak twórczość ludu, przechowuje mądrość narodu nieskażoną wpływami obcymi i miejskimi.

W jednej z najwcześniejszych prac poddających refleksji twórczość kobiet, książce *O uczonych Polkach* Jana Sowińskiego z roku 1821, idea narodowa występuje jeszcze pod pojęciem „mody” – potrzeby uzupełnienia istniejącej w literaturze polskiej luki widocznej wówczas, gdy się ją zestawia z literaturami obcymi, przede wszystkim francuską i włoską. Jej autor przyznaje, że zainspirowała go przeczytana praca o wpływie kobiet na literaturę francuską: „Nie widząc podobnego w języku naszym, a chcąc się nim przysłużyć literaturze ojczystej radziłem się sił moich, a bardziej ochoty, które mnie zachęciły do napisania krótkiej historii literatury Polek”<sup>60</sup>. Przyznaje się zarazem do rozczarowania skąpym materiałem źródłowym w interesującej go materii, nie znalazł bowiem żadnych informacji przydatnych w pracy nad tak zakrojonym dziełem w popularnych wówczas „spisach” Feliksa Bentkowskiego<sup>61</sup> czy Adama Tomasza Chłędowskiego<sup>62</sup>. Z tego powodu Jan Sowiński musiał „szukać po prywatnych księgozbiorach” utworów pióra kobiecego i dopiero „po długim staraniu, dopełnił zbioru polskich Auterek”<sup>63</sup>. Jego „historia literatury Polek” siłą rzeczy była więc „krótka”.

„Zbiór” Jana Sowińskiego od początku został pomyślany bardziej jako „zbiór Polek” niż „zbiór Auterek”, co widać w dedykacji dla

---

<sup>60</sup> J. Sowiński, *Przedmowa*, w: tegoż, *O uczonych Polkach*, Warszawa 1821, s. 1.

<sup>61</sup> F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, t. 1-2, Wilno 1814.

<sup>62</sup> A.T. Chłędowski, *Spis dzieł polskich opuszczonych lub źle oznaczonych w Bentkowskiego „Historii literatury polskiej”*, Lwów 1818.

<sup>63</sup> J. Sowiński, *Przedmowa*, s. 1.

Anieli z Błędowskich Kropińskiej, gdzie wyraźniej i dobitniej określił przyświecające mu cele: konieczność przypomnienia imion Polek, których sława jest „częstką sławy narodowej”, ich „rycerskie i obywatelskie zaszczyty chlubą tej ziemi”, a „uczone dzieła” – „naszym dziedzictwem”<sup>64</sup>. Z tych powodów trzeba było właściwie polską twórczość kobiecą najpierw stworzyć (np. Sowiński włączył w poczet pisarek staropolskich takie, które dziś uważa się za legendarne, lub przypisywał autorstwo tekstów osobom, którym były dedykowane, np. Zofii Oleśnickiej z Pieskowej Skąły), by następnie włączyć ją do głównego nurtu twórczości narodowej i jako taką – chronić. Również Zygmunt Kaczkowski w swoim studium z końca wieku XIX podkreślał rolę „starych bajarek” w przechowywaniu odwiecznej mądrości narodu polskiego<sup>65</sup>. Wiek XIX stworzył zatem literaturę kobiecą w tych krajach, w których jej dotąd nie było, a przedefiniował tam, gdzie rozwijała się od dawna – literatura pisana przez kobiety stała się elementem i nośnikiem tradycji narodowej<sup>66</sup>.

Oczywiście, polscy pisarze dziewiętnastowieczni zdawali sobie sprawę, że nieobecność pisarek w literaturze rodzimej aż do początku wieku XVIII nie wynikała z przyrodzonego kobietom braku „zdolności umysłowej”, jak twierdzili konserwatyści, lecz z trwalszego i silniejszego w Polsce niż w innych krajach przekonania o niestosowności kobiecego pisarstwa kojarzonego z „zepsuciem obyczajów”. Procesy te obserwowała szlachta w miastach i na dworach, gdzie przebywali ludzie lepiej wykształceni, otwarci na nowinki zagraniczne i bardziej tolerancyjni. Celem konserwatystów – na

---

<sup>64</sup> Tamże, s. 4.

<sup>65</sup> Z. Kaczkowski, *Kobieta w Polsce. Studium historyczno-obyczajowe*, Petersburg 1895.

<sup>66</sup> M. Czarnicka, *Wieszczki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX do końca XX wieku*, Wrocław 2004; M. Filipowicz, *Urodzić naród. Z problematyki czeskiej i słowackiej literatury kobiecej II połowy XIX wieku*, Warszawa 2008; E. Komisaruk, *Od milczenia do zamknięcia. Rosyjska proza kobieca na początku XX wieku. Wybrane aspekty*, Wrocław 2009.

co zwracał uwagę Kazimierz Władysław Wóycicki – było więc „chronienie niewiast od podobnego zepsucia”<sup>67</sup>, a skutkiem – co podkreślał Waław Aleksander Maciejowski – dłuższe w Polsce niż gdzie indziej ograniczanie kobietom dostępu do wykształcenia i aktywności intelektualnej po zakończeniu edukacji<sup>68</sup>. Obserwacje poczynione przez strażników „obyczajów” dowodziły niezbitnie, że „zepsucie” wiąże się zarówno z lekturą kobiecą, jak i kobiecym pisaniem, inicjującym samodzielność w myśleniu i działaniu, wzrost samoświadomości i poczucia własnej godności, a w rezultacie składającym jednostki wybitne do buntu przeciw autorytetom.

Argument, że czytanie i pisanie literatury psuje niewieście obyczaje, nie zdezaktualizował się w wieku XIX, lecz ulegał różnym modyfikacjom. Obecnie, skoro lektura i literatura kobiet stała się faktem, obyczajom zagrażało już nie pisanie i czytanie w ogóle, lecz pisanie i czytanie „złej” literatury, a koncepcja „złej” literatury zmieniała się w zależności od bieżących potrzeb narodu. Mogła to być romantyczna „książka zbójcka”, która wznagalała postawy indywidualistyczne i buntownicze. Mógł to być romans – ten niski, umykający poetykom normatywnym gatunek poprzedzający narodziny powieści, już w starożytności związany z miejskim stylem życia<sup>69</sup>, żywił się przygodą i miłością<sup>70</sup>. Mogła to być powieść – ta

<sup>67</sup> K.W. Wóycicki, *Niewiasty polskie. Zarys historyczny*, Warszawa 1845, s. XI i XV.

<sup>68</sup> W.A. Maciejowski, *Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830*, t. 2, Warszawa 1852, s. 192.

<sup>69</sup> L. Rychlewska, *Wstęp*, w: Ksenofont z Efezu, *Opowieści efeskie, czyli O miłości Habrokomesa i Antii*, przeł. i wstęp L. Rychlewska, Wrocław 1970.

<sup>70</sup> A. Witkowska, *Wstęp*, w: *Polski romans sentymentalny: L. Kropiński „Julia i Adolf”, F. Bernatowicz „Nierozsądne śluby”*, oprac. A. Witkowska, Wrocław 1971; J. Zawadzka, *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentymentalnej 1. połowy XIX wieku*, Warszawa 1997; A. Setecka, *Romans – przejaw zwycięstwa czy klęski kobiet? O romansie dawniej i dziś*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*; B. Holmgren, *Sedno sprawy, czyli unarodowienie romansu*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie. Antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001; A. Martuszevska, J. Pyszny, *Romanse z różnych sfer*, Wrocław 2003.



młodsza siostra romansu, dziecko przemian cywilizacyjnych wieku XVIII, afirmująca codzienność, prywatność i lokalność, powstała przecież jako „wypełniacz” czasu wolnego kobiet z emancypującej się politycznie, finansowo i społecznie warstwy mieszczańskiej<sup>71</sup>. Rozwój tych gatunków sprzężony był z przemianami i dylematami nowoczesnej kultury druku, dostrzeżonymi i skrytykowanymi już w takich artykułach Ignacego Krasickiego, jak *O piśmie*, *Biblioteki* czy *Romanse*. Jak pisze Teresa Kostkiewiczowa, już dla Oświeconych była to „kultura kierujących się chęcią zysku i zabawienia odbiorcy niekompetentnych «papieru mazaczów», kultura czytelników niewybrednych i nieprzygotowanych do kontaktu z książką, bez rozważliwych pochłaniających błahe i pozbawione istotnych wartości publikacje – przedmioty handlu”<sup>72</sup>.

Oskarżenia te niedługo potem były kierowane pod adresem autorów/autorek i czytelników/czytelniczek powieści, a ciemne strony nowoczesnej kultury druku uznane zostały za cechy literatury i lektury kobiecej. Zdaniem krytyków, obyczajom niewieścim zagrażała przede wszystkim powieść, i to zarówno w swojej odmianie realistycznej (mimo że tylko sprawa *Pani Bovary* Gustawa Flauberta trafiła przed sąd<sup>73</sup>, jednak wszystkie jej szczytowe osiągnięcia miały burzliwą recepcję), jak też naturalistycznej (cykl *Rougon-Macquartowie*, w którym Émile Zola zaglądał pod podszewkę ideologii mieszczańskiej, był policzkiem wymierzonym burżuazji<sup>74</sup>)

---

<sup>71</sup> I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe’em, Richardsonie i Fieldingu*.

<sup>72</sup> T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w epoce oświecenia*, w: E. Sarnowska-Temierusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Wrocław 1990, s. 167.

<sup>73</sup> E. Auerbach, *Hôtel de La Mole*, w: tegoż, *Mimesis*, t. 2, przeł. i wstępem opatrzył Z. Żabicki, Warszawa 1968; E. Szary-Matywiecka, *Od krytyki ignorancji do krytyki kompetencji*, w: *Badania nad krytyką literacką*, red. J. Sławiński, Wrocław 1974; H.R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja dla nauki o literaturze*, w: tegoż, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukaszewicz, posłowie K. Bartoszyński, Warszawa 1999.

<sup>74</sup> E. Auerbach, *Herminia Lacerteux*, w: tegoż, *Mimesis*.

i psychologicznej (opowieści o „wieku nerwowym” wzbudzały nieznanne wcześniej jednostkowe tęsknoty i rozpacz, uświadamiały egzystencjalną samotność, jątrzyły wyobraźnię<sup>75</sup>). Każda z tych form literackich odwoływała się do sfery uczuć, promowała ich niezwykłość i gwałtowność, umieszczała je w sferze domowej i rodzinnej, w slumsach, na przedmieściach i prowincji, uświadamiała więc kobietom – bo to one przede wszystkim były konsumentkami romansów i powieści – ich potrzeby emocjonalne, finansowe, socjalne i polityczne, co narażało mężczyzn na ich niezadowolone i żądania zmian.

Na ziemiach polskich pod zaborami filipiki przeciwko romansom i powieściom zawierały dodatkowy element krytyki cudzoziemszczyzny, ponieważ Polki – obywatelki okupowanego państwa – zamiast rozkoszować się „rodzimą” literaturą wysoką, wprzęgniętą w służbę narodową i klasowo związaną z wysokimi stanami magnackim i szlacheckim, wołały „obce”, najczęściej francuskie lub angielskie, powieści o miłości, klasowo sprzężone ze stanem średnim. Jednym ze sposobów rozprawienia się z wpływami „obcymi” na dusze kobiet polskich (wewnętrznymi i zewnętrznymi: psychicznymi, literackimi i społecznymi impulsami emancypacyjnymi) był nurt biedermeierowski<sup>76</sup>.

Znakomitym przykładem myślenia o kobiecej lekturze są pisma Klementyny z Tańskich Hoffmanowej. Na początku wieku XIX skodyfikowała ona przekonania na temat natury kobiecej i kobiecych powinności, tworząc wzorzec kobiety Polki, który na całe stulecie stał się punktem odniesienia w dyskusjach między konserwatystami a zwolennikami emancypacji. W jednym z najpopularniejszych

---

<sup>75</sup> T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905)*, Kraków 1986; K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”*, Katowice 1988; M. Sadlik, *Konfesje samotnych. W kręgu prozy spowiedniczej 1884-1914*, Kraków 2004.

<sup>76</sup> M. Opalek, *Gdy Alkar kochał Eminę. Obrazki z epoki biedermeierowskiej*, Lwów 1924; S. Wasylewski, *Życie polskie w XIX wieku*, Kraków 1962; M. Żmigrodzka, *Polska powieść biedermeierowska*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 2.

swoich tekstów, w *Pamiętce po dobrej matce*, napisała: „Nic więcej nie uczy, nie oświeca, jak czytanie, gust do niego dobrze prowadzony czasem edukacji miejsce zastąpić może”, jednocześnie wprowadzając ograniczenie aktywności intelektualnej kobiet do lektury, która by „zbogaciła ich rozum, nie dotykając serca”. Ostatecznie więc panny mają czytać „bardzo mało, same dobre i pożyteczne książki, romansu żadnego broń Boże”, a jakkolwiek „zbytek w tej mierze jest naganny”<sup>77</sup>. W traktacie *O powinnościach kobiet* określiła natomiast tryb kobiecej lektury – ma być ona studiowaniem niewielu świadomie wybranych tekstów „moralnych, gruntownych, uczących, rzetelnych”, z zaznaczaniem i wynotowywaniem ważniejszych ustępów. Wykluczyła beletrystykę i poezję, zaaprobowała wyłącznie „dzieje różnych krajów i narodów, [...] wybór podróży, pisma moralne o edukacji, o przeznaczeniu kobiet, o ich powinnościach; takie jedynie czytane być mają. Nieocenionym także czytania skarbem jest *Pismo Święte*”<sup>78</sup>.

Jakkolwiek program kobiecego czytelnictwa sformułowany przez Tańską (wyrastający – co istotne – z doświadczeń osobistych, na własnej skórze bowiem doświadczyła pisarka zgubnych skutków powierzchownego wykształcenia zalecanego dziewczętom) miał charakter oświeceniowy<sup>79</sup>, a więc postępowy w momencie jego

---

<sup>77</sup> K. z Tańskich Hoffmanowa, *Pamiętka po dobrej matce*, w: tejże, *Dziela*, red. N. Żmichowska, z dodaniem życiorysu i objaśnień, t. 8, Warszawa 1876, s. 380-381.

<sup>78</sup> K. z Tańskich Hoffmanowa, *O powinnościach kobiet*, w: tejże, *Dziela*, red. N. Żmichowska, z dodaniem życiorysu i objaśnień, t. 2, Warszawa 1875, s. 83.

<sup>79</sup> Autor nowoczesnych podręczników, Onufry Kopczyński w swojej *Gramatyce na klasę trzecią*, w rozdziale VII *O czytaniu książek* objaśniał, jak postępować z tym „narodu ludzkiego skarbem”. Pisał m.in.: „Rozkosz, którą się czuje w czytaniu lepszych książek, ma być ponętą, a nie celem czytania. Oświecenie rozumu mądrymi zdaniami, ubogacenie pamięci rozmaitymi wiadomościami, skłonienie serca do spraw uczuciowych, nam i krajowi pożytecznych, mają być prawdziwym czytania zamiarem”, a owo „czytanie” ma być „rozważne, sądowe, pamiętne” (O. Kopczyński, *Gramatyka dla szkół narodowych*, Kraków 1787, s. 82-83).

formułowania<sup>80</sup>, to wraz z upływem czasu stawał się coraz bardziej anachroniczny i ograniczający kobiecą aktywność intelektualną do tego stopnia, że najwybitniejsza uczennica Tańskiej, Narcyza Żmichowska, dokonała jego druzgocącej krytyki we wstępie do *Dzieł* mistrzyni opublikowanych w roku 1876<sup>81</sup>. Nie zmieniło to jednak faktu, że przez cały wiek XIX czasopisma kobiece odwoływały się do dwóch wzorów czytelnictwa, o których pisała Tańska. Badacz czasopiśmiennictwa kobiecego, Jerzy Franke, potwierdził ich trwałość zarówno w periodykach skupiających przeciwniczki emancypacji, jak i w prasowych organach sufrażystek na przełomie wieków XIX i XX:

Pierwszy z nich, negatywny, był synonimem pobieżnej, płytkiej i popieszczonej lektury nowości literackich, ulegania modzie, braku rozsądnej selekcji tekstów, wreszcie przewagi romansów, które rozbudzają emocje i imaginację czytelniczek. Drugi, pozytywny, odsyłał do rozważni, sztuki rezygnacji, ograniczania potrzeb, w tym także lekturowych. Ścisła selekcja jawi się tu jako metoda eliminacji zgubnych książek, niepożądanych treści i niebezpiecznych pokus<sup>82</sup>.

Jak wynika z badań wspomnianego badacza, przez cały wiek XIX przeciwniczki i zwolenniczki emancypacji miały takie samo zdanie o „złej” lekturze – jej synonimem był romans wywierający rzekomo zły wpływ na wyobraźnię czytelniczek. Poglądy konserwatysek i emancypantek rozchodziły się dopiero w momencie określania

---

<sup>80</sup> J.E. Dąbrowska, *Klementyna. Rzecz o Klementynie z Tańskich-Hoffmanowej*, Białystok 2008.

<sup>81</sup> G. Borkowska, *Żmichowska wobec Hoffmanowej. Strategia pszczoły*, w: tejże, *Cudzoziemki*.

<sup>82</sup> J. Franke, *Polska prasa kobieca w latach 1820-1918. W kręgu ofiary i poświęcenia*, Warszawa 1999, s. 36. Tu także interesujący przypis 80: „Symptomatyczne pod tym względem zalecenie brzmiało: «Równie przeto jak żądze nasze ograniczajmy czytanie». *Matka do córki. List drugi*, „Pamiętnik dla Płci Pięknej” 1830, t. 1, posz. 3, s. 117.

kanonu lektur pożądaných – te pierwsze zalecały lekturę nabożną i akceptującą *status quo*, te drugie propagowały lekturę o wymowie buntowniczej.

Równie trudny do zaakceptowania przez krytyków okazał się fakt, że kobiece pisanie związane było z zarabianiem i posiadaniem pieniędzy, czyli władzą realną, nie – kurtuazyjną, a kobiece czytanie – dostarczało niemal wyłącznie „leniwej rozrywki, zmysłowej przyjemności, tajemnej intymności”, podsycalo „burzliwe marzenia”, żywiło „sentymantalne oczekiwania”, „ekscytowało zmysły”<sup>83</sup>. Kobiety piszące wchodziły więc do gabinetu – przestrzeni zarezerwowanej dotąd dla mężczyzn, by rywalizować z nimi jako pracownice pióra<sup>84</sup>; kobiety czytające zawłaszczały bibliotekę – przestrzeń, w której do tej pory tylko mężczyzna oddawał się relaksowi, rozrywce i rozkoszy. Jednakże – co trzeba podkreślić – na ziemiach polskich w wieku XIX przestrzeń wolności twórczej była mocno ograniczona przez podwójną cenzurę – jedna z nich była skodyfikowana, oficjalna, bo narzucona przez zaborcę, druga była nieskodyfikowana, nieoficjalna, bo narzucona przez niepisaną umowę obowiązującą członków zniewolonego narodu<sup>85</sup>. Wszystkie ważniejsze przekonania na temat związku literatury i „obyczajów”, podzielane przez społeczeństwo polskie i krępujące w nierównej mierze swobodę pisarza (będącego w pierwszej kolejności Polakiem, dopiero w drugiej – pisarzem) i pisarki (będącej w pierwszej kolejności kobietą, w drugiej – Polką, i dopiero w trzeciej – pisarką), ujął syntetycznie i skrytykował dopiero Stefan Żeromski w ważnym wykładzie *Literatura a życie polskie*, wygłoszonym w roku 1915 w Zakopanem. Wymienił w nim następujące – co

---

<sup>83</sup> R. Chartier, *Stosowanie pisma*, w: *Historia życia prywatnego*, s. 173.

<sup>84</sup> Patrz: *Księgowanie. Literatura, kobiety, pieniądze*, red. I. Iwasiów, A. Zawiszewska, Szczecin 2014.

<sup>85</sup> D. Dąbrowska, *Udomowiony świat. O kobiecym doświadczaniu historii*, Szczecin 2004.

istotne: formułowane przez jedną z kobiet piszących – żądania kierowane do ludzi pióra na ziemiach polskich pod zaborami:

ażeby dzieło sztuki powstające w naszym kraju było dla szerokich warstw dostępne i zrozumiałe, ażeby pisano rzeczy ściśle i bezwzględnie wartościowe pod względem moralnym, ażeby się wystrzegać wszelkiej nieogłędnej erotyki, wszelkiej lekkomyślnej swobody wyrażenia, gdyż książka nasza dostaje się przecie do rąk młodzieży, ażeby każda ukazująca się książka krzepiła ogół i podnosiła na duchu, ażeby broniła szerokie masy czytelników od zgnilizny, abnegacji i pesymizmu. [...]

Obok wielu cenzur zewnętrznych pisarz tutejszy musi w głowie swej, już podczas samej koncepcji utworu i w czasie wykonywania zamysłu, mieć ustanowiony swój własny rodzaj trybunału cenzury prewencyjnej, który rewiduje same pomysły pierwotne, chwyta za skrzydła owo „natchnienie” i odrzuca wszystko, co grzeszy erotyzmem, pesymizmem, niewiarą, smutkiem – co się nie godzi z uznanymi zasadami pedagogii, zdrowia moralnego mas i duchowej tężyzny narodu<sup>86</sup>.

**Pozytywizm i emancypacja.** Pod koniec wieku XIX, na fali idei pozytywistycznych, nasilają się w Polsce – i w społeczeństwie, i w piśmiennictwie – dążenia emancypacyjne: na wzór tłumaczonych tekstów zagranicznych zaczyna powstawać bogata literatura rodzima na temat historii kobiet oraz kobiet w historii (starożytnej, europejskiej, polskiej). Ukazują się nie tylko książki i artykuły o „kobietach w dawnej Polsce” czy „autorkach polskich”, pisane przez sympatyków emancypacji i krytyków twórczości kobiecej, lecz powstają także pisma o wyraźnie feministycznym programie, jak „Świt” (1884-1886) czy „Ster” (1895-1897)<sup>87</sup>. Jedni, jak np. Bronisław Chlebowski, kontynuują romantyczną koncepcję

---

<sup>86</sup> S. Żeromski, *Literatura a życie polskie*, w: tegoż, *Sen o szpadzie. Pomyłki*, Warszawa 1957, s. 41.

<sup>87</sup> J. Franke, *W kręgu ofiary i poświęcenia. Polska prasa kobieca w latach 1820-1918*, Warszawa 1999.

obecności kobiet w „życiu duchowym narodu”<sup>88</sup>. Inni, jak Piotr Chmielowski, utożsamiają emancypację z „postępem” i poszukują w przeszłości Polski chlubnych momentów „przyspieszenia cywilizacyjnego” – momentów szczególnej aktywności pisarek. We wstępie do swojego studium o „autorkach polskich” napisał więc:

Jak wszędzie podobno u cywilizowanych narodów, tak i u nas najwyraźniejsze ślady współdziałania kobiet w życiu umysłowym widzieć się dają w tych epokach lub chwilach, kiedy rytm rozwoju przyspieszonym biegnie ruchem. Rytm ten jest jakoby pobudką, powołującą siły ukryte do wystąpienia dodającą odwagi i rażności tym, co się zazwyczaj za słabszych poczytują<sup>89</sup>.

Jak pisze Grażyna Borkowska, Piotr Chmielowski koncentrował się na „pisarkach o wyrazistym stylu, niebanalnej biografii, niezwykłym charakterze”, wnoszących do literatury „nowe wartości, nowe sposoby zachowań, nowe gesty językowe” i niepokodzonych z „tradycyjnym podziałem ról społecznych i oczywistością zadań przypisywanych kobietom”<sup>90</sup>. Najbardziej niezależną z nich, tak w życiu, jak i w twórczości, była Narcyza Żmichowska, która wypracowała i zrealizowała pierwszy spójny projekt literatury kobiecej. Choć literaturę kobiecą definiowała Żmichowska „w sposób intuicyjny raczej niż wyrozumowany”<sup>91</sup>, włączała do tej kategorii:

nie wszystko to, co wyszło spod kobiecego pióra, lecz to, co kobiety napisały, nie tracąc z pola widzenia własnego losu, własnej egzystencji, własnej biografii; tego, co odnosiło się do nich samych, co odpowiadało na ważne dla nich pytania. [...] Według Żmichowskiej twórczość kobieca to taki typ literatury, której fikcjonalność ograniczona jest przez biograficzno-

---

<sup>88</sup> B. Chlebowski, *Udział kobiet polskich w życiu duchowym narodu* (1893), w: tegoż, *Pisma*, t. 1, Warszawa 1912.

<sup>89</sup> P. Chmielowski, *Wstęp*, w: tegoż, *Autorki polskie wieku XIX. Studium literacko-obyczajowe*, Warszawa 1885, s. 1.

<sup>90</sup> G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, w: *Ciało i tekst*, s. 66.

<sup>91</sup> Tamże.

-egzystencjalne uwarunkowania podmiotu piszącego, przy czym strona semantyczna utworów kobiecych wcale nie ulega uproszczeniu, ponieważ jej istotę stanowi skomplikowany charakter więzi łączących autorkę z rzeczywistością przedstawioną i z wytworem własnych działań twórczych<sup>92</sup>.

W przeciwieństwie do Chmielowskiego, który diagnozując współzależność modernizacji i emancypacyjnych dążeń grup marginalizowanych w życiu społecznym i dyskursie publicznym, zrzucał jednak część odpowiedzialności za tę marginalizację na grupy marginalizowane, rzekomo same „za słabsze się poczytujące”, coraz liczniejsze środowisko sufrażystek zgadzało się z jego diagnozą, ale czyniło mężczyzn (w wersji feministycznej) lub ustrój kapitalistyczny (w wersji marksistowskiej) odpowiedzialnymi za upośledzenie społeczne i artystyczne kobiet. W ruchu umysłowym końca stulecia emancypacja kobiet i twórczość kobieca zostały zatem wprzęgnięte w rozważania romantyczne o „duchu narodu”, pozytywistyczne o „postępie” i lewicowe o „rewolucji społecznej”, ale tylko działaczki organizacji feministycznych rozwijały refleksję o emancypacji „strażniczek narodowych obyczajów”, „kapłanek domowego ogniska” i „aniołów dobroci” jako kobiet oraz kobiet jako podmiotów i tematów sztuki i literatury<sup>93</sup>.

Oprócz poważnych książek i artykułów pisanych w ostatnich dekadach wieku XIX przez polskich humanistów o różnych światopoglądach, wielu pisarzy, krytyków literackich i recenzentów wyrażało w prasie „pococzne” poglądy o literaturze kobiecej i kobietach pisarkach. Zrekonstruowany przez Krystynę Kłosińską ówczesny

---

<sup>92</sup> Tamże, s. 67.

<sup>93</sup> M. Hoszowska, *Siła tradycji, presja życia. Kobiety w dawnych podręcznikach dziejów Polski (1795-1918)*, Rzeszów 2005; K. Dormus, *Problematyka wychowawczo-oświatowa w prasie kobiecej zaboru austriackiego w latach 1826-1918*, Warszawa 2006; M. Stawiak-Ososińska, *Ponętna, uległa, akuratna. Ideal i wizerunek kobiety polskiej pierwszej połowy XIX wieku (w świetle ówczesnych poradników)*, Kraków 2009.



„fantazmatyczny portret autorki” – zgodnie ze swoją antyczną proweniencją – akcentował naruszanie przez kobiety piszące społecznej normy i granicy tożsamości płciowej, nakazujących kobiecie milczenie w przestrzeni publicznej, a marginalizował specyfikę kobiecej twórczości. Kobieta pisząca była nadal postrzegana jako „figiel natury”, wyrodek, hybryda, monstrum, nie-kobieta, przypisywano jej powszechnie „deformacje intymnych części ciała, brzydotę fizyczną, ograniczone horyzonty intelektualne”<sup>94</sup>. Męska krytyka sięgała po metaforykę przyrodniczą – twórczość kobieca kojarzona była z siłą i gwałtownością żywiołu, wybuchem wulkanu, erupcją treści nagromadzonych przez wieki; metaforykę instynktu – twórczość kobieca postrzegana była jako popędowa, nieświadoma, niekontrolowana rozumem, a nie – jak w przypadku twórczości męskiej – wolicjonalna; metaforykę chuci – kobietom piszącym przypisywano wybujale potrzeby erotyczne, które zastępczo zaspokajać miały w akcie tworzenia przez sięganie po pióro-fallusa, czyli przez wchodzenie w rolę mężczyzny; metaforykę kucharską – kobietom twórczym wypominano, że pomyliły kuchnię z salonem, a literatury nie przyrządza się wedle receptur kulinarnych; wreszcie metaforykę plotki i brudu – kobietom pisarkom zarzucano karmienie się wstydliwymi szczegółami życia ludzkiego i zanieczyszczanie literatury tym „śmieciem”<sup>95</sup>.

Literatura kobieca więc tylko pozornie została poddana opisowi, w istocie zaś jej analizy miały charakter wartościujący i eksponowały cechy uzasadniające negację. Podstawowe zarzuty krytyki dotyczyły tego, że mężczyzna piszący „angażuje intelekt”, „komponuje z celem”, „zgodnie z wiedzą na temat przedmiotu i znajomością technik

---

<sup>94</sup> K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, w: tejsze, *Ciało – pożądanie – ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999, s. 15.

<sup>95</sup> Dokładnej analizy wybranych metafor deprecjonujących kobiece pisanie dokonała Kazimiera Szczuka w artykule *Przędki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*.

artystycznych”, natomiast kobieta pisząca „patrzy i opisuje to, co widzi”, „aktywność patrzenia przekształca się w pasywność pisania”<sup>96</sup>. Za uniwersalny wzór twórczości uważano twórczość męską, co odzwierciedlało powszechność opozycji męskie-kobiece, w której to, co męskie, traktowano jako „naturalnie” lepsze i ważniejsze. Skoro zatem tekst męski stanowił normę, tekst kobiecy definiowany był poprzez „brak” i utożsamiany z „defektem, ułomnością, niekompletnością”<sup>97</sup>. Wytykano kobietom, że nie tworzą zgodnie z regułami poetyki, np. ich fabuły są epizodyczne, logika przyczynowo-skutkowa jest zaburzona, drobne wydarzenia z życia codziennego postaci urastają do rangi katastrofy. Przeświadczenie o uniwersalności męskiego doświadczenia powodowało, że kobiece doświadczenie ośmieszano jako „powieściowe fatalaszki”, „zmysł tapicerski”, „przędzę banalnej rzeczywistości” i „historię błahostek”<sup>98</sup>. Pisarki cenione, np. Elżę Orzeszkową, dyskretnie przesuвано ku obszarom literatury męskiej, zacierano więc ich tożsamość płciową przez odcięcie od wspólnoty kobiet pisarek i wskazywanie „męskich” cech tekstu i ciała, np. „męskiej jakby głowy” autorki *Nad Niemnem*.

**Międzywojenne dyskusje o literaturze kobiecej**<sup>99</sup>. Pomimo wcześniejszej obecności zagadnienia pisarstwa kobiet w polskiej refleksji literaturoznawczej pierwsza poważna dyskusja na ten temat odbyła się dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym. Jej uczestnicy, krytycy i pisarze, rozważali to zjawisko w atmosferze, którą współtworzyły odziedziczone po dekadach poprzednich przekonania na temat kobiecości i literatury oraz nowe warunki życia

---

<sup>96</sup> K. Kłosińska, *Ciało – pożądanie – ubranie*, s. 15.

<sup>97</sup> Tamże, s. 16.

<sup>98</sup> Tamże, s. 18-19.

<sup>99</sup> Niniejszy podrozdział zawiera fragmenty rozdziału *Ideologia* w monografii: A. Zawiszewska, *Życie świadome. O nowoczesnej prozie intelektualnej Ireny Krzywickiej*, Szczecin 2010, s. 235-249.

politycznego, obyczajowego i literackiego. Międzywojenna debata miała dwie fazy. Pierwsza przypada na koniec lat dwudziestych, kiedy krytyka literacka skupiała się przede wszystkim na zagadnieniu stylu twórczości kobiecej, omawiając je na przykładzie konkretnych tekstów; druga przypada na lata trzydzieste, kiedy krytyka porzuciła szczegółowe analizy pojedynczych utworów na rzecz syntez, w których znalazło się miejsce na omówienie genezy, światopoglądu, stylu, tematyki i bohaterów literatury pisanej przez kobiety. Dzięki temu dwudziestolecie międzywojenne – jak pisze Joanna Krajewska – to „pierwsza epoka w dziejach polskiej literatury, która wypracowała dobrze doprecyzowaną i obecną w recenzenckiej świadomości kategorię literatury kobiecej”<sup>100</sup>.

Impulsem do rozpoczęcia debaty stał się tom nowel *Przymierze z dzieckiem* Marii Kuncewiczowej, opublikowany w roku 1927, oraz wczesne powieści Ewy Szelburg-Zarembiny *Polne grusze*, *Dokąd?* i *Dziewczyzna z zimorodkiem*, wydane kolejno w latach 1926, 1927 i 1928, które zostały uznane przez krytykę literacką za typowe realizacje literatury kobiecej. *Przymierze z dzieckiem* Kuncewiczowej ukazało się nieco wcześniej w konserwatywnym tygodniku kobiecym „Bluszcz”. Jego czytelniczki zareagowały oburzeniem na zaprezentowaną przez Kuncewiczową „nieortodoksyjną wersję macierzyństwa”, a w jego redakcji nastąpił rozłam, który dał początek nowemu postępowemu tygodnikowi „Kobieta Współczesna”<sup>101</sup>. Wprawdzie czołowy krytyk liberalnego tygodnika „Wiadomości Literackich” w latach dwudziestych, Stefan Napierski, przyjął jej nowele entuzjastycznie, jednak w swojej recenzji reaktywował wszystkie stereotypy na temat „animalności”, „fizjologiczności” i „drobiazgowości” twórczości kobiecej. Jak bardzo były one utrwalone w jego

---

<sup>100</sup> J. Krajewska, „Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym, Poznań 2010, s. 12.

<sup>101</sup> M. Kuncewiczowa, *Przedmowa do I wydania*, w: tejsze, *Twarz mężczyzny i trzy nowele*, wyd. II, Warszawa 1986, s. 5.

świadomości, a więc i w świadomości jego pokolenia, świadczyć może fakt, że te same argumenty zostały przez niego użyte w omówieniu *Przymierza z dzieckiem* Kuncewiczowej oraz *Dokąd?* Szelburg-Zarembiny<sup>102</sup>.

Nowele Kuncewiczowej i powieści Szelburg-Zarembiny stanowiły tylko ułamek produkcji kobiet piszących pod koniec lat dwudziestych wieku XX. Obok prozy należącej do obiegu wysokiego, czyli powieści Zofii Nałkowskiej, Marii Dąbrowskiej, Marii Kuncewiczowej, Ewy Szelburg, Zofii Kossak, obok wznowień i nowych książek twórczyń literatury popularnej, które zaczęły karierę w epoce poprzedniej, czyli Marii Rodziewiczówny i Heleny Mniszek, pojawiły się w prozie nazwiska nowe lub kojarzone dotąd z innymi rodzajami i gatunkami literackimi, m.in. Kazimiera Alberti, Anna Zahorska, Zofia Dromlewiczowa, Aniela Kallas, Wanda Miłaszewska, Maria Helena Szpyrkówna, Irena Zarzycka. Jeśli pamiętać o politycznym, rozrachunkowym i wspomnieniowym charakterze literatury powstałej w pierwszych latach niepodległości, przede wszystkim o utworach Juliusza Kadena-Bandrowskiego, Andrzeja Struga i Stefana Żeromskiego, nie może dziwić szybka i gwałtowna reakcja na twórczość kobiecą o charakterze radykalnie odmiennym, coraz częściej opatrywaną podwójnym adresem, kierowaną więc i do czytelniczki literatury wyrafinowanej, i do odbiorczyni nowoczesnych romansów sentymentalnych. W ocenach, jakim poddawano tę twórczość na łamach prasy codziennej i periodyków kulturalnych, widoczna jest dezorientacja recenzentów płci męskiej, przykładających miary współczesnej literatury wysokoartystycznej do tekstów, których autorki albo świadomie korzystały z konwencji młodopol-

---

<sup>102</sup> S. Napierski, *Niezwykły debiut*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 16; tenże, *Książka Ewy Szelburg*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 29.

skich, albo świadomie odwoływały się do wzorca powieści popularnej, ale za każdym razem dostosowywały je do własnych potrzeb<sup>103</sup>.

Późne lata dwudzieste wieku XX krytyka określiła jako dekadę „inwazji kobiecych piór” na literaturę polską. O ile jednak mężczy redaktorzy periodyków literackich dawali wyraz przede wszystkim zaniepokojeniu tym nowym stanem rzeczy, szukali jego przyczyn, tworzyli jego definicje, by w ten sposób oswoić go/oswoić się z nim, o tyle redaktorki i publicystki kobiecej prasy kulturalnej przyjmowały go z zadowoleniem jako wyraz i potwierdzenie nowej sytuacji prawnej, zawodowej i obyczajowej kobiet. Metaforyka wojenna, stosowana w wypowiedziach przedstawicieli obu stron „konfliktu”, dobrze oddaje atmosferę, którą wytworzyło masowe pojawienie się kobiet w literaturze po roku 1918. Znamienny pod tym względem jest artykuł *Kobiece niebezpieczeństwo* opublikowany anonimowo w „Gazecie Literackiej” w roku 1927. Owo niebezpieczeństwo to moda na „pisanie po kobiecemu”, zapewniające sukces finansowy i towarzyski, odciągające pisarzy mężczyzn od tradycji „Konradów i Anhellich, Krzysztofów Cedro i Cezarych Baryków”, od „wielkich zagadnień i przemian” ku kontemplacji „wzorków na dywanie”<sup>104</sup>.

Kobiety piszące i czytające miały już wówczas rozwiniętą świadomość, czym powinna być literatura kobieca, jakimi cechami powinna się odznaczać. Wśród autorek poruszających ten temat na łamach prasy kobiecej wymienić należy przede wszystkim Marię Grossek-Korycką, Stefanię Podhorską-Okołów, Henrykę Zylberową i Herminię Naglerową. Pierwsza z nich w cyklu felietonów opublikowanych w połowie lat dwudziestych w „Bluszczu”, a następnie wydanych w roku 1928 w tomie *Świat kobiecy*, napisała:

---

<sup>103</sup> H. Kirchner, *Poetyka powieści popularnej*, w: *Literatura polska 1918-1975*, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, t. 2 1933-1944, Warszawa 1993, s. 827.

<sup>104</sup> [b.a.], *Kobiece niebezpieczeństwo*, „Gazeta Literacka” 1927, nr 6, s. 1.

O kobiecie dotychczas wiedzieliśmy tylko to, co nam o niej mówił mężczyzna. A on podawał światu nie odbicie żywej kobiety, lecz odbicie tego odbicia, które kobieta pozostawiała w zwierciadle świadomości męskiej, a jest ono upiękzone jego miłosną iluzją i zniekształcone ostrym kątem widzenia jego spraw. Kobieta pisząca poprzestawała na niewolniczym kopiowaniu tego wzoru, za mało wykształcona, a może tylko za mało śmiała, by pisać po swojemu, a może i zeznawać. Kim była naprawdę, co czuła i myślała – pozostawało tajemnicą<sup>105</sup>.

Odzyskanie niepodległości to „chwila przełomowa” w życiu kobiet polskich, którą powinny one, zdaniem Grossek-Koryckiej, wykorzystać dla wypracowania nowych standardów w każdej dziedzinie swojej aktywności, także w literaturze. Nawoływanie kobiet przez kobiety, by „pisały po swojemu”, nie pozostało bez echa w prasie kobiecej, podobnie jak męskie jeremiady i filipiki przeciwko temu pisaniu.

Na anonimowy artykuł z „Gazety Literackiej” odpowiedziała Stefania Podhorska-Okołów na łamach „Bluszczu” oraz Henryka Zylberowa w „Kobiecej Współczesnej”. Pierwsza z nich przywołała najważniejszy argument powtarzający się przez całe dwudziestolecie międzywojenne w periodykach nie tylko kobiecych, a mianowicie: gdyby nie było wojny, nie byłoby emancypacji, a przynajmniej znacznie wydłużyłby się czas dochodzenia do niej. Wojna bowiem „wyzwoliła nagromadzony zapas sił kobiecych, skondensowanych w podziemnej robocie”, pozwoliła sprawdzić się kobietom w dziedzinach wcześniej dla nich niedostępnych, dzięki czemu po odzyskaniu niepodległości „kobiecie-mrówce pracy organicznej [...] wyrosły skrzydła” i ostatecznie uwolniła się spod męskiej kurateli, „zindywidualizowała się”<sup>106</sup>. Jej zdaniem, „niebezpieczeństwo kobiece” nie tkwi w „rezygnacji z wielkich problemów, z patosu

---

<sup>105</sup> M. Grossek-Korycka, *Świat kobiecy*, Warszawa 1928, s. 19.

<sup>106</sup> S. Podhorska-Okołów, *Kobiece niebezpieczeństwo*, „Bluszczy” 1927, nr 14, s. 5.

i rozmachu na rzecz drobnej wirtuozerii w produkcji filigranowych cacek”, lecz „w zgoła odmiennej postawie wobec życia, w niespodziewanych, a nieraz dla krytycyzmu męskiego niedostępnych, możliwościach twórczych kobiety współczesnej”. Przykładów „odmiennej postawy wobec życia” dostarczyły już Zofia Nałkowska, Maria Dąbrowska i Maria Kuncewiczowa, pisząc *Romans Teresy Hennert, Ludzi stamtąd, Przymierze z dzieckiem*.

Podobnie jak Stefania Podhorska-Okołów w „Bluszczu”, Henryka Zylberowa na łamach „Kobiety Współczesnej” uznała „wielki napływ piór kobiecych do literatury ostatnich czasów” czy – w wersji męskich krytyków: „inwazję niewiast piszących” – za „objaw dodatni”<sup>107</sup>. Uchyliła się jednak od polemiki, by przejść do stwierdzenia, że „udział sił nowych w powiększaniu dorobku kulturalnego ludzkości, może być tylko pożądany”, w związku z czym stawia kobietom piszącym dwa warunki „wnoszące do zasobów ludzkiej kultury pierwiastki dotąd w niej nieistniejące”: „prawdziwej wartości artystycznej” i „prawdziwej nowości”. Jak kilka lat wcześniej Grosse-Korycka, obecnie Zylberowa apelowała do nich:

bęǳcie szczere, otrząśnijcie się spod wpływu umysłowości męskiej, wypowiadajcie śmiało wasze kobiece myśli o sobie, mężczyźnie i świecie, wyrażajcie wasze własne, długo zakłamywane uczucia. Odrzućcie precz ów przesąd narzucony wam przez mężczyzn, że w każdej dziedzinie, zatem i sztuki, robić coś dobrze, znaczy robić „po męsku”. Czas już zrozumieć, że największym uznaniem dla autorki jest powiedzenie, że jej książka jest prawdziwie kobieca<sup>108</sup>.

Dalej jednak wznowiła tradycyjny podział na to, co kobiece, i na to, co męskie. Pisanie po kobiecemu oznacza więc umiejętność oddawania emocji, zmienności nastrojów, impulsywności w działaniu,

---

<sup>107</sup> H. Zylberowa, *Kobieta i kobiecość w literaturze*, „Kobieta Współczesna” 1928, nr 27, s. 6.

<sup>108</sup> Tamże.

głębokiej religijności, nakierunkowanie na innych ludzi i bliskie relacje. Za gatunek najbardziej kobiecy uznała Henryka Zylberowa powieść, ponieważ odpowiada ona najlepiej „narratorskim zdolnościom i zamiłowaniom kobiecym, a mając mniej niż inne rodzaje poezji (stworzone przez mężczyznę dla wyrażenia *jego* życia psychicznego) określoną formę, mniej krępuje kobiecą psychę”<sup>109</sup>. Kobieta, jej zdaniem, powinna pisać o wszystkim „co ją naprawdę interesuje i co istotnie przeżywa, lecz tak *jak to po kobiecemu przeżywa*”<sup>110</sup>. Za czołowe przedstawicielki tak rozumianej literatury kobiecej uważała Nałkowską, Kuncewiczową i Dąbrowską.

Najważniejszego podsumowania „dziesięciu lat pracy literackiej kobiet” dokonała Herminia Naglerowa pod koniec roku 1927 na łamach „Bluszczu”. „Świetny rozwój talentów kobiecych” uznała Naglerowa za konsekwencję „czynnego i twórczego wyzyskania zdobytej pozycji i energii”<sup>111</sup>, za zwycięstwo cywilne odpowiadające wiktorii wojennej. Lista stworzona przez Naglerową daje wgląd w świadomość literacką epoki, a dokładniej – w świadomość literacką końca lat dwudziestych. I tak, w pierwszym szeregu dramatopisarek umieściła Magdalenę Samozwaniec, Marię Pawlikowską, Felicję Kruszewską i Marię Jehanne-Wielopolską; pisarek dla dzieci i młodzieży – Zofię Rogoszównę, Bronisławę Ostrowską, Janinę Porazińską, Helenę Bobińską, Zofię Żurakowską, Janinę Mortkowiczową, Ewę Szelburg, Marię Dąbrowską, Marię Buyno-Arctową; eseistek – Karolinę Bielańską i Stefanię Zahorską. Oddała należny hołd nestorce dziennikarek polskich – Bronisławie Neufeldównie. Stworzyła kanon poetek i prozaiczek. Do pierwszego zaliczyła Bronisławę Ostrowską, Kazimierę Iłakowiczównę, Marię Pawlikowską, Felicję Kruszewską, Annę Słomczyńską, Janinę Brzostowską, Han-

---

<sup>109</sup> Tamże, s. 7.

<sup>110</sup> Tamże, s. 8.

<sup>111</sup> H. Naglerowa, *Dziesięć lat pracy literackiej kobiet*, „Bluszczy” 1927, nr 46, s. 10-11.



nę Mortkowiczównę, Stefanię Podhorską-Okołów, Herminię Naglerową, Marię Niklewiczową, Zofię Rościszewską, Marię Czerkawską, Różę Czekalską-Heymanową. Do drugiego zakwalifikowała Zofię Nałkowską, Marię Jehanne-Wielopolską, Marię Dąbrowską, Zofię Kossak, Helenę Marię Szpyrkównę, Ewę Szelburg, Mortkowiczównę, Wandę Miłaszewską, Wandę Melcer, Zuzannę Rabską, Beatę Obertyńską oraz Marię Kuncewiczową.

Pojawienie się tak wielu kobiet piszących w latach 1927-1928 pozwoliło zobaczyć „skondensowane” cechy literatury kobiecej. Najłatwiej zauważalną był zmetaforyzowany styl nie tylko prozy Kuncewiczowej czy Szelburg-Zarembiny, lecz i większości pisarek i pisarzy tego czasu. Skłonił on do zabrania głosu Irenę Krzywicką, której artykuł *Jazgot niewieści, albo przerost stylu*, zamieszczony w roku 1928 na łamach „Wiadomości Literackich”, dotyczył wpływu Stefana Żeromskiego i Juliusza Kadena-Bandrowskiego na młodą prozę, szczególnie kobiecą, i zainicjował dłuższą dyskusję w tygodniku Mieczysława Grydzewskiego. Krzywicka potraktowała utwory kobiet jako przykład spustoszeń, jakie uczynił we współczesnej literaturze polskiej styl autorów *Ludzi bezdomnych* i *Generała Barcza*, a jej wystąpienie było rozwinięciem poglądów środowiska lewicowego<sup>112</sup>.

*Jazgot niewieści* rozpoczyna się więc od stwierdzenia, że panująca się w literaturze najnowszej „opisowość, cackanie się z byle głupstwem” jest również „grzechem” mężczyzn, lecz „celują w tej manierze kobiety”. Dezaprobatę Krzywickiej budzi bezmyślna „pogoń za nową metaforą, za rzadkim zestawieniem wyrazów”, co „zamazuje zdrowy sens i zatapia myśl”, stępią „wrażliwość na plastykę i barwę słowa”, a nade wszystko odbiera „poczucie proporcji opisywanych wydarzeń”. Jej sprzeciw budziły „pasja w wyolbrzymianiu rzeczy małych i nikłych”, „strojenie najbląbszych czynności

---

<sup>112</sup> [b.a.], Rec. M. Kuncewiczowa, *Przymierze z dzieckiem*, „Dźwignia” 1927, nr 1; A. Stawar, *Kryzys prozy*, „Dźwignia” 1927, nr 2/3.

w esy floresy stylistyczne”, „wylobrymianie niepotrzebnych nikomu spostrzeżeń”, „spiętrzanie epitetów”, używanie przymiotników „z reguły w stopniu najwyższym”, szukanie rzeczowników „rzadkich i ważkich” bez względu na to, czy są uzasadnione. O ile zabiegi takie w jednej książce są jeszcze do zniesienia jako przejaw indywidualności twórczej, o tyle w systematycznej lekturze całości dorobku prozatorskiego kobiet z lat ostatnich dają one wrażenie „monotonne i nieindywidualne”. Ów styl „ozdobny”, „współczesny gongoryzm”, „pocieszne wykwintniostwo” to, zdaniem Krzywickiej, język „minoderii, hysterii, przesady i sztuczności”, które uważała za kokieterię i „bezwiedne pokrywanie nieszczerości”. Twierdziła, że i w życiu, i w literaturze „pod zalewem ładnych słów ginie wszelka bezpośredniość”, pleni się „prawda częściowa, ułamkowa, z olbrzymią nadbudową kłamstwa”, np. „ekliwa adoracja dla rodziców, jednostajna patriotyczna egzaltacja, historyczny stosunek do miłości”<sup>113</sup>.

Rozważania o literaturze kobiecej potraktowała Krzywicka jako pretekst do zaprezentowania własnej koncepcji nowoczesnego języka literackiego. „Logiczną” metaforę ceniła wysoko jako wyraz „rzetelnego” stosunku do rzeczywistości, a za mistrzów w operowaniu tym środkiem artystycznym uważała Marię Pawlikowską-Jasnorzewską poetkę<sup>114</sup> i Tadeusza Żeleńskiego-Boya<sup>115</sup>, później także Antoniego Słonimskiego<sup>116</sup> – w Polsce, oraz Marcela Prousta, Thomasa

---

<sup>113</sup> I. Krzywicka, *Jazgot niewieści*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 42, s. 2. Cyt. za: I. Krzywicka, *Kontrola współczesności. Wybór międzywojennej publicystyki społecznej i literackiej z lat 1924-1939*, zebrała i wstępem opatrzyła A. Zawiszewska, Warszawa 2008, s. 157.

<sup>114</sup> I. Krzywicka, *O poezji Marii Pawlikowskiej*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 1; *Uśmiech i tży wroźki*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 55. Przedr. w: I. Krzywicka, *Kontrola współczesności*.

<sup>115</sup> I. Krzywicka, *Nieznany pisarz*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 11. Przedr. w: I. Krzywicka, *Kontrola współczesności*.

<sup>116</sup> I. Krzywicka, *Kontrola współczesności*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 45. Przedr. w: I. Krzywicka, *Kontrola współczesności*.

Manna i Herberta George'a Wellsa – na Zachodzie. Wymienieni wyżej „pisarze intelektualizujący polski język literacki” mają, jej zdaniem, odwagę pisać wbrew obowiązującemu szablónowi „nastrojowości, poetyczności, ozdóbnosci” w beletrystyce i krytyce, by dać „myśl rozumną i interpretację zawrotnych przekształceń, jakim podlega współczesny człowiek i społeczeństwo”. Prozę zachodnią pragnie uczynić wzorem dla literatów polskich, stoi ona bowiem „pod znakiem intelektu, ścisłego współzycia z najnowszymi zdobyczami wiedzy psychologicznej, społecznej, możliwie i innej”, a „język Prousta, Manna, Wellsa jest posłusznym narzędziem nie tylko poety, ale i myśliciela”. Uważa, że najwyższy czas nadrobić zaniedbania w literaturze polskiej dotąd zaprzęgniętej w obowiązki patriotyczne: pozbyć się „obciążeń dziedzicznych” i „dociągnąć jak najrychlej do poziomu nowoczesnego człowieka”. Aby się to dokonało, trzeba wykształcić „język bardziej precyzyjny, możliwie dokładnie dostosowany do myśli, stylu, który byłby jasny, prosty, skonstruowany i piękny przez to wszystko, a nie przez natrętne ozdóbki stylistyczne”. Taki stosunek do języka nazywa Krzywicka „nowym klasycyzmem”. W zakończeniu artykułu wyraża nadzieję, że kobiety piszące zejną z drogi „rozdętej sztucznie emocjonalności, niepotrzebnej opisowości, wysiłonego żonglerstwa stylistycznego”, że „prawdziwie nowoczesna kobieta, rozumna, odważna, zdobywca, weźmie górę nad rozmazgajonym, mizdrzącym się kobieciątkiem, które należy do przeszłości”<sup>117</sup>.

W obronie skrytykowanego przez Krzywicką stylu metaforycznego wystąpiła Kuncewiczowa, ponieważ m.in. z jej nowel pochodziły cytowane w *Jazgotcie niewieści* zdania. Kuncewiczowa zgodziła się z diagnozą Krzywickiej, wystąpiła jednak zdecydowanie przeciwko jej ocenom. W artykule *Metaforyzm a męskie kasztele*<sup>118</sup> przyznała,

<sup>117</sup> I. Krzywicka, *Jazgot niewieści*, s. 158-159.

<sup>118</sup> M. Kuncewiczowa, *Metaforyzm a męskie kasztele*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 44, s. 1. Kolejne wypowiedzi Kuncewiczowej w tej sprawie to: *Jeszcze raz*, „Wiadomo-

że „metaforyzm” jest „jedyną formą wyżycia się artystycznego niektórych gatunków”, „emanacją danej psychiki, nie zaś przyswajaną manierą! – jest jak gdyby uzewnętrznieniem pewnej religii”. Innymi słowy, styl metaforyczny służy najlepiej takim osobowościom twórczym, które są wrażliwe na wielopostaciowość i wielopłaszczyznowość świata zewnętrznego i duchowego, na tajemne związki między ludźmi, przedmiotami i zwierzętami, obcy jest natomiast „psychice mieszczańskiej” przedkładającej „jakikolwiek sekwestr” czy „anegdotę o perypetiach Europejczyka” nad nastrojowość. Z wywodów Kuncewiczowej wynikało, że literatura kobieca z charakterystycznym dla niej „sensualizmem przemawiającym językiem metafory” ma się do utworów męskich tak, jak literatura polska do literatury zachodnioeuropejskiej, np. francuskiej. Pisarka apelowała więc do krytyków współczesnych, czytelników i przyszłych twórców „kanonu”, by zamiast ośmieszać i w ten sposób unieszkodliwiać utwory kobiet, traktowali je – dla dobra obu płci – jako wkład we wspólny dorobek kulturalny. Postulat estetyczny łączył się tu z postulatem etycznym – „pomnażaniem, kultywacją każdej odrębności”, współuczestnictwem w „bogactwie” świata.

Krzywicka odpowiedziała Kuncewiczowej artykułem *Metafory i metatwory*, w którym doprecyzowała swoje stanowisko, zwracając szczególnie uwagę na fakt, że celem jej ataku nie jest literatura pisana przez kobiety, lecz maniera:

Szastanie słowami bez pokrycia, kwiecistość, epatowanie niepewną erudycją, mętność myśli, wybujałość języka, efekciarstwo i niezrozumiałstwo są manierą dość powszechnie przyjętą we współczesnej powieści i krytyce polskiej, i byłoby niesprawiedliwością pomawiać tylko kobiety o niektóre chociażby z tych siedmiu grzechów głównych. Dlatego, choć dys-

kusja toczy się obecnie na terenie twórczości kobiecej, błędem byłoby zacieśniać ją do spraw jednej tylko ptci<sup>119</sup>.

W sprawie literatury kobiecej zgodzili się z Krzywicką Antoni Słonimski, Paweł Hulka-Laskowski i Karol Irzykowski, ale każdy z nich z innego powodu. Dyskusja prowadzona na łamach „Wiadomości Literackich” pod koniec roku 1928 ujawniała więc nie tylko „trudności z wyznaczeniem stylistycznych atrybutów twórczości kobiecej”<sup>120</sup>, lecz także różnice między stanowiskiem Krzywickiej a stanowiskami Kuncewiczowej, Hulki-Laskowskiego, Słonimskiego i Irzykowskiego. Kuncewiczowa ceniła metaforę jako ważny składnik dyskursu kobiecego, Hulka-Laskowski w całości odrzucał dyskurs kobiecy<sup>121</sup>, idąc w ślady Napierskiego i jego dziewiętnastowiecznych poprzedników, Słonimski skamandryta odrzucał styl zmetaforyzowany jako dziedzictwo Młodej Polski<sup>122</sup>, Irzykowski uważał niefortunne metafory za dowód słabości stylistycznej i intelektualnej całej współczesnej literatury polskiej<sup>123</sup>. Krzywicka wartościowała ujemnie styl wysoce zmetaforyzowany, ponieważ oceniała

---

<sup>119</sup> I. Krzywicka, *Metafory i metatwory*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 46, s. 2. Przedr. w: I. Krzywicka, *Kontrola współczesności*, s. 160.

<sup>120</sup> G. Borkowska, *Metafora drożdży*, s. 70. Grażyna Borkowska, omawiając tę dyskusję, wzięła pod uwagę również wypowiedź Stanisławy Przybyszewskiej *Kobieca twierdza na lodzie*, która była przygotowana dla „Wiadomości Literackich”, a której redakcja nie opublikowała (Rękopis w Archiwum PAN, Oddział w Poznaniu, sygn. P.III.52a). „Według niej twórczość kobieca nie operowała żadnym «specjalnym materiałem», a jeśli pisarki posuwały się do wyraźnego i upodabniającego je nacechowania stylistycznego – to nie czyniły tego dobrowolnie. Metafora stanowiła «kobietą twierdzą na lodzie», była swego rodzaju barwą ochronną, skrywającą samowiedzę autorską. Jeśli kobiety ulegają metaforycznemu stylowi wypowiedzi, jeśli popadają w swego rodzaju manieryzm, to ze strachu przed odsłonięciem i surowością publicznego osądu”. Tamże.

<sup>121</sup> P. Hulka-Laskowski, *Kolana Heleny Fourment*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 52/53.

<sup>122</sup> A. Słonimski, *O mówieniu i paplaniu*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 45.

<sup>123</sup> K. Irzykowski, *Metaphoritis i złota plomba*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 52/53.

go z punktu widzenia literackiej lewicy. Świadczył on więc, jej zdaniem, o nienadążaniu literatury za rzeczywistością, o lenistwie intelektualnym i ślepcie ideologicznej pisarzy, którzy zamiast poszukiwać nowych sposobów mówienia o nowych problemach zrodzonych przez niepodległość, uciekają się do środków anachronicznych i zużytych. Szczególne zadania stawiała Krzywicka przed literaturą kobiecą, która ma zdawać sprawę z życia Nowej Kobiety, wyrażać nową kobiecą świadomość, budować nową kobiecą tożsamość, i właśnie dlatego musi poszukiwać adekwatnych języków opisu jej statusu i kondycji. Nie można tracić z oczu faktu, że sprzeciw Krzywickiej budził zmetaforyzowany styl literatury pisanej przez kobiety, a nie – poruszane w niej tematy i wprowadzane do niej typy bohatererek. Jeśli bowiem pamiętać, że centralnym zagadnieniem *Przymiera z dzieckiem* jest „odbrązowienie” macierzyństwa, a stosunek rodzic–dziecko uważała Krzywicka za najbardziej zakłamanym w literaturze polskiej, to trzeba uznać, że poglądy obu pisarek nie różniły się tak bardzo, jak by na to wskazywały ich utarczki prasowe.

W dyskusji na temat literatury kobiecej – a w istocie: na temat powieści pisanych przez kobiety – która odbyła na łamach prasy literackiej pod koniec lat dwudziestych, poruszonych zostało kilka różnych zagadnień tyleż społecznych, co literackich.

Po pierwsze, odnotowana została nie tylko masowa obecność kobiet w przestrzeni publicznej, m.in. w twórczości literackiej, lecz również zmiana jakościowa wprowadzona przez kobiety do życia społecznego i artystycznego. Inaczej mówiąc, zauważona została „feminizacja” tych dziedzin, w których reguły określali dotychczas mężczyźni. Po drugie, fakty takie jak te, że kobiety piszą, że piszą inaczej niż mężczyźni, że – generalnie – piszą inaczej niż dotąd się pisało, nie podobały się – z kilkoma chlubnymi wyjątkami – krytykom, za to bardzo satysfakcjonowały krytyczki. Mężczyźni pisarze poczuli się zagrożeni damską „konkurencją” na rynku literackim, wprowadzającą modę na „pisanie po kobiecemu”, co oznaczało, że

maleje popyt na książki o „czynnie”, a rośnie popyt na książki o „codzienności”. Z kolei kobiety pisarki odczuwały, że nastał czas dziejowej sprawiedliwości: zyskały prawa obywatelskie także w literaturze, mogły więc po raz pierwszy nie tylko „szczerze” pisać, lecz także czytać o tym, co inne kobiety mówią „własnym głosem”, a nie pod męskie dyktando; o tym, co dotąd było krępowane tabu narodowym czy obyczajowym. Po trzecie, powszechną uwagę zwracała literatura popularna, która niepostrzeżenie wyrosła na poważną rywalkę literatury obiegu wysokiego i w latach dwudziestych przez wielu krytyków utożsamiona została z literaturą kobiecą. Teksty należące do obiegu popularnego przytaczali oni jako dowód na to, że kobiety autorki częściej wybierają pisanie komercyjne, drastycznie obniżając w ten sposób poziom literatury narodowej. Po czwarte, dyskusja o literaturze kobiecej była tylko jedną z bitew w wojnie, która toczyła się w prozie przez całe dwudziestolecie międzywojenne między – jak je nazwał Jerzy Kwiatkowski – „nurtami ekspresjonizującymi” a „psychologicznym realizmem klasycyzującym”<sup>124</sup>. Po piąte, Krzywickiej jako feministycznej krytyczce o proveniencji lewicowej szło także o sprawy klasowe sprzężone z emancypacją: młodopolska maniera stylistyczna wielu współczesnych powieści i opowiadań kobiecych odpowiadała – jej zdaniem – mentalności mieszczańskiej, była wyrazem uczuciowej i umysłowej „dulszczyzny” przedwojennego „kobieciątka”, nie licowała jednak z powojenną świadomością Nowej Kobiety, która nie musi już zasłaniać swojej prawdy metaforą, lecz biorąc za siebie odpowiedzialność, może mówić wprost, czego oczekuje od życia. I po szóste, feministyczna

---

<sup>124</sup> J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000, s. 262-263. Kwiatkowski rozszerzył jedynie konstatację Leona Piwińskiego, który już w roku 1928 pisał o zmaganiu się nurtu „baroku stylistycznego”, za którego reprezentantki uznał Marię Kuncewiczową, Hannę Mortkowiczównę i Ewę Szelburg-Zarembinę, z nurtem „konstrukcji i analizy psychologicznej” z Marią Dąbrowską, Zofią Kossak-Szczucką, Wandą Melcer i Zofią Nałkowską na czele (L. Piwiński, *Powieść 1918-1928*, „Świat Książki” 1928, nr 1-3, s. 32).

krytyka literacka w wydaniu Krzywickiej – mimo że projektowała „literaturę kobiecą” jako „literaturę Nowej Kobiety”, czyli literaturę feministycznie uświadomioną, perswazyjną, z tezą – korzystała z „metaforyki organicznej” stosowanej już w epoce poprzedniej do ośmieszania pisania kobiecego. Dla Krzywickiej manieryczne pisanie kobiet to wydawanie dziwnych, niekontrolowanych i niezrozumiałych odgłosów, to „jazgotanie”, „siurkanie” czy „siorbanie”, koncepcja „literatury Nowej Kobiety” uderzała więc w język istniejącej już „literatury kobiecej”.

Druga faza międzywojennej dyskusji o literaturze kobiecej jest znacznie bardziej stonowana – przenosi się ona z pism społeczno-kulturalnych do podręczników, recenzje pisane przez krytyków literackich i pisarzy wypierane są przez artykuły o charakterze syntetycznym tworzone przez badaczy literatury, wypowiedzi polemiczne ustępują spokojnym rozważaniom, zamiast interpretacji konkretnych dzieł pojawiają się analizy tendencji występujących w większej liczbie tekstów. Wydaje się, że zjawisko literatury kobiecej zostało zaakceptowane przez uczestników życia kulturalnego, którzy obecnie pragną je lepiej poznać i zrozumieć. Cechą charakterystyczną wypowiedzi z lat trzydziestych jest przekonanie, że masowe wejście kobiet do przestrzeni publicznej, w tym do literatury, obserwowane po roku 1918, zmieniło tę przestrzeń przez wprowadzenie do niej kobiecego doświadczenia, czyli treści do tej pory w niej nieobecnych. Trudno przy tym wskazać liczącą się w epoce wypowiedź krytyka czy pisarza, która by wyrażała zadowolenie z tego, co kobiety w literaturze już zrobiły, co już powiedziały. Warto w tym kontekście przypomnieć artykuły prasowe Krzywickiej *Zmierzch cywilizacji męskiej* z roku 1932, Ludwika Hieronima Morstina *Zalew kobiecości* z roku 1933, Hulki-Laskowskiego *Powieść kobieca* z roku 1935 oraz syntezy Kazimierza Czachowskiego z roku 1934 i Ignacego Fika z roku 1939.



Krzywicka na początku lat trzydziestych nadal formułowała pod adresem literatury kobiecej oczekiwania rewelacji w zakresie tematu, konstrukcji fabuły i bohaterów, wymowy dzieła itp. Sądziła, że moment dziejowy, który Oswald Spengler nazywał „upadkiem cywilizacji Zachodu”, a który ona sama uważała jedynie za „zmierzch cywilizacji męskiej”, otwiera przed kobietami nowe możliwości ekspresji i w życiu społecznym, i w twórczości artystycznej. Nowoczesna literatura kobieca okazuje się w refleksji Krzywickiej literaturą „kobiecości” prawdziwej, tłumionej przez wieki przez „cywilizację męską”, i przeciwstawiana jest dotychczas pisanej przez kobiety literaturze reprodukującej męskie modele twórczości i męskie poglądy na kobiecość<sup>125</sup>. Krzywicka, patrząc na literaturę pisaną przez kobiety z feministycznego punktu widzenia, wyrażała niezadowolenie z dorobku kobiecego lat dwudziestych, który – jej zdaniem – nie dawał rzeczywistego obrazu sytuacji Nowej Kobiety, lecz obraz zafałszowany, bo anachroniczny. U podstaw jej myślenia leżało przekonanie, że dusza kobieca ewoluuje pod wpływem zmieniającej się rzeczywistości politycznej, gospodarczej, obyczajowej. Z kolei Morstin i Hulka-Laskowski uważali, że zapisany w literaturze obraz kobiecości jest prawdziwy, ponieważ przedstawia *das Ewig Weibliche*, i właśnie dlatego się im nie spodobał, ponieważ potwierdził wszystkie ich przekonania na jej temat. U podstaw ich myślenia leżało więc przeświadczenie, że istnieje jakaś esencja kobiecości przejawiająca się w ten sam sposób we wszystkich czasach i miejscach, np. w gadatliwości, nieodpowiedzialności za słowo, skupianiu na drobiazgach życia codziennego, przedkładaniu uczucia nad rozum, ciała nad ducha, analizy nad syntezę. Za formę idealnie dostosowaną do wyrażania

---

<sup>125</sup> I. Krzywicka, *Zmierzch cywilizacji męskiej*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 54. Przedr. w: I. Krzywicka, *Kontrola współczesności*.

„wiecznej kobiecości” uważali powieść jako najmłodszy gatunek prozy i jako taki najsłabiej skodyfikowany<sup>126</sup>.

Między Krzywicką a Morstinem i Hulką-Laskowskim umieścić można autorów dwóch ważnych międzywojennych syntez, Czachowskiego i Fika. Pierwszy z nich wyodrębnił w swoim *Obrazie literatury polskiej* rozdział *Proza i poezja kobiet*, w którym omówił utwory ponad dwudziestu pisarek. Ich charakterystykę poprzedził uwagami socjologicznymi na temat, przyspieszonego przez wydarzenia wojenne, procesu emancypacji kobiet:

W wyzwoleniu się kobiety spod przytłaczającego ją do niedawna kompleksu spraw męskich, w tym jej zupełnym uniezależnieniu się, które stało się faktem dopiero w obecnej dobie powojennej i jako jeden z wyników przemian społecznych, wywołanych przez ogólny przewrót wojenny, słowem, w dojściu kobiety do dojrzałości własnej myśli kobiecej, dopatrywać się należy istotnych przyczyn owego łatwo dającego się zauważyć najazdu kobiet na literaturę. Nic w tym dziwnego, bo oto kobieta współczesna wnosi do literatury nową treść, czym wzbogaca ogólną wiedzę o sprawach ludzkich, rozszerza skalę dostępnych nam wrażeń i wzruszeń, pogłębia naszą myśl, wysubtelnia uczuciowość, odkrywa dawniej niedostępne, nieznane złoza psychiki ludzkiej, darem świeżej i nieużytej intuicji przenika lepiej pewną sferę prawd ludzkich<sup>127</sup>.

Konsekwencje emancypacji dla życia społecznego i dla literatury ocenia Czachowski pozytywnie. Pierwsza z nich bardziej dotyczy kobiet, druga mężczyzn. Pierwsza to „ekshibicjonizm”, czyli odwaga i szczerość, z jaką kobiety „wydobywają na jaw sprawy najbardziej kobiece, najintymniejsze i najwstydlwsze, w swym pierwszym porywie zbuntowanej niewolnicy rozlicznych więzów biologicznych, społecznych czy obyczajowych, już jednak wyzwolonej i nieskrępo-

---

<sup>126</sup> L.H. Morstin, *Zalew kobiecości*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 21; P. Hulka-Laskowski, *Współczesna powieść kobieca*, „Nowa Książka” 1935, nr 7.

<sup>127</sup> K. Czachowski, *Obraz literatury polskiej 1884-1933*, t. 2 *Neoromantyzm i psychologizm*, Lwów 1934, s. 404.

wanej”<sup>128</sup>. Ponieważ kobiety „w swym pierwszym porywie zbuntowanej niewolnicy” są bardziej zainteresowane tym, co chcą powiedzieć, nie poświęcają wystarczająco dużo uwagi środkom wyrazu. Z tego powodu ogromna część ich dorobku ma „charakter wtórny”, świadczy o „skłonności do metody naturalistycznej” i „literackiego reportażu”, ujawnia „ograniczenie wyobraźni” i „nietolerancyjną postawę życiową” utożsamianą z aprobatą dla „rewolucji społecznej”. Druga konsekwencją to konieczność zweryfikowania przez mężczyzn ich światopoglądu. Literatura kobieca stanowi bowiem „sprawdzian, w którego świetle męskie sprawy nie zawsze wyglądają przyjemnie, niejedno złudzenie pryska jak bańka mydlana, łamią się różne prawa i przesady, oparte na jednostronnej tylko ocenie, nieraz trzeba kapitulować z dawnych uroszczeń, objawia się nowa o sobie prawda na innej widziana płaszczyźnie, otwiera się wreszcie droga do męskiego wyzwolenia, z którego doniosłości dziś jeszcze trudno zdać sobie sprawę”<sup>129</sup>. Odwaga i szczerłość kobiet oraz przewartościowanie postawy mężczyzn dotyczyć ma, zdaniem Czachowskiego, sfery prywatności, a dokładniej „macierzyństwa”, „dziecka” i „seksualizmu”, te bowiem zagadnienia przyciągają uwagę wszystkich omówionych przez niego autorek.

Fik jako krytyk lewicowy nie był dla literatury kobiecej tak łaskawy jak Czachowski, chociaż wymieniał dokładnie te same warunki jej powstania i cechy charakterystyczne. Rozdział swojej syntezy *Dwadzieścia lat literatury polskiej*, zatytułowany *Kobieta, miłość*, rozpoczyna od podobnej jak Czachowski konstatacji:

O kobietach pisano zawsze, kobiety pisywały dość często, ale dopiero po wojnie można mówić o literaturze kobiecej i o specjalnej tematyce kobiecej. Stwierdzić przede wszystkim trzeba sam fakt ogromnej inwazji kobiet do literatury, gdzie procent ich u nas w Polsce w zakresie powieści przenosi połowę piszących. Po wtóre, o ile dawniej kobiety pisywały tak samo i o tym

---

<sup>128</sup> Tamże.

<sup>129</sup> Tamże, s. 405.

samym co mężczyźni, teraz kobiety wprowadziły specyficzne tematy, co do których mężczyźni niewiele mieliby do powiedzenia.

Sądzone że literatura kobieca różnić się będzie od męskiej uczuciowością, romantyzmem, dyskrecją i idealizmem. Tymczasem rzeczywistość gruntownie rozczarowała pod tym względem. Najcharakterystyczniejsze utwory kobiet odznaczają się, z jednej strony, surowym i chłodnym intelektualizmem i sceptycyzmem, z drugiej – żywiołową i brutalną zmysłowością, a więc cechami, które uważano za typowo męskie. Jedynie temat nie zawiódł oczekiwań. Kobiety piszą prawie wyłącznie o miłości i o sprawach z nią związanych. Za to to, co piszą, jest znowu pod wieloma względami niespodziewane i rewelacyjne<sup>130</sup>.

O ile jednak do emancypacji kobiet jako procesu zmieniającego rzeczywistość społeczną Fik podchodził pozytywnie, o tyle literaturę kobiecą jako jej wytwór i świadectwo oceniał negatywnie i stawiał jej znane zarzuty: „tendencję do przesady, krańcowości, do jaskrawości”, „stosunek do rzeczywistości przeważnie opisujący”, „wygadanie nagromadzonych możliwości” zamiast „ukazania prze-myślanych propozycji”, wiązany z buntem feministycznym „amoralizm”, „nałogowy anarchizm, wyzuwający się z wszelkich więzów społecznych, a w najlepszym razie liberalistyczny narcyzm zajętych wyłącznie sobą egotystek”. Za największą wadę literatury kobiecej uważa Fik nieobecność w niej typu kobiety nowoczesnej, nie mógł się bowiem zgodzić na to, by nazywać kobietami nowoczesnymi takie postacie, jak „namiętne sensualistki, zakładające nowoczesność na wyżywaniu się w wolnej miłości”, „aspoleczne lalki”, „zagonione i zropaczzone pracownice społeczne”, „zaintrygowane «dziwnością istnienia» poetessy”. Jego zdaniem, „nowa kobieta wyrośnie przede wszystkim ze środowiska tych klas, które walkę o nowego człowieka wiąże z walką o nowy ład społeczny”,

---

<sup>130</sup> I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej (1928-1939)*, w: tegoż, *Wybór pism krytycznych*, oprac. i wstępem opatrzył A. Chruszczyński, Warszawa 1961, s. 522-523.

nie będzie więc to ani mieszcza, ani inteligentka, lecz proletariuszka – „nowa kobieta-człowiek”.

Kolejny zarzut, stawiany zresztą przez Fika także literaturze męskiej, to odmowa „przyjęcia jakiejś postawy światopoglądowej wobec zjawisk życia”, wobec „rzeczywistości socjalnej”, a dokładniej pomijanie zagadnień klasowych i tematu rewolucji społecznej. Krytyk zauważa, że „filozofia” kobieca jest „filozofią pesymistyczną, przeładowaną elementami irracjonalnego fatalizmu”, dlatego jeśli już kobietom zdarzy się opowiedzieć po stronie „pokrzywdzonych”, wynika to częściej z ich „wrażliwości” niż z „przemysłanych światopoglądów”. Podobnie ambiwalentnie ocenia Fik „rozbitcie hierarchii tematów” w literaturze, które dokonało się za sprawą kobiet piszących, z jednej bowiem strony przedmiotem ich zainteresowania stały się „codzienne sprawy” i „szary, przeciętny człowiek”, to z drugiej owo „zdemokratyzowanie treści” nie było równoznaczne z „dopuszczeniem do głosu ludzi «z warstw niższych»”, lecz mieszczaństwa. Z tego powodu „nie mamy w literaturze ani jednej postaci kobiecej z proletariatu czy wsi, która by ukazała się w swej społecznej indywidualności”<sup>131</sup>. Nie popiera Fik takich tematów wprowadzonych do literatury przez kobiety, jak „procesy fizjologiczno-seksualne”, np. opisy „dojrzewania płciowego młodzieży, przeżycia kobiet w czasie menstruacji i stosunku, czy wreszcie igraszki miłosne zwierząt”<sup>132</sup> w tekstach Ireny Krzywickiej, ale docenia nowatorskie pisanie Marii Kuncewiczowej, Herminii Naglerowej, Zofii Nałkowskiej czy Ewy Szelburg-Zarembiny o doświadczeniu ciąży i macierzyństwa. Nie podoba się Fikowi również niepochlebny obraz mężczyzny, jaki wyłania się z literatury kobiet. Uważa on, że autorki chcą świadomie „zdyskredytować mężczyzn” i w tym celu przydają swoim bohaterkom partnerów „lichych i nudnych”, co w konsekwencji prowadzi do

---

<sup>131</sup> Tamże, s. 523-524.

<sup>132</sup> Tamże, s. 525.

„niedobrej miłości”<sup>133</sup>, znakomicie analizowanej w powieściach Nałkowskiej. Lewicowy system poglądów pozwolił więc Fikowi docenić tylko kilka autorek i bohaterek literatury kobiecej, a wśród nich Barbarę z *Nocy i dni* Dąbrowskiej, Różę z *Cudzoziemki* Kuncewiczowej i Sabinę z *Calego życia Sabin*y Heleny Boguszewskiej.

Powyższe wypowiedzi najbardziej znanych krytyków literatury i publicystów dwudziestolecia międzywojennego pozwalają na rekonstrukcję „modelowego” utworu kobiecego. W pierwszej kolejności trzeba podkreślić, że utwór kobiecy to utwór prozatorski. Rejestr jego cech to w zasadzie rejestr zarzutów, obejmujący preferowane tematy, konwencje i gatunki literackie, typy bohaterów, sposób kreacji świata przedstawionego, styl. Wśród ulubionych tematów literatury kobiecej umieszczała więc krytyka miłość (różne konfiguracje relacji damsko-męskich), rodzinę (relacje między małżonkami, relacje między rodzicami i dziećmi, macierzyństwo), ciało kobiece (erotyka, fizjologia, np. menstruacja, ciąża, poród), bliski kontakt z przyrodą, kontakty między kobietami. Do preferowanych konwencji literackich zaliczano realizm, naturalizm, weryzm, psychologizm, czasami ekspresjonizm, a do gatunków – powieść, opowiadanie, reportaż, erotyk. Grupa typowych bohaterów obejmowała przede wszystkim kobiety (najczęściej dorastające panienki przeżywające inicjację w miłość, w ciało, w życie społeczne, kobiety dojrzałe, „po przejściach” lub w ich trakcie), toksycznych mężczyzn, dzieci, zwierzęta. Cechy stylistyczne, podkreślane w utworach kobiecych, to przewaga zdań złożonych współrzędnie nad zdaniami wielokrotnie złożonymi niewspółrzędnie, uporządkowanie zdarzeń fabularnych częściej na zasadzie asocjacji niż według porządku przyczynowo-skutkowego, metaforyczność, emocjonalność, konkretność. W kreacji świata przedstawionego wskazywano fragmen-

---

<sup>133</sup> Tamże, s. 526.

taryczność, szczegółowość opisów, skupienie na szczególnie i codziennej egzystencji.

Tak skonstruowany/zrekonstruowany model „powieści” kobiecej, postrzegany przez większość młodopolskich i międzywojennych krytyków literackich w negatywnym świetle, w klasycznych analizach krytyczek feministycznych, przede wszystkim autorstwa Grażyny Borkowskiej<sup>134</sup>, Krystyny Kłosińskiej<sup>135</sup> i Ewy Kraskowskiej<sup>136</sup>, został zrehabilitowany i uznany za jeden z kamieni milowych w historii polskiego piśmiennictwa kobiet. Natomiast spory, jakie toczyły się w dwudziestoleciu międzywojennym wokół utworów literackich kobiecego autorstwa, stały się przestrzenią krystalizacji teorii, metodologii i narzędzi interpretacyjnych polskiej krytyki feministycznej. Kolejnym fazom jej krystalizacji poświęciły osobne prace literaturoznawczynie młodszych pokoleń: fazie wczesnej, przypadającej na pierwszą połowę wieku XX – Joanna Krajewska<sup>137</sup>, fazie jej reaktywacji przypadającej na przełom ustrojowy lat 90. XX wieku – Izabela Filipiak<sup>138</sup> oraz fazie dojrzałej refleksji na przełomie

---

<sup>134</sup> G. Borkowska, *Wstań, siostrzo! Wstań! Polska proza kobieca (1840-1918)*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” XXVI-XXVII (1991-1992), Warszawa 1993; też, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca?*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3-4.

<sup>135</sup> K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3-4, przedruk w: tejsze, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999.

<sup>136</sup> E. Kraskowska, *Kilka uwag o powieści kobiecej*, „Teksty Drugie” 1993, nr 3/4/5; też, *O tak zwanej „kobiecości” jako konwencji literackiej*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*; też, *Pióra niewieście. Krytycy o prozie kobiecej międzywojnia*, w: tejsze, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999; też, *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*, Poznań 2007.

<sup>137</sup> M. Duda, J. Krajewska, *Wokół sporu o literaturę kobiecą, czyli u podstaw krytyki feministycznej w Polsce*, w: *Nowe dwudziestolecie (1989-2009)*, red. H. Gosk, Warszawa 2010.

<sup>138</sup> I. Filipiak, *Literatura monstualna*, „Ośka” 1999, nr 1.

wieków XX i XXI – Katarzyna Majbroda<sup>139</sup>. Co znamienne, autorki wyżej wymienionych prac dyskretnie wskazują stałą obecność zarówno w refleksji popularnej, jak i akademickiej na temat literatury płciowo nacechowanej, że pozostaje ona – by użyć tu obrazowego sformułowania Izabeli Filipiak – „w mrocznym polu definicji oznaczonym przez upławy, ciemność i ból brzucha, wstyd i ekshibicjonizm”<sup>140</sup>.

---

<sup>139</sup> K. Majbroda, *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po roku 1989. Tekst, dyskurs, poznanie z odmiennej perspektywy*, Kraków 2013.

<sup>140</sup> I. Filipiak, *Literatura menstrualna*, s. 6.





## Kobiety i literatura w dwudziestoleciu międzywojennym

---

**Wstęp**<sup>1</sup>. Literatura dwudziestolecia międzywojennego jest fascynującym przedmiotem badań, nieustannie bowiem zadziwia zarówno tempo, w jakim przyswoiła sobie najważniejsze rozwiązania artystyczne piśmiennictwa europejskiego przełomu wieków oraz pierwszych dekad XX stulecia, jak też jej różnorodność gatunkowa i tematyczna. Każdy, kto interesuje się literaturą epok poprzednich, ma świadomość, że rankingi twórców, kanony dzieł i kryteria ocen, jakimi posługiwali się czytelnicy w tych okresach, różnią się niekiedy dość znacznie od rankingów, kanonów i kryteriów stosowanych obecnie, co czyni wyprawę w przeszłość jeszcze bardziej ekscytującą. Krytyka feministyczna, która proponuje rekonstrukcję historii pisarstwa kobiecego i jego recepcji oraz reinterpretację historii literatury narodowej tak, by brała ona pod uwagę kryterium płci, otwiera nowe perspektywy w badaniach literatury międzywojennej.

By wskazać jedną z nich, przyjrzę się hasłom słownikowym omawiającym biografie i twórczość pisarek polskich pierwszej połowy XX wieku oraz świadectwom odbioru tzw. literatury kobiecej,

---

<sup>1</sup> W rozdziale niniejszym zostały wykorzystane fragmenty wcześniej opublikowanych prac. Podrozdział *Kobiety w społeczeństwie międzywojennym* zawiera zmodyfikowany fragment części I (*Genealogia*) w monografii: A. Zawiszewska, *Życie świadome. O nowoczesnej prozie intelektualnej Ireny Krzywickiej*, Szczecin 2010, s. 112-122. Natomiast podrozdziały: *Kobiety w literaturze międzywojennej – porządek biografii* oraz *Kobiety w literaturze międzywojennej – porządek twórczości* to skrócona wersja artykułu: A. Zawiszewska, *Literatura kobiet w latach 1918-1939 z perspektywy feministycznej. Rekonesans*, opublikowanego w „Środkowoeuropejskich Studiach Politycznych” 2006, nr 1.

przede wszystkim recenzjom rozsianym w prasie literackiej i społeczno-kulturalnej międzywojnia<sup>2</sup>. Interesuje mnie bowiem sposób, w jaki konstruowane są biografie intymne i artystyczne kobiet, w jaki sposób krytyka literacka wypowiada się na temat twórczości kobiet oraz czy literatura kobieca powstająca w latach 1918-1939 świadoma była własnych wielorakich uwarunkowań, a jeśli tak, to czy diagnozowała społeczną sytuację kobiet w pierwszych dekadach XX wieku. Pragnę się zarazem zastrzec, że uwagi poczynione na kolejnych stronach mają charakter wstępnych rozpoznań, nie zaś ostatecznych konstatacji, raczej notatek i fiszek niż wersji ostatecznej wymyślonej syntezy, którą nazywam na własny użytek *Historią literatury dwudziestolecia międzywojennego z perspektywy feministycznej*.

---

<sup>2</sup> Niniejsze rozważania dotyczą haseł biobibliograficznych znajdujących się w następujących kompendiach: *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, red. E. Korzeniewska, t. 1 Warszawa 1963, t. 2 Warszawa 1964, t. 3 Warszawa 1964, t. 4 Warszawa 1966; *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, seria 2, red. J. Czachowska, t. 1 Warszawa 1977, t. 2 Warszawa 1978, t. 3 Warszawa 1980; *Pisarze ziemi bydgoskiej. Informator*, red. M. Kowalewska, wstęp W. Dunarowski, Gdynia 1968; Z. Hierowski, *Życie literackie na Śląsku w latach 1922-1939*, Katowice 1969; *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 6 *Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. 1-2 red. nac. K. Wyka, red. J. Kądziela, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska, Kraków 1979, t. 3-4, red. I. Maciejewska, J. Trznadel, M. Pokrasenowa, Kraków 1993; J. Belkot, *Wśród fratrów i konfratrów toruńskich. Z dziejów życia kulturalnego Torunia w latach 1920-1939*, Toruń 1982; *Mały słownik pisarzy Kujaw i Pomorza 1920-1991*, red. Z. Mrozek, Bydgoszcz 1992; L. Bartelski, *Polscy pisarze współcześni 1939-1991. Leksykon*, Warszawa 1995; *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1-2, Warszawa 2000; *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, red. J. Czachowska, A. Szałagan, t. 1-3 Warszawa 1994, t. 4 Warszawa 1996, t. 5 Warszawa 1997, t. 6 Warszawa 1999, t. 7 Warszawa 2001, t. 8 Warszawa 2003, t. 9 Warszawa 2004, t. 10 Warszawa 2007; *Literatura na Pomorzu Zachodnim do końca XX wieku*, red. I. Iwasów, E. Kuźma, Szczecin 2003. Podstawą źródłową wszystkich wymienionych kompendiów jest kartoteka oraz opracowane już hasła *Polskiego słownika biograficznego*, Warszawa–Kraków–Wrocław 1935-2013, nad którym pieczę sprawuje Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk.

Kiedy w 1885 roku Piotr Chmielowski otwierał swoje studium poświęcone pisarkom polskim w XIX wieku, stwierdzając:

Jak wszędzie podobno u cywilizowanych narodów, tak i u nas najwyraźniejsze ślady współudziału kobiet w życiu umysłowym widzieć się dają w tych epokach lub chwilach, kiedy rytm rozwoju przyspieszonym biegnie ruchem. Rytm ten jest jakoby pobudką, powołującą siły ukryte do wystąpienia dodającą odwagi i rażności tym, co się zazwyczaj za słabszych poczytują<sup>3</sup>.

– ujawniał zarazem, jak oświeceniowo-pozytywistyczny Rozum bawi się sam ze sobą w ciuciubabkę. Z jednej bowiem strony diagnozuje współzależność procesów mających źródło we wszechporządkujących ambicjach nowożytnego racjonalizmu, np. modernizacji kultury i emancypacyjnych dążeń grup marginalizowanych dotąd w dyskursie publicznym na podstawie „różnicy”, z drugiej natomiast zrzuca odpowiedzialność za marginalizację na grupy marginalizowane, które rzekomo same „za słabsze się poczytują”. Jedną z takich grup stanowiły w czasach Piotra Chmielowskiego kobiety, definiowane w opozycji do mężczyzn jako ustępujące im zarówno mocą fizyczną, jak siłą charakteru i sprawnością umysłu. Fakt, że coraz więcej kobiet uczestniczyło w życiu literackim, nie zmieniał zasadniczo postrzegania kobiet i przekładał się na lekceważący stosunek do wytworów ich talentu. Oddelegowane na tej podstawie do sfery prywatnej – domu i rodziny, przypisane do ról żony, matki, pani domu, pozbawione możliwości ekspresji potrzeb zmysłowych i intelektualnych, kobiety drugiej połowy XIX wieku podjęły wysiłek zmiany swojego położenia. „Kapłanki domowego ogniska”, „strażniczki narodowych obyczajów”, „anioły dobroci” uzyskały stopniowo prawo do edukacji na wszystkich szczeblach

---

<sup>3</sup> P. Chmielowski, *Wstęp*, w: *Autorki polskie wieku XIX. Studium literacko-obyczajowe*, Warszawa 1885, s. 1.

kształcenia, do pracy zawodowej i w końcu do współdecydowania o losach własnego kraju.

Przyznanie kobietom pełni praw politycznych w niepodległej Polsce po 121 latach zaborów stanowiło cezurę oddzielającą epokę walki kobiet o równouprawnienie, w której społeczeństwo polskie skonfrontowało się z jego konsekwencjami po raz pierwszy na tak szeroką skalę. Takie skutki pierwszej wojny światowej, jak demokratyzacja stosunków międzyludzkich, emancypacja warstw dotychczas marginalizowanych oraz ogólna modernizacja wywołały poważne zmiany w obyczajowości dwudziestolecia<sup>4</sup>. Unowocześniony styl życia, ograniczony początkowo do inteligencji i zamożnego mieszczaństwa, stopniowo stał się własnością ogółu, a przejawiał się m.in. w demokratyzacji stosunków towarzyskich, ujednoczeniu ubioru, konwersacji i rozrywek (radio, kino, sport) mieszkańców większych

---

<sup>4</sup> Lata 1918-1939 to w okres burzliwych zmian, których trudno było uniknąć zarówno w młodym państwie, składającym się z trzech organizmów pozaborowych, jak i w Europie odbudowującej się po pierwszej wojnie światowej. W ciągu tych dwudziestu lat Polacy przeszli drogę od entuzjazmu i radości do rozczarowania i niepokoju, jakie budziły w nich polityka wewnętrzna i zagraniczna. Przeżyli powstania wielkopolskie i śląskie, plebiscyty narodowościowe na Śląsku i Mazurach, wojnę z bolszewikami, proces ograniczania roli Sejmu i Senatu w kolejnych konstytucjach – marcowej z 1921 r., sierpniowej z 1926 r. i kwietniowej z 1935 r., reformę monetarną i kryzys ekonomiczny. Rozczarowali się do polityki obozu belwederskiego i polityki naszych sojuszników zagranicznych wobec europejskich państw totalitarnych w Europie, które powoli, acz konsekwentnie zmierzały do kolejnej wojny. W ciągu dwudziestu lat liczba mieszkańców Polski wzrosła z 27 mln (spis z 1921 r.) do ok. 35 mln (tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej), a ponad połowę stanowiły kobiety. U progu epoki w granicach nowego państwa mieszkało ok. 65% Polaków, 15% Ukraińców, 10% Żydów, 5% Białorusinów, 2% Niemców oraz 4% pozostałych, w związku z czym przewagę miało wyznanie rzymskokatolickie deklarowane przez 62% obywateli, podczas gdy grekokatolików było 12%, prawosławnych ok. 11%, wyznawców judaizmu ok. 10% i niemal 4% ewangelików. Mimo rozwoju miast i przemysłu Polska pozostała krajem rolniczym, w którym mieszkańcy wsi stanowili ok. 60%, a robotnicy różnych szczebli – ok. 30% społeczeństwa. Przedstawiciele elity finansowej i rządzącej było ok. 300 tys. (niecały 1% całej ludności), drobnomieszczan – ok. 3-4 mln, inteligentów wraz z rodzinami – ok. 1,5 mln osób. Niecałe 30% ludności żyło w miastach.

miast oraz w większej swobodzie obyczajowej. Nowy status kobiety, która studiowała, pracowała i tworzyła – choć nadal pewne zawody były dla niej niedostępne i za swoją pracę otrzymywała niższe wynagrodzenie niż mężczyzna – wpłynął na zmianę modelu rodziny i życia rodzinnego. Centrum rodziny – znów najwcześniej wśród inteligencji – stało się dziecko wskutek zachodnich nowinek intelektualnych, czyli przeniesienia punktu ciężkości z relacji ekonomicznych jako podstaw małżeństwa na relacje emocjonalne oraz zmniejszenia się liczby dzieci w rodzinie dzięki stosowaniu metod świadomego rodzicielstwa. W tym środowisku również najszybciej upowszechniła się idea małżeństwa partnerskiego, ponieważ poziom intelektualny kobiety mierzony wykształceniem szkolnym coraz częściej dorównywał poziomowi mężczyzny. W większości rodzin inteligentkich zachował się jednak tradycyjny układ ról, czyli wyłącznie mężczyzna utrzymywał rodzinę, a kobieta zajmowała się prowadzeniem domu i wychowaniem dzieci. Nie można przy tym pomijać faktu, że powszechnym zjawiskiem, nawet w średnio-założonych domach, nie tylko inteligentkich, było zatrudnianie służby, mobilność kobiet była więc znacznie większa, niż mogłoby to wynikać z konstatacji o tradycyjnym układzie ról.

Kultura masowa, literatura i sztuka wysoka odbijały zmiany obyczajowe: jak w centrum nowoczesnych mieszkań mieściły się kuchnia z sąsiadującym pokojem dla służby, pokój dziecięcy, sypialnia i łazienka – wcześniej peryferyjne, a teraz dowartościowane rejonny sfery emocjonalnej, tak literatura i sztuka, szczególnie tworzona przez kobiety, podejmowała tematy życia codziennego, choroby, macierzyństwa. W dyskursie publicznym pojawiła się tzw. kwestia kobieca – pojęcie obejmujące całokształt zagadnień określanych inaczej jako „sprawy drażliwe”, czyli odnoszące się do współżycia seksualnego i emocjonalnego kobiet i mężczyzn. W krytyce literackiej odbyła się dyskusja o tzw. literaturze kobiecej, a jej uczestnicy korzystali z ustaleń poczynionych jeszcze w wieku XIX, uzupełniając

je o nowe konstatacje. Mimo że w dwudziestoleciu międzywojennym nikt nie miał wątpliwości, że pojawiły się nowe i frapujące zjawiska obyczajowe i artystyczne, nazwanie ich „kwestiami” kobiecymi ujawniało perspektywę męską. Jej przyjęcie zakładało lekceważący stosunek zarówno do takich konsekwencji pożycia kobiet i mężczyzn, jak np. zdrada, nieplanowana ciąża, aborcja, jak też do kobiet artystek i ich sztuki, która żywiła się w znacznej mierze „sprawami drażliwymi”. O ile jednak w epokach poprzednich niesmak krytyków literackich wywoływał bardziej „sposób”, czyli „jak” kobiety pisały, o tyle w międzywojniu niechęć budził „temat”, czyli „co” kobiety pisały. Inaczej mówiąc, w XIX wieku „kapłanka domowego ogniska”, „strażniczka moralności” i „anioł dobroci” tworzyły literaturę będącą odbiciem wyobrażeń męskich na ich temat, odstręczającą czytelników męskich drobiazgowością opisów strojów i wnętrza, skupieniem na subtelnościach psychologicznych i afekcją; po pierwszej wojnie światowej z równą dbałością o szczegóły „anioł” ujawniał, że posiada również ciało, „strażniczka” wyznawała, że grzeszyła myślą, mową, uczynkiem i zaniedbaniem, a „kapłanka” żaliła się na bezdomność, nigdy bowiem nie uznała za swoje miejsce, w którym raczej spełniała posługę, niż zamieszkiwała.

W ogromnym uproszczeniu można powiedzieć, że na oblicze polityczne, gospodarcze i społeczne Polski niepodległej mieli decydujący wpływ politycy i działacze, którzy stworzyli swoje programy w ostatnich dekadach XIX wieku i na początku wieku XX. Trzon najważniejszych ugrupowań politycznych lat międzywojennych – obozu belwederskiego, endeków, socjalistów i ludowców<sup>5</sup> – stanowili

---

<sup>5</sup> Pod koniec dwudziestolecia w życiu politycznym, obok dominującego obozu belwederskiego, umocniły się cztery podstawowe partie: PPS, SP, SL i SN, marginalne znaczenie mieli natomiast komuniści i radykalni nacjonalści. Obóz rządowy, zwany belwederskim lub sanacyjnym, podporządkowany autorytetowi Józefa Piłsudskiego, popierał silne państwo, szerokie uprawnienia prezydenta i autonomię Polski na arenie europejskiej, odrzucał nacjonalizm. Polska Partia Socjalistyczna wystąpiła z programem 8-godzinnego dnia pracy, urlopów wypoczynkowych i ubezpieczeń społecznych, gwa-

ludzie, którzy weszli w niepodległość jako osoby dojrzałe, posiadające sprecyzowane poglądy na sprawy publiczne i prywatne. Na oblicze kulturalne Polski niepodległej z kolei wpłynęli zasadniczo przedstawiciele dwóch pokoleń pisarzy: urodzonych między rokiem 1880 a 1890, do którego należeli m.in. Zofia Nałkowska, Maria Dąbrowska, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Juliusz Kaden-Bandrowski, Jerzy Szaniawski, wywodzący się ze szkoły młodopolskiej i w różnym stopniu duchowo z nią związani, oraz urodzonych ok. roku 1900, do którego należą m.in. Maria Kuncewiczowa, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Kazimiera Iłakowiczówna, Irena Krzywicka, skamandryci, pisarze awangardy. Przeżyciem pokoleniowym twórców urodzonych na przełomie XIX i XX wieku była niepodległość, nagła wolność od obowiązków narodowych, świadomość uczestniczenia w kulturze europejskiej, połączone z rewolucją obyczajową i demokratyzacją życia, które otwierały szanse na awans życiowy. Dyskusja na temat nowej organizacji życia rodzinnego oraz

---

rancji praw i wolności obywatelskich, zapewnienia autonomii kulturalnej i terytorialnej mniejszościom narodowym, domagała się reformy rolnej oraz częściowego upaństwowienia przemysłu, a także rozdziału państwa od Kościoła. PPS popierała politykę Józefa Piłsudskiego i do sprawy Brześcia stanowiła najważniejszą siłę obozu belweder-skiego. Głównym przeciwnikiem piłsudczyków było Stronnictwo Narodowe, optujące za katolickim państwem narodowym i zhierarchizowanym społeczeństwem, a także za ograniczeniem swobód i praw mniejszości narodowych, zwłaszcza Żydów. Stronnictwo Pracy skupiało chrześcijańskich demokratów, którzy odwoływali się do wartości chrześcijańskich, potępiali totalitaryzm, opowiadali się za demokracją, ustrojem parlamentarnym, własnością prywatną w gospodarce, reformą rolną i nacjonalizacją przemysłu, autonomią kulturową mniejszości narodowych. Interesy chłopów reprezentowało Stronnictwo Ludowe, które opowiadało się za ustrojem demokratyczno-parlamentarnym, wywłaszczeniem wielkiej własności ziemskiej oraz likwidacją wyzysku ekonomicznego na drodze modyfikacji kapitalizmu i rozwoju spółdzielczości. Kościół katolicki, wolny od ograniczeń zaborczych, wzmocnił swoje znaczenie polityczne i społeczne, konsekwentnie opowiadał się po stronie sił prawicowych, zwalczając jednocześnie lewicę oraz ideologię i obyczajowość liberalną. Pod wpływem Kościoła francuskiego pojawiły się w Polsce środowiska reprezentujące katolicyzm intelektualny, generalnie jednak życie religijne polegało bardziej na przywiązaniu do tradycji i obrzędowości niż osobistym przeżyciu wiary.

tw. literatury kobiecej toczyła się więc między przedstawicielami różnych pokoleń, ideologii i programów artystycznych.

Warto w tym miejscu przypomnieć prawidłowość polegającą na tym, że w kulturze narodowej uczestniczy tylko część społeczeństwa i to wcale nie reprezentatywna, co dla dwudziestolecia międzywojennego oznacza niecałe 10 procent dorosłych Polaków (ok. 2,7 mln na początku lat 20. i 3,5 mln u schyłku lat 30.). W podanej powyżej liczbie świadomych uczestników kultury narodowej Stefan Żółkiewski wyróżnił ponadto „czytelników gazet”, czyli osoby, które czytały gazety trzy-cztery razy w tygodniu i traktowały je jako główne źródło informacji, oraz „czytelników właściwych”, których definiował jako dorosłych czytających systematycznie książki, posiadających sprecyzowane potrzeby lekturowe i zdolnych do umotywowanych indywidualnie wyborów czytelniczych. Liczbę „czytelników właściwych” ustalił na ok. 750 tys. U schyłku lat dwudziestych XX wieku i na ok. 850 tys. u schyłku II Rzeczypospolitej. Dane powyższe należy doprecyzować informacją, że model kultury narodowej utożsamiany był w międzywojniu z modelem kultury inteligenckiej, tworzony był zatem przez warstwę wyróżnianą na podstawie dyplomu szkoły wyższej, którym pochwalić się mogło ok. 80 tys. osób. Należało do niej środowisko intelektualistów (artystów, publicystów, krytyków, literatów i naukowców, szczególnie humanistów), skromne liczebnie (ok. 1000 osób), lecz posiadające świadomość własnej odrębności, wewnętrznej więzi oraz misji społecznej. Jeśli wziąć pod uwagę powyższe wyliczenia, okazuje się, że przedmiotem mojego zainteresowania są zjawiska, które w latach 1918-1939 interesowały stosunkowo niewielką część społeczeństwa polskiego.

**Kobiety w społeczeństwie międzywojennym.** W dwudziestoleciu międzywojennym dokonała się radykalna zmiana w sytuacji



politycznej, prawnej, gospodarczej i obyczajowej kobiet europejskich i polskich<sup>6</sup>. Jak pisze Hanna Kirchner:

sumują się [wówczas] rezultaty emancypacyjnych idei pozytywizmu i modernistycznego wyniesienia płci na piedestał ze skutkami głębokich przemian gospodarczych i społecznych. Rozwijający się kapitalizm i powiększenie rynku kultury masowej, wzrost zastępów „inteligentnego proletariatu”, destabilizacja rodzin ziemiańskich, procesy demokratyzacji społeczeństwa szły w parze z pracą kobiet, z ich rosnącymi aspiracjami do wyższego wykształcenia, udziałem w organizacjach społecznych i politycznych. [...] konieczności ekonomiczne wymuszały pracę kobiet, fizyczną i umysłową<sup>7</sup>.

Nowy stosunek kobiet do pracy zawodowej wpłynął na sferę prywatną, zmienił obyczajowość i organizację rodziny. Najgłębsze zmiany zaszły w mentalności kobiet z warstw uprzywilejowanych, ale wzrosły również aspiracje życiowe przedstawicielek warstw niższych, chłopek, robotnic czy służących<sup>8</sup>. Na podwyższenie statusu kobiet w latach międzywojennych miały ponadto wpływ nastroje pacyfistyczne, potrzeba zweryfikowania „męskiego” systemu wartości podzielanego przez pokolenie, które wywołało wojnę 1914-1918. Zarówno środowiska postępowe, jak i konserwatywne wyrażały przekonanie, że nowy porządek powojenny będzie lepszy dzięki masowemu wkroczeniu kobiet do sfery publicznej, szczególnie do

---

<sup>6</sup> Patrz: M. Ciechomska, *Od matriarchatu do feminizmu*, Poznań 1996; S. Walczewska, *Damy, rycerze, feministki*, wyd. II poszerzone, Kraków 2000; *Równe prawa i nierówne szanse. Kobiety w Polsce międzywojennej*, red. A. Żarnowska, A. Szwarz, Warszawa 2000.

<sup>7</sup> H. Kirchner, *Pisarki międzywojennego dwudziestolecia*, w: *Równe prawa i nierówne szanse. Kobiety w Polsce międzywojennej*, s. 243.

<sup>8</sup> J. Żarnowski, *O inteligencji polskiej lat międzywojennych*, Warszawa 1965; tenże, *Spółczesność II Rzeczypospolitej 1918-1939*, Warszawa 1973; tenże, *Polska 1918-1939. Praca, technika, społeczeństwo*, Warszawa 1999.

polityki, i wzbogaceniu jej o wartości „kobiece”, m.in. altruizm, opiekuńczość, empatię.

Konstytucyjne „uobywatelnienie” kobiet spowodowało, że duża część z nich uznała, iż cele pierwszej fazy feminizmu, a mianowicie uzyskanie pełnych praw wyborczych, zostały w Polsce zrealizowane w momencie odzyskania niepodległości. Nie tylko w Polsce, także w innych krajach europejskich feminizm – jak pisze Nancy F. Cott – wydawał się po zakończeniu wojny po prostu anachroniczny, ponieważ był:

opozycyjnym stanowiskiem zapewne koniecznym dla zburzenia bastionu męskich przywilejów na początku stulecia, kiedy kobiety ograniczano do terenu ich własnej sfery, ale teraz rzeczywistość go przerosła, kobiety i mężczyźni pracowali razem i bawili się razem co dnia. W oczach innych krytyków uchodził za zbyt futurystyczny i odstraszący, zmierzał bowiem do świata, w którym kobiece dążenie do samorealizacji niszczy system rozdziału funkcji między płcie, rozbija rodziny, więzi krewniacze, społeczną spójność i ludzkie szczęście. [...] Feministki musiały nieustannie toczyć walkę z uporczywie powracającym karykaturowaniem ich w dwojaki, przeciwny, ale wewnętrznie powiązany sposób: feminizm zmierzał jakoby do uczynienia kobiet mężczyznami, z drugiej strony wpływał rzekomo kobiety w śmiertelny antagonizm płciowy w stosunku do mężczyzn<sup>9</sup>.

„Kobiety współczesne” przyjęły więc z dobrodziejstwem inwentarza zdobycze feminizmu, czyli równościowe zapisy prawne, ale ani one same, ani reszta społeczeństwa nie porzuciły przekonania, że podstawową przestrzenią aktywności kobiecej pozostał dom i rodzina<sup>10</sup>. Świadomość, że istnieje odrębny „świat kobiecy”, zamknię-

---

<sup>9</sup> N.F. Cott, *The Grounding of Modern Feminism*, New Haven 1987, s. 271. Cyt. za: K. Ślęczka, *Feminizm. Ideologie i koncepcje społeczne współczesnego feminizmu*, Katowice 1999, s. 64.

<sup>10</sup> Patrz: *Kobieta i kultura czasu wolnego*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 2001; *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 2004; *Kobieta i rewolucja obyczajowa*.

ty w ramach biologii, prawa i społecznych przekonań o „naturze” kobiety, nie była powszechna wśród członkiń licznych polskich ugrupowań, stowarzyszeń i partii kobiecych, które wymieniały zainteresowanie problemami kobiet jako jeden z wielu celów statutowych, nie zaś jako cel podstawowy<sup>11</sup>. Nawet organizacje kobiece zainteresowane równouprawnieniem skupiały się nie tyle na analizie sytuacji kobiet, ile na nakłanianiu ich do korzystania ze zdobytych praw: podejmowania studiów wyższych i pracy w nowych zawodach oraz angażowania się w życie polityczne na wszystkich szczeblach, aby udowodnić w ten sposób, że przyznanie im nowych praw było uzasadnione<sup>12</sup>.

Samo równouprawnienie rozumiane było przez działaczki kobiece dwojako. Część z nich uważała, że oznacza ono takie samo traktowanie kobiet i mężczyzn w każdej dziedzinie życia, bez jakichkolwiek przywilejów nadawanych kobietom z powodu ich obowiązków macierzyńskich i domowych. Część natomiast uważała, że właśnie dlatego, iż kobieta rodzi i wychowuje dzieci, powinno istnieć prawo ochronne, wyrównujące szanse kobiet przede wszystkim na rynku pracy. W Polsce przeważała opinia, że koncepcja równości kobiety i mężczyzny powinna respektować odmienność obu płci. Wynikała ona z powszechnie podzielanego przekonania o niezmienności – ufundowanej na różnicach biologicznych – „natury” kobiecej i męskiej oraz wynikających z „natury” predyspozycjach kobiet i mężczyzn do określonych form aktywności. Kobiety międzywojenne, chcące uchodzić za nowoczesne, znalazły się więc w trudnej

---

*Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 2006.

<sup>11</sup> D. Kałwa, *Kobieta aktywna w Polsce międzywojennej. Dylematy środowisk kobiecych*, Kraków 2001, s. 28.

<sup>12</sup> Patrz: *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki. Samoorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich po 1918 roku (na tle porównawczym)*, t. 2, red. A. Janiak-Jasińska, K. Sierakowska, A. Szwarc, Warszawa 2009.

sytuacji, ponieważ odrzucały zarówno wzorzec kobiety tradycyjnej, jak też wzorzec zmaskulinizowanej emancypantki z przełomu wieków, a wzór podsuwany przez feministyczne działaczki był pełen sprzeczności. Jego realizacja wymagała, aby „kobieta wyzwoliła się od nawyków wykształconych w warunkach wielowiekowych ograniczeń prawnych i politycznych oraz konwenansów obyczajowych, a jednocześnie pozostawała w zgodzie ze swą «naturą»”<sup>13</sup>.

Zmodyfikowane, ale wcale nie mniejsze, wymagania stawiane kobietom oraz zmiany obyczajowości w wojennej i powojennej Europie wpłynęły na powstanie nowych wizerunków kobiecości, które nie pasowały już do klarownego podziału znanego z *belle époque*. Nowa Kobieta, niezależnie od wieku, mogła ubierać się jak panna i zachowywać „swobodnie”, a jednocześnie być „porządną” żoną, matką i gospodynią domową. Głębokie dekolty, odsłaniające stopę pantofle, widoczny makijaż, publiczne palenie papierosów czy bywanie na dancinach nie były już symptomami upadku moralnego, lecz atrybutami nowego stylu życia<sup>14</sup>.

Krystalizacji nowych modeli kobiecości towarzyszyła dyskusja o regułach i ograniczeniach uczestnictwa kobiet w życiu publicznym<sup>15</sup>. W dwudziestoleciu międzywojennym istniały dwa podstawowe podejścia do kobiecej aktywności. Podejście liberalne, reprezentowane przez środowiska kobiece skupione wokół takich pism, jak „Kobieta Współczesna”, opierało się na przekonaniu, że równouprawnienie jest procesem nieuchronnym i ogólnoswiatowym, oraz że nie ma już żadnych przeszkód, by kobiety funkcjonowały na ryn-

---

<sup>13</sup> D. Kałwa, *Kobieta aktywna w Polsce międzywojennej*, s. 31.

<sup>14</sup> F. Boucher, *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, wydanie uzupełnione przez Y. Deslandes, przeł. P. Wrzosek, Warszawa 2006, s. 397.

<sup>15</sup> Patrz: *Kobieta i świat polityki, cz. 2 W niepodległej Polsce 1918-1939*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 1996; *Kobieta i kultura życia codziennego. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 1997.

ku pracy, w kulturze i polityce na równi z mężczyznami. Podejście konserwatywne, reprezentowane przez środowiska kobiece skupione wokół takich pism, jak „Bluszcz”, opierało się na przekonaniu, że równouprawnienie nie może odbywać się kosztem rodziny, dlatego obowiązki domowe i rodzinne kobiet powinny mieć pierwszeństwo przed ich aktywnością w życiu publicznym, a formy tej aktywności powinny być zgodne z „naturalnymi” predyspozycjami kobiet<sup>16</sup>.

Zgodnie z podejściem liberalnym pracę społeczną i zawodową mogła podjąć każda kobieta, jeśli tego chciała, zgodnie z podejściem konserwatywnym praca społeczna i zawodowa nie była odpowiednia dla kobiet zamężnych i posiadających dzieci. Ani jednak podejście liberalne, ani konserwatywne nie wystąpiły w Polsce międzywojennej w formie ekstremalnej: reprezentantki obu opcji uważały, że społeczeństwu potrzebna jest obecność kobiet poza domem i podkreślały konieczność zachowania równowagi między obowiązkami publicznymi i domowymi, inaczej jednak rozkładały akcenty. Bez względu jednak na to, jaką aktywność kobieta podejmowała w sferze publicznej, musiała sprostać obowiązkom pani domu i matki. Zaniedbanie tych obowiązków wiązało się w potocznym odbiorze z dyskwalifikacją pracy podejmowanej przez kobiety na rzecz społeczeństwa, narodu, państwa. Dlatego podawane jako przykład pozytywne społeczniczki czy działaczki polityczne, kobiety aktywne zawodowo i osiągające w swoim zawodzie sukcesy, pozostawały – w świetle wyidealizowanych portretów prasowych – wzorowymi matkami, żonami i gospodyniami.

„Kobieta współczesna” zatem, zgodnie ze swą „naturą” zdeterminowaną biologicznie, nadal postrzegana była jako potencjalna matka i wychowawczyni, jako istota wyposażona w cechy umożliwiające jej podolewanie obowiązkom macierzyńskim i wychowawczym,

---

<sup>16</sup> J. Chwastyk-Kowalczyk, *„Bluszcz” w latach 1918-1939. Tematyka społeczna oraz problemy kultury i literatury*, Kielce 2003.

takie jak poświęcenie, opiekuńczość, empatia, łatwość i gotowość do okazywania emocji itp. Macierzyństwo stanowiło istotny element międzywojennych dyskusji nad przyszłością polskiego społeczeństwa. Przedstawiciele wszystkich formacji światopoglądowych uważali, że od tego, jak kobieta będzie wypełniała swoje funkcje matki, zależy liczebność i jakość przyszłych pokoleń<sup>17</sup>. Z troską o przyszłość narodu wiązały się akcje uświadamiające znaczenie higieny i diety dla matek i dzieci, prawa chroniące matki czy też – polaryzująca polskie społeczeństwo – propaganda kontroli płodności, upowszechniania antykoncepcji, legalizacji aborcji<sup>18</sup>.

W przeciwieństwie do macierzyństwa temat wychowania nie budził większych kontrowersji, ponieważ w polskiej świadomości ten wymiar aktywności kobiecej był głęboko zakorzeniony i akceptowany. Tak więc do matki należało kształtowanie postaw przyszłych pokoleń, tyle że każde środowisko stawiało przed matką inne wymagania, np. wychowania w poszanowaniu dla idei silnej państwowości – w środowisku sanacyjnym, moralności chrześcijańskiej – w środowisku katolickim, solidarności klasowej – w środowisku socjalistycznym. Matki zachęcane były do współuczestniczenia w procesie wychowawczym poprzez angażowanie się w działalność szkoły, w zawodową pracę pedagogiczną jako nauczycielki i opiekunki w przedszkolach, w pracę społeczną związaną z działalnością kół, stowarzyszeń i partii kobiecych. Kobieta miała ponadto rozszerzać swój wychowawczy wpływ na kolegów z pracy, mężów, sąsiedztwo. Przekonanie, że kobieta najlepiej realizuje się jako wychowawczyni i jako taka spełnia pozytywną rolę w życiu społeczeństwa, widać np. w kampaniach prasowych mających na celu promowanie kobiet w dziedzinach trudno dotąd dla nich dostępnych. Zwolennicy akty-

---

<sup>17</sup> Patrz: T. Janiszewski, *Polska idea państwowa a polityka populacyjna*, Warszawa 1933.

<sup>18</sup> M. Gawin, *Rasa i nowoczesność. Historia polskiego ruchu eugenicznego (1880-1952)*, Warszawa 2003.

wizacji kobiet rozwiewali obawy przed negatywnymi skutkami feminizacji życia publicznego, wskazując na korzyści płynące z wychowawczej roli kobiet, polegające na „ucywilizowaniu” stosunków politycznych, łagodzeniu konfliktów społecznych czy zawodowych.

Trwałym elementem koncepcji „natury” kobiecej na początku wieku XX było przekonanie o wyższym poziomie etycznym kobiety, o jej górowaniu moralnym nad mężczyzną. Obrona moralności jako podstawowe, obok działalności wychowawczej, zadanie kobiety wpisana była więc w tradycyjnie, powszechnie akceptowane rozumienie roli kobiecej. Równolegle do postawy filoginicznej funkcjonowała wówczas opinia przeciwstawna, kwestionująca wizerunek kobiety jako ostoji wartości moralnych, szerząca natomiast koncepcje kobiety jako istoty amoralnej, której motywy działania podporządkowane są instynktowi płciowemu<sup>19</sup>. Choć przedstawiciele obu stanowisk, filoginicznego i mizoginicznego, odwoływali się do obiegowych opinii, to w tekstach obrońców tezy o wysokim morale kobiet funkcjonowała ona jako niewymagająca argumentacji, podczas gdy mizogini starali się uzasadniać swoje stanowisko już nie tylko dowodami z „natury”, lecz także z „nauki”, i ukrywali swoją tożsamość pod pseudonimami. Dlatego Dobrochna Kałwa wysuwa przypuszczenie, że „pogląd [o moralnej wyższości kobiety nad mężczyzną] był, przynajmniej w odniesieniu do sfery normatywnej, powszechny i utrwalony w świadomości powszechnej”<sup>20</sup>. W okresie międzywojennym nie zmieniły się obszary, które kobiety uważały za wymagające

---

<sup>19</sup> Argumenty mizoginiczne zebrane przez Ottona Weiningera w pracy z 1903 r. *Pleć i charakter. Rozbiór zasadniczy* (przeł. O. Ortwin, Łódź 1911) cieszyły się niezmienną popularnością aż do wybuchu drugiej wojny światowej, były też powielane i uzasadniane przez przedstawicieli nauk medycznych i prawnych. W okresie międzywojennym ukazały się dwie polskie realizacje mizoginicznego dyskursu à la Weininger: Stanisława Żmurki *Historia naturalna ducha ludzkiego* (Warszawa 1930) oraz Józefa Józefczaka (pseud. Adam Drowicz) *Odbieżowanie kobiet. Studium mizoginiczne* (Warszawa 1934).

<sup>20</sup> D. Kałwa, *Kobieta aktywna w Polsce międzywojennej*, s. 66.

moralnego uzdrowienia, a więc podobnie jak w okresie poprzednim angażowały się w walkę z alkoholizmem, handlem kobietami i dziećmi, prostytutką, podwójną moralnością, demoralizacją służących. Po pierwszej wojnie światowej działanie etyczne kobiet objęło również życie publiczne, panie zabierały więc głos w sprawach paacyfizmu, pornografii, laicyzacji kultury itp. Zwolennicy aktywizacji kobiet, odwołując się do ich „natury”, uważali, że kobiety są szczególnie predestynowane do naprawy stosunków moralnych zarówno w życiu prywatnym, jak i publicznym.

Aktywność społeczna kobiet nie wywoływała sprzeciwów w międzywojniu, ponieważ praca na rzecz społeczności lokalnej, potrzebujących, chorych, ubogich, sierot, organizowanie składek i innych inicjatyw dobroczynnych mieściły się w powszechnie akceptowanej już w drugiej połowie wieku XIX wizji aktywności publicznej kobiet<sup>21</sup>. Postulowana przez wszystkie środowiska bez wyjątku aktywność społeczna kobiet opierać się miała znów na specyfice „natury” kobiecej, ponieważ tylko wtedy kobiety wnosząby do tej działalności nowe wartości, których mężczyźni wnieść nie mogą. Wymagania te jednak były sprzeczne. Według tradycyjnych zwolenników aktywizacji kobiet działaczka społeczna powinna kierować swoje zainteresowania przede wszystkim ku tym sferom życia społecznego, które stały w jawnej sprzeczności z wartościami chrześcijańskimi – by je „naprawiać”. Z kolei liberalne środowiska kobiece oczekiwały od kobiety nowoczesnej „reformowania” przestarzałych obyczajów, zakorzenionych często w etyce chrześcijańskiej. Społeczniczki wszystkich środowisk odwoływały się wprawdzie do „natury” kobiecej, ale nale-

---

<sup>21</sup> E. Leś, *Zarys dobroczynności i filantropii w Polsce*, Warszawa 2001; C. Kępski, *Towarzystwa dobroczynności w Królestwie Polskim (1815-1914)*, Lublin 1993; M. Piotrowska, *Działalność filantropijna kobiet polskich w XIX wieku. Kierunki aktywności, motywacje, przykłady*, w: *Między irredentą a kolaboracją. Postawy społeczeństwa polskiego wobec zaborców*, red. S. Kalemka, N. Kasparek, Olsztyn 1999.



żąc do odmiennych formacji światopoglądowych, oczekiwały odmiennych konsekwencji zaangażowania społecznego kobiet.

Aspekt moralny działalności społecznej kobiet w świetle postulatów ruchu kobiecego realizowany był dwójako: z jednej strony kobieta miała pracować nad własną postawą etyczną, z drugiej zaś – uczestniczyć w rozwiązywaniu problemów wynikających ze złej sytuacji moralnej i obyczajowej społeczeństwa. Samowychowanie stanowiło warunek niemal konieczny do prowadzenia działalności społecznej, ponieważ między cechami osobistymi i postawą moralną widziano ścisłą zależność. Działalność społeczna prowadzona przez osobę niemoralną nie mogła po prostu przynieść pozytywnych efektów. Zainteresowanie tematyką społeczną przejawiało się m.in. w silnej reprezentacji kobiet, w tym wybitnych działaczek, intelektualistek i pisarek, w działach społecznych prasy<sup>22</sup>.

Takie działania kobiet jak praca zawodowa, zaangażowanie w politykę, działalność kulturalna czy oświatowa utożsamione zostały w dwudziestoleciu międzywojennym z działalnością społeczną, by zyskać dla nich przyzwolenie społeczne. Wielokrotnie w wypowiedziach kobiet zaangażowanych na tych polach pojawiały się zapewnienia, że motywem podjęcia pracy – pokrywającym się z etosem inteligenckim – była chęć służenia rodzinie, społeczeństwu, ojczyźnie, Kościołowi, klasie robotniczej, narodowi itp.

Praca zawodowa kobiet należała do stałych tematów dyskusji międzywojennych o tzw. kwestii kobiecej, ponieważ obecność kobiet na rynku pracy wiązała się z ogólnospołecznymi problemami bezrobocia i kryzysów gospodarczych<sup>23</sup>. Kontrowersje budziła praca kobiet z warstw dobrze sytuowanych, inteligentek, zwłaszcza zamężnych, zrozumienie natomiast – konieczność zarobkowania przez

---

<sup>22</sup> J. Krawczyńska, *Kobiety w prasie*, w: *Almanach. Kalendarz Związku Pracy Obywatelskiej Kobiet*, Warszawa 1930, s. 167-168.

<sup>23</sup> Patrz: *Kobieta i praca. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarz, Warszawa 2000.

kobiety samotne, samotnie wychowujące dzieci, chłopki, robotnice lub przedstawicielki drobnomieszczactwa. Prasa kobieca skupiała się na propagowaniu wzorca kobiety sukcesu, która osiągnęła wysokość, a więc nietypową jak na tamte czasy, pozycję zawodową. Wśród zawodów wykonywanych przez kobietę sukcesu były pisarki, artystki, prawniczki, inżynierki, architektki, policjantki, nauczycielki czy pielęgniarki. Rolę kluczową w kreowanym wizerunku odgrywały motywy podjęcia pracy zawodowej – bohaterki tych wzorcowych portretów podkreślały, że głównym ich motywem była chęć pełnienia służby dla społeczeństwa, państwa lub lokalnej społeczności. Łączenie profesjonalizmu ze społecznikostwem postulowane było w tym modelu na dwa sposoby. Po pierwsze – idealna kobieta sukcesu prowadziła także działalność społeczną poza pracą zawodową, po drugie – prezentowano zawody, do których kobiety były predestynowane ze względu na ich zgodność z „naturalnymi” predyspozycjami charakteru: przedszkolanki, nauczycielki, inspektorki pracy, dziennikarki społecznej, zawodowej społeczniczki. Elementem koniecznym pozytywnego wizerunku kobiety pracującej zawodowo było wzorowe wywiązywanie się z obowiązków domowych i rodzinnych.

Dobrochna Kałwa ujęła sprawę wielorakich wymogów stawianych kobiecie nowoczesnej w dwudziestoleciu międzywojennym następująco: „Ze względu na wielopłaszczyznową obecność w życiu społecznym można w jej wypadku mówić o «aktywności totalnej» w sferze prywatnej, domowej i rodzinnej, zawodowej i społecznej”<sup>24</sup>. To, co współczesne badaczki feministyczne uznają za pułapkę wczesnego dyskursu emancypacyjnego, kumulującego obowiązki kobiet wobec społeczeństwa, rodziny i samych siebie, same kobiety z okresu międzywojennego postrzegały jako oczywistość, jako konieczność wykorzystania danej im szansy i udowodnienia, że równouprawnienie opłaca się zarówno społeczeństwu, jak i rodzinie. Anonimowa autor-

---

<sup>24</sup> D. Kałwa, *Kobieta aktywna w Polsce międzywojennej*, s. 108.

ka tekstu, opublikowanego w roku 1927 pod znamienym tytułem *Kobieta współczesna*, w piśmie kobiet postępowych – „Kobieta Współczesna” – wierzy jeszcze, że kobieta może być nie tyle „wystarczająco dobra” w różnych dziedzinach życia, lecz że może być „najlepsza” w każdej z dziedzin, w którą musi i chce się zaangażować<sup>25</sup>. Co interesujące, na łamach tego samego periodyku, w opublikowanym kilka numerów wcześniej wywiadzie z popularną wówczas w Europie i Polsce pisarką duńską Karin Michaelis, ta *Orędowniczka kobiet* zupełnie inaczej oceniła sytuację Nowej Kobiety:

Ale dzisiaj za dużo wymaga się od kobiety. Mężczyźni wystarcza, jeśli jest dzielnym pracownikiem w swoim zawodzie i zarabia pieniądze. Lecz kobieta, która pracuje zawodowo, musi poza tym być dobrą gospodynią, znać się na kuchni, prowadzić dom, rodzić i dobrze wychować dzieci, być przyjaciółką i kochanką męża. Wszystkiego tego pogodzić nie sposób<sup>26</sup>.

### **Kobiety w literaturze międzywojennej – porządek biografii.**

Biogramy międzywojennych pisarek w encyklopediach i słownikach nie uwzględniają dat i faktów bardzo ważnych w życiu pisarek, np. relacji rodzinnych i małżeńskich, macierzyństwa lub bezdzietności, poważnych chorób. Redaktorzy tych biogramów stosują więc hierarchie uniwersalizujące, czyli w istocie reguły męskie do opisu rzeczywistości kobiecej<sup>27</sup>. Na pierwszy rzut oka bohaterki tak napisanych

---

<sup>25</sup> [b.a.], *Kobieta współczesna*, „Kobieta Współczesna” 1927, nr 8, s. 2.

<sup>26</sup> [Wywiad z K. Michaelis] *Na fali dnia. Orędowniczka kobiet*, „Kobieta Współczesna” 1927, nr 2, s. 14.

<sup>27</sup> Jedynym istniejącym w polskiej nauce o literaturze kompendium, w którym świadomie zastosowane zostały genderowe kryteria konstrukcji biografii i opisu twórczości kobiet, jest *Wielkopolski alfabet pisarek*, red. E. Kraskowska, L. Marzec, Poznań 2012. Genderowe różnice mające wpływ na wykonywanie zawodu literackiego można jednak wyczytać z trzech klasycznych komentarzy do ankiet przeprowadzonych w latach międzywojennych i powojennych wśród pisarzy polskich: *Życie i praca pisarza polskiego. Na podstawie ankiety Związku Zawodowego Literatów Polskich w Warszawie*, przedmowa L. Krzywicki, Warszawa 1932; *Pisarz polski w dwóch dziesięcioleciach. Wyniki ankiety Związku Literatów Polskich*, oprac. A. Siciński, Warszawa 1966;

biogramów wydają się nie posiadać rodziny, choć w rzeczywistości ogromna część z nich wychodzi za mąż i rodzi dzieci, co niewątpliwie wpływa na ich postrzeganie samych siebie jako kobiet i jako artystek, na ich priorytety egzystencjalne i tryb pracy. Nie można przy tym nie zauważyć, że pisarki uważane powszechnie za wybitne, np. Maria Dąbrowska, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Hanna Malewska, Zofia Nałkowska, zrezygnowały z macierzyństwa. Pytania o bezdzietność należą do najintymniejszych, dlatego odpowiedzi na nie należy poszukiwać ze szczególną delikatnością, pamiętając przy tym, że decyzje najintymniejsze to zwykle miejsce ujawniania się społecznych oczekiwań wobec kobiet i ich osobistych doświadczeń w konkretnej sytuacji historycznej.

Jeśli w biogramach pojawiają się informacje dotyczące relacji rodzinnych, w przytłaczającej większości dotyczą one mężczyzn – ojców, synów, braci, mężów, przyjaciół – co sugeruje, że najistotniejszymi relacjami w życiu kobiet twórczych są relacje z twórczymi mężczyznami. Przykładowo: w większości encyklopedii Franciszka Arnsztajnowa jest siostrą francuskiego filozofa Emila Meyersona, Maria Czapska – siostrą Józefa, Maria Morstin-Górska – siostrą Ludwika Hieronima Morstina, Helena Boguszewska – żoną Jerzego Kornackiego, Maria Dąbrowska – partnerką życiową Stanisława Stempowskiego, Irena Krzywicka – synową Ludwika Krzywickiego i przyjaciółką Tadeusza Żeleńskiego, Maria Kuncewiczowa – żoną Jerzego itd. Prawidłowość ta nie działa w odwrotną stronę, tzn. nazwiska kobiet, z którymi związany był lub jest mężczyzna z reguły nie pojawiają się w jego biogramie, co w zestawieniu z biogramami kobiet ujawnia również milczące założenie zależności intelektualnej kobiety od mężczyzny. O ile sytuacja powyższa wydaje się zrozumiała w wypadku córki lub wnuczki znanego literata, np. Anieli Gruszec-

---

A. Siciński, *Literaci polscy. Przemiany zawodu na tle przemian kultury współczesnej*, Wrocław 1971.

kiej (córka pisarza Artura Gruszeckiego, żona językoznawcy Kazimierza Nitscha), Zofii Nałkowskiej (córka geografa Waława Nałkowskiego), Zofii Kozarynowej (wnuczki pisarza Tomasza Teodora Jeża), albo znanego malarza, np. Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Magdaleny Samozwaniec z rodu Kossaków czy Marii Gerson-Dąbrowskiej (córka malarza Wojciecha Gersona, żona pisarza Ignacego Dąbrowskiego), o tyle trudno sobie wyobrazić, że w parach małżeństw pisarskich wpływ wywiera wyłącznie strona męska.

Co najważniejsze jednak, biogramy autorek należących do dwudziestolecia międzywojennego, konstruowane przez redaktorów z drugiej połowy XX wieku, nie mają wiele wspólnego z postrzeganiem tych pisarek przez publiczność, do której się one pierwotnie zwracały, czyli przez czytelników międzywojennych. Maria Czapka, Helena Boguszevska, Maria Kuncewiczowa, Maria Dąbrowska i inne funkcjonowały wówczas w powszechnej świadomości jako autorki niezależne od mężczyzn zarówno na płaszczyźnie osobistej, jak i artystycznej. Jedyne rodzaje koneksji i wpływów wskazywanych w ich twórczości przez ówczesną krytykę to inspiracje, jakie czerpały polskie pisarki z twórczości autorek obcych, np. Selmy Lagerlöf, Sigrid Undset, Colette. I trzeba przyznać, że jest to do dziś zapoznany trop, którym warto podążać<sup>28</sup>.

Do rzadkości w hasłach biograficznych należą natomiast informacje o przyjaźniach intelektualnych i emocjonalnych dwóch kobiet piszących, np. Marii Dąbrowskiej i Anny Kowalskiej, fascynacjach literackich, np. Ireny Krzywickiej twórczością Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, przejęciu schedy ideowej lub jej twórczej kontynuacji, np. Stefanii Sempołowskiej przez jej uczennicę Halinę Górską. Na usprawiedliwienie redaktorów haseł słownikowych trzeba jednak dodać, że istotnie kobiety twórcze w międzywojniu rzadko

---

<sup>28</sup> Patrz np. A. Ledwina, *Aneks – recepcja Colette w Polsce*, w: taż, *Sidonie-Gabrielle Colette – kobieta i pisarka wyprzedzająca swoją epokę*, Opole 2006.

utrzymywały bliskie kontakty nie tylko z innymi kobietami twórczyni, lecz w ogóle z innymi kobietami, co wynika – jak potwierdzają dzienniki, wspomnienia i listy – z odruchu rywalizacji i braku czasu, które raczej bliskości nie sprzyjają. Te same źródła potwierdzają istnienie bliskich – zwykle lekceważonych przez biografów – relacji pisarek z matkami, siostrami, córkami, a także z domownikami funkcjonującymi na szczególnych zasadach, czyli ze służącymi.

Pójście tym tropem może wzbogacić listę matek wspierających aktywność literacką swoich córek (*casus* Ireny Krzywickiej czy Zofii Nałkowskiej) oraz listę matek, które miały inny pomysł na życie swoich dzieci (*casus* Marii Kuncewiczowej) i w konsekwencji odpowiedzieć na pytania, jaki wpływ na wybór drogi twórczej przez kobietę wywierają matka i ojciec, czy istnieje różnica psychologiczna i artystyczna między „córkami matek” i „córkami ojców”, a jeśli tak – jaka? Odszukanie śladów obecności służby domowej z kolei może pomóc w odślonięciu marginalizowanej dotychczas kwestii kształtowania się tożsamości płciowej i klasowej kobiet zatrudnianych i kobiet zatrudnianych, poruszanej w zapiskach osobistych, lecz przede wszystkim w międzywojennej literaturze, np. *Całym życiu Sabiny* Heleny Boguszewskiej, *Przymierzu z dzieckiem* Marii Kuncewiczowej, *Granicy* Zofii Nałkowskiej, *Świętej kucharce* Wandy Melcer i innych. Na koniec można wspomnieć o swoistym antropocentrycznym skrzywieniu biografistów, które polega na pominięciu znaczenia, jakie posiadają w życiu artystów przyjaciele-zwierzęta. Literackie portrety zwierzęcych pupilów Ireny Krzywickiej, Zofii Nałkowskiej, Marii Jehanne-Wielopolskiej zasiły w latach międzywojennych dość słaby w Polsce nurt, który w literaturze europejskiej, szczególnie w angielskiej i francuskiej, posiada długą i chlubną tradycję. I jeszcze jedno – czy kobiety twórcze w dwudziestoleciu mają hobby?

Pisarki okresu międzywojennego to w ogromnej większości przedstawicielki warstwy inteligenckiej<sup>29</sup>. Za tą pozornie oczywistą konstatacją dotyczącą przynależności klasowej kryje się jedno z najważniejszych zjawisk, które w latach 1918-1939 przekształciły strukturę społeczeństwa polskiego i umożliwiły awans życiowy kobietom oraz przedstawicielom warstw pozbawionych dotąd znaczenia politycznego<sup>30</sup>. Idzie o zjawisko radykalnej zmiany znaczenia inteligencji – jednej z trzech warstw średnich (obok pracowników umysłowych i drobnomieszczaństwa), sytuujących się między możnym mieszczaństwem i ziemiaństwem a proletariatem. W latach międzywojennych zaczęto zaliczać do niej wszelkiego rodzaju specjalistów, począwszy od przedstawicieli wolnych zawodów po inżynierów, ponieważ cechą decydującą o „inteligencckości” stał się dyplom szkoły wyższej. Posiadało go wówczas ok. 80 tys. osób, które wykonywały wolne zawody, pracowały jako kierownicy, specjaliści, urzędnicy państwowi, nauczyciele, duchowni, oficerowie, inżynierowie. Kobiety należały w tej grupie do mniejszości. Inteligencja była wewnętrznie zróżnicowana: jej warstwy wyższe („dyplomowane”) zbliżały się do bogatego ziemiaństwa i mieszczaństwa, podczas gdy rzesze pracowników umysłowych z niepełnym wykształceniem średnim, niskimi dochodami i brakiem możliwości awansu bliższe były drobnomieszczaństwu. Szczególną grupą było środowisko

---

<sup>29</sup> Podane tu informacje na temat społecznego pochodzenia, wykształcenia i okoliczności debiutu pisarek aktywnych w dwudziestoleciu międzywojennym zgadzają się z wynikami badań przeprowadzonych przez Ludwika Krzywickiego, Andrzeja Sicińskiego i Aleksandra Wallisa. Patrz: *Życie i praca pisarza polskiego. Na podstawie ankiety ZZLP*, wstęp L. Krzywicki, Warszawa 1932; A. Siciński, *Pisarz polski w dwóch dwudziestoleciach. Wyniki ankiety Związku Literatów Polskich*, Warszawa 1966; A. Siciński, *Literaci polscy. Przemiany zawodu na tle przemian kultury współczesnej*, Wrocław 1971; A. Wallis, *Informacje statystyczne o pisarzach, którzy debiutowali w latach 1900-1950*, w: *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971.

<sup>30</sup> Por. J. Żarnowski, *Spółczesność Drugiej Rzeczypospolitej 1918-1939*, Warszawa 1973.

intelektualistów (artystów, publicystów, krytyków, literatów i naukowców, szczególnie humanistów), skromne liczebnie, lecz posiadające świadomość własnej odrębności, wewnętrznej więzi oraz misji społecznej. W dwudziestoleciu międzywojennym model kultury inteligentkiej utożsamiono z modelem kultury narodowej, z jej – nazwijmy to umownie – wersją oficjalną.

Osobną grupę wewnątrz inteligencji stanowili nauczyciele, którzy ze względu na uposażenie i masowość zawodu bliżsi byli niższej warstwie pracowników umysłowych, mimo że funkcja społeczna łączyła ich z inteligencją o wyższych kwalifikacjach. W dwudziestoleciu wystąpiło po raz pierwszy na szeroką skalę charakterystyczne zjawisko feminizacji zawodu nauczycielskiego na najniższym szczeblu kształcenia, przygotowane jeszcze przez wiek XIX, w którym kobiety najszybciej uzyskały dostęp do zawodu odpowiadającego ich „naturalnym” skłonnościom i roli społecznej. Kiedy Sejm Nauczycielski w roku 1919 opowiedział się za jednolitą i bezpłatną szkołą powszechną, wprowadzeniem siedmioletniego obowiązku szkolnego oraz powiązaniem ze sobą wszystkich szczebli szkolnictwa (co miało otwierać drogę do wykształcenia wyższego bez względu na status majątkowy, pochodzenie i typ ukończonej szkoły średniej), przypieczętował także los nauczycielek.

Organizacja szkolnictwa powszechnego wymagała bowiem natychmiastowego zatrudnienia dużej liczby nauczycieli, co w praktyce oznaczało, że mężczyźni nauczali przedmiotów ścisłych, języków nowożytnych i klasycznych w starszych klasach szkół powszechnych, ponieważ posiadali dyplomy szkół wyższych, a przynajmniej maturę, natomiast kobiety nauczały w klasach niższych, ponieważ większość z nich zdobyła kwalifikacje zawodowe na przedwojennych kursach i szkoleniach. Kobiety przeważały liczebnie nie tylko na poziomie wczesnoszkolnym, lecz również w oświacie pozaszkolnej, np. w świetlicach, bibliotekach, ochronkach, gdzie prowadziły kursy i odczyty. Wykonywały więc pozytywistyczną pracę u podstaw,



upowszechniając kanon kultury polskiej i literatury wysokiej w tych warstwach, które dotąd pozostawały na marginesie zainteresowań elit politycznych.

Jeśli czytać biogramy pisarek międzywojennych w kontekście przemian wewnątrz warstwy inteligenckiej, okazuje się, że ogromna część z nich pracowała w szkołach, świetlicach, ośrodkach ludowych, ochronkach, bibliotekach, czyli przebywała na co dzień z dziećmi i młodzieżą. I nie tylko ze względu na niepełne wykształcenie, lecz także ze względu na pochodzenie społeczne, ponieważ nauczycielki, które opuściły środowisko proletariackie lub drobnomieszczańskie, podzielały inteligenckie przekonanie o odpowiedzialności tej warstwy za resztę narodu, a ponadto czuły się w obowiązku spłacić dług wobec środowisk, które opuściły dzięki zdobytemu wykształceniu. Wielu z nich bliskie były ideały socjalizmu. Niektóre były zdeklarowanymi komunistkami, np. Helena Bobińska, Melania Kierczyńska czy Wanda Wasilewska, działalność oświatową traktowały więc dodatkowo jako akcję uświadamiającą, co utrudniało im, np. Janinie Broniewskiej i Wandzie Wasilewskiej, znalezienie i utrzymanie stałej pracy. Świadomość powagi zadania, jakim było porozbiorowe scalenie narodu polskiego na najniższym poziomie, przejawiała się także w literaturze dla dzieci i młodzieży, którą tworzyły w większości właśnie nauczycielki i działaczki oświatowe, odwołując się do realiów życia różnych środowisk i wspomnień z własnego dzieciństwa oraz wykorzystując elementy folkloru poszczególnych dzielnic. Do zaplecza intelektualnego i emocjonalnego pokolenia, które poszło do powstania warszawskiego, należały więc nie tylko *Treny*, *Dziady* i *Wesele*, lecz także baśnie śląskie, kaszubskie i mazurskie, Pyza wędrowniczka, krasnal Hałabała i Plastuś.

Wykształcenie uniwersyteckie zdobyła większość pisarek polskich, których młodość i dojrzałość przypadły na lata międzywojenne, bez względu na to, czy pochodziły z rodzin ziemiańskich, jak np.

Maria Czapska czy Maria Morstin-Górska, artystycznych, jak np. Aniela Gruszecka, Wanda Melcer, siostry Kossak, żydowskich, jak np. Zuzanna Ginczanka, Gustawa Jarecka, Lucyna Krzemieniecka, Irena Krzywicka. Wiele pisarek wybrało filologię polską. Niektóre łączyły ją z innymi filologiami – angielską, np. Kazimiera Hłakowiczówna, Felicja Kruszewska, romańską, np. Janina Brzostowska, Lucyna Krzemieniecka, Henryka Łazowertówna, klasyczną, np. Karolina Beylin. Inne łączyły ją z kierunkami niefilologicznymi – muzyką, np. Kazimiera Alberti, Maria Kuncewiczowa, historią sztuki, np. Izabela Czajka-Stachowicz, historią kultury i pedagogiką, np. Maria Czapska. Filozofię wybrała Maria Czerkawska, filozofię i rzeźbę – Wanda Melcer, filozofię i psychologię – Janina Mortkowiczowa, pedagogikę – Zuzanna Ginczanka, socjologię – Halina Górska, prawo – Stefania Kossowska, historię – Aniela Gruszecka, Hanna Malewska, Herminia Naglerowa, a historię, geografii i etnografię – Krystyna Krahelska. Anna Kowalska studiowała filologię romańską i klasyczną. Za granicą studiowały m.in. Franciszka Arnsztajnowa – nauki przyrodnicze, Julia Dickstein-Wieleżyńska – filozofię, Maria Gerson-Dąbrowska i Zofia Kossak-Szczucka – malarstwo, Aniela Gruszecka – nauki ścisłe, Amelia Hertzówna – egiptologię, chemię i matematykę, Zofia Kozarynowa – romanistykę i italianistykę. Studia zagraniczne, które przed pierwszą wojną światową były jedyną możliwością zdobycia przez kobiety dyplomu renomowanej uczelni, cieszyły się popularnością także po 1918 roku.

Przewagę absolwentek kierunków humanistycznych, filologii polskiej i obcych, filozofii, socjologii, pedagogiki, historii, można wytłumaczyć na kilka sposobów, m.in. trwałością przekonań na temat „naturalnych” predyspozycji kobiet do opieki nad innymi ludźmi, do wychowania i nauczania dzieci i młodzieży, trwałością postszlacheckiego modelu edukacji salonowej, która kładła nacisk na języki obce, najwyższym prawdopodobieństwem znalezienia pracy w zawodzie nauczycielki, pisarki, publicystki, tłumacz-

ki, urzędniczki. W istocie, pisarki w dwudziestoleciu międzywojennym zdominowały trzy dziedziny, w których nakładały się na siebie społeczne przekonania na temat natury kobiecej, wykształcenie humanistyczne, zwłaszcza filologiczne, oraz zainteresowania indywidualne. Były to: nauczycielstwo na najniższym szczeblu kształcenia ściśle powiązane z literaturą dla dzieci i młodzieży, publicystyka ściśle powiązana z czasopiśmiennictwem dla kobiet, translatołogia ściśle powiązana z literaturą popularną.

**Kobiety w literaturze międzywojennej – porządek twórczości.** Hanna Kirchner, omawiając dorobek twórczy pisarek międzywojennych, słusznie zauważa:

Jest rzeczą delikatną i ryzykowną wiązać rozwój form artystycznych, nurtów i gatunków z właściwościami płci, trzeba jednak powiedzieć, że pisarkom sprzyjały tendencje literatury kształtującej się po 1918 r.: tzw. poetyka codzienności, odkrywanie egzotyki dnia powszedniego, autobiografizm, formy dokumentarne. Niektóre z tych tendencji same współtworzyły lub przez świetność dokonań artystycznych utrwały i wzbogacały<sup>31</sup>.

Mimo sprzyjającego kobiecej twórczości splotu okoliczności kulturalnych, a także wbrew alarmującym doniesieniom krytyków mężczyzn o „zalewie kobiecości” w polskiej literaturze, pisarek wcale nie było tak dużo.

Jak wynika z danych, które zawierają kolejne tomy „Rocznika Literackiego” z lat trzydziestych XX wieku, twórczość poetycka kobiet w dwudziestoleciu międzywojennym stanowiła ok. 10 procent całej produkcji lirycznej. Fakt ten w tym miejscu tylko sygnalizuję, ponieważ poświęcam mu więcej uwagi w innych fragmentach tej książki.

W dramacie kobiety również stanowiły około 10 procent twórców, jednakże wpływ dramatopisarek na oblicze międzywojennego

---

<sup>31</sup> H. Kirchner, *Pisarki międzywojennego dwudziestolecia*, s. 249.

teatru był znacznie większy niż poetek na oblicze międzywojennej liryki. Sztuki pisane przez kobiety na potrzeby teatru można podzielić na trzy podstawowe grupy, z których pierwsza obejmuje utwory podejmujące szeroko rozumianą problematykę społeczną, druga – utwory skoncentrowane na kobiecie i miłości, trzecia – utwory historyczne. Dramatów społecznych i historycznych powstało zdecydowanie mniej, jeśli porównać ich liczbę z liczbą dramatów „kobietych”, jednakże należały one do najlepszych realizacji tych gatunków, jakie powstały w międzywojniu. Wyostrzenie problematyki społecznej w tekstach pisanych na scenę w latach 1918-1939 nastąpiło wskutek nagłej dezaktualizacji problematyki patriotycznej (istotnej dla dramaturgii epoki poprzedniej) w momencie odzyskania niepodległości. Narzędzi używanych i w Młodej Polsce, i w międzywojniu do opracowania tematów społecznych dostarczał przede wszystkim ekspresjonizm, kojarzony powszechnie ze sztukami Emila Zegadłowicza czy Jerzego Hulewicza. Mimo tych skojarzeń, do najwybitniejszych osiągnięć międzywojennego dramatu ekspresjonistycznego należały – obok utworów Karola Huberta Rostworowskiego – teksty Felicji Kruszewskiej oraz Ewy Szelburg-Zarembiny. Utwory o radykalnej wymowie społecznej pisała również działaczka socjalistyczna Zofia Wojnarowska. Z kolei Halina Dąbrowska przy opracowaniu motywu niepokoїв egzystencjalnych korzystała z rozwiązań Jerzego Szaniawskiego. Dramat historyczny reprezentowały Amelia Hertzówna, Maria Dąbrowska, Zofia Kossak-Szczucka, Stanisława Przybyszewska.

Międzywojenne autorki sztuk teatralnych wyspecjalizowały się w tematyce obyczajowej i niemal każda z nich stworzyła własną odmianę dramatu obyczajowego, a przede wszystkim Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Maria Morozowicz-Szczepkowska, Maria Kuncewiczowa i Zofia Nałkowska. Maria Pawlikowska-Jasnorzewska koncentrowała się na psychologii kobiety, która szuka odpowiedniego dla siebie mężczyzny i wybiera rozwiązanie niekon-

wencjonalne, np. kochanka znacznie od siebie młodszego, rezygnuje z macierzyństwa lub decyduje się na dziecko z partnerem innym niż mąż. Maria Morozowicz-Szczepkowska proponowała z kolei, by kobiety przyjęły męską, hedonistyczną postawę w miłości, ponieważ tylko w ten sposób mogą uzyskać autonomię i stać się równorzędnymi partnerkami mężczyzn. Maria Kuncewiczowa wreszcie konfrontowała dwa modele miłości, romantyczny i pragmatyczny, ukazując triumf tej ostatniej. Kobięcą optykę zachowała, podobnie jak w całej swojej twórczości, także Zofia Nałkowska. Odmianę melodramatyczną reprezentowały Pola Gojawiczyńska, Marcelina Grabowska, Aniela Kallas, Janina Morawska.

Opozycja wobec dziedzictwa modernistycznego, widoczna najwyraźniej w liryce lat 1918-1939, ujawniła się również w powieści, szczególnie na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, kiedy wykryształizowały się ostatecznie trzy najważniejsze nurty: realistyczny, psychologiczny i groteskowy. Kobiety pisarki najliczniej uczestniczyły w dwu pierwszych. Do nurtu realistycznego zaliczyć trzeba dwie grupy utworów, z których pierwsza obejmuje cykle powieściowe – odmianę gatunkową niezwykle popularną w literaturze europejskiej początku wieku XX, a druga utwory populistyczne. Do autorek zainspirowanych cyklami Marcela Prousta, Johna Galsworthy'ego, Sigrid Undset, Georges'a Duhamela, Rogera Martin du Gard'a czy Jules'a Romains'a, a współwystępujących z rodzimymi twórcami cykli, np. Andrzejem Strugiem, Juliuszem Kadenem-Bandrowskim, Jerzym Braunem, zaliczają się m.in. Maria Dąbrowska, Herminia Naglerowa, Zofia Kossak-Szczucka, Irena Krzywicka, Ewa Szelburg-Zarembina, Pola Gojawiczyńska, Wacława Potemkowska. Owe powieści rodzinne umieszczały jednostkę zawsze na tle najbliższego otoczenia, środowiska, warstwy społecznej, narodu i opowiadały historię co najmniej dwóch pokoleń, przyjmowały więc perspektywę epicką, historyczną, z oddalenia, pozwalającą zachować dystans do przeszłości i teraźniejszości. Niewątpliwie

przełomowe znaczenie dla powieści międzywojennej miała publikacja *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej, ponieważ wyzwoliła prozę polską spod wpływu stylistyki Stefana Żeromskiego, Wacława Berenta i Juliusza Kadena-Bandrowskiego, który utrzymywał się do końca lat dwudziestych.

Do grupy utworów populistycznych zaliczały się te, które powstawały w kręgu wpływów zespołu „Przedmieście” lub nawiązywały do założeń programowych tej grupy. Cechą wspólną utworów populistycznych było obrazowanie życia środowisk i warstw funkcyjnych na szeroko pojętych „peryferiach” społeczeństwa: robotników fabrycznych, biedoty wiejskiej, bezrobotnych. Tendencje faktograficzne wiązały się tu z dążeniami do autentyzmu obrazu, stąd częste sięganie przez populistów do narzędzi wypracowanych przez realizm, naturalizm, powieść środowiskową i reportaż – jeden z najmłodszych gatunków prozatorskich wieku XX, a także przyjmowanie perspektywy bohaterów przez autora. Utwory kobiece stanowiły zdecydowaną większość w tym nurcie, a do najwybitniejszych należą teksty Kazimierzy Alberti, Heleny Boguszewskiej i Jerzego Kornackiego, Janiny Brzostowskiej, Marceliny Grabowskiej, Wandy Melcer. Kobiety o sympatiach lewicowych, socjalistycznych i komunistycznych dawały świadectwo emancypacyjnym dążeniom proletariatu, jak np. Gustawa Jarecka, Halina Kraheńska, Wanda Wasilewska. Z kolei o lewicowej świadomości inteligentów-społeczników, rozczarowanych fałszywą filantropią warstw rządzących, pisały Halina Górska oraz Gustawa Jarecka.

Równie liczny udział autorek odnotowano w nurcie powieści psychologicznej, ze względu na charakterystyczną dla tej konwencji koncentrację na fenomenach życia wewnętrznego bohaterów, uważanego tradycyjnie za domenę kobiet i literatury kobiecej. Marzenia senne, rytm pamięci, mechanizm pożądania, powstawanie plotki, instynkt śmierci, chaos uczuć macierzyńskich zajmowały największych prozaików dwudziestolecia, m.in. Helenę Boguszewską, Tade-

usza Brezę, Michała Choromańskiego, Anielę Gruszecką, Jarosława Iwaskiewicza, Marię Kuncewiczową, Zofię Nałkowską, Adolfa Rudnickiego, Elżbietę Szemplińską. Zrywali oni z chronologicznym układem zdarzeń i tradycją kreowania spójnych „charakterów”, sięgali po retrospekcję jako podstawowe ujęcie powieściowe, eksplorowali podświadomość i korzystali z odkryć psychoanalizy, co ściągało na nich gromy krytyków literatury reprezentujących różne orientacje ideowe i artystyczne.

Kobiety tworzyły także inne odmiany powieści, będące dotąd domeną mężczyzn lub stanowiące wytwór kultury masowej wieku XX. Pierwsze powieści radiowe napisały Helena Boguszevska i Maria Kuncewiczowa. Powieści historyczne i biograficzne tworzyły m.in. Anna Ludwika Czerny, Zofia Kossak-Szczucka i Hanna Malewska. Licznie wystąpiły autorki literatury podróżniczej, wskutek rozpowszechnienia się zwyczaju samotnego podróżowania kobiet, które zaczęły w pierwszych dekadach wieku XX wędrować równie często i daleko jak mężczyźni. Utwory podróżnicze miały na swoim koncie np. Karolina Beylin, Alina Centkiewicz, Zofia Kossak-Szczucka, Wanda Kragen, Maria Kuncewiczowa, Hanna Mortkowicz, Zofia Nałkowska, Stefania Zahorska. Na pograniczu literatury pięknej i dokumentu znajdował się także reportaż, gatunek młody i niemal od początku swojego istnienia opanowany przez kobiety, które sytuowały się między zideologizowanym reportażem pisarzy lewicowych a reportażem politycznym reprezentowanym przez Aleksandra Jantę-Polczyńskiego, Ksawerego Pruszyńskiego czy Melchiora Wańkowicza. Mężczyźni, analizując bolączki społeczne, traktowali je inaczej niż kobiety – oni tropili mechanizmy władzy i absurdy ustroju, one ukazywały ludzką twarz kryzysu i krzywdę indywidualną. Życie codzienne w środowiskach marginesu i na „obrzeżach” społeczeństwa – życie mieszkańców enklaw żydowskich, szpitali, klasztorów, noclegowni dla bezdomnych, ochronek dla dzieci, aresztów, więzień, prostytutek, przestępców,

pracowników wymiaru sprawiedliwości, chłopów i robotników – przyciągały uwagę Niny Berg, Heleny Boguszewskiej, Haliny Dąbrowskiej, Haliny Górskiej, Marii Grossek-Koryckiej, Ireny Krzywickiej, Marii Kuncewiczowej, Wandy Melcer, Marii Milkiewiczowej, Mirosławy Parzyńskiej, Elżbiety Szemplińskiej, Wandy Wasilewskiej, Ewy Szelburg-Zarembiny, Stefanii Zahorskiej.

Literatura dziecięca, pisma kobiece i tłumaczenia stanowiły niższe na rynku wydawniczym, szybko opanowane przez kobiety, ponieważ kojarzone były z cechami tradycyjnie im przypisywanymi: emocjonalnością, empatią, cierpliwością, odtwórczością, drobiazgowością itd. Cechy tradycyjnie przypisywane mężczyznom: racjonalizm, ambicja, twórczość, oryginalność, nowatorstwo, syntetyczność itd. kierowały ich w stronę literatury wysokiej, literatury dla dorosłych, publicystyki o tematyce „poważnej” (polityka, ekonomia, sztuka). Jeśli już mężczyzna zapuszczał się w rejony literatury dziecięcej, dawał popis wirtuozerii formalnej, jak np. Julian Tuwim; jeśli już wypowiadał się w tzw. kwestii kobiecej, przyjmował pozę obrońcy i rzecznika kobiet, jak np. Tadeusz Żeleński-Boy; jeśli już tłumaczył, wybierał arcydzieła i rywalizował z oryginałem, jak np. Boy, Julian Tuwim, Józef Wittlin.

Można porównać te trzy dziedziny – literaturę dziecięcą i młodzieżową, pisma kobiece i przekłady – do terytoriów, na których kobiety „zamieszkały” i pracowały z poczuciem misji rozumianej na sposób pozytywistyczny. Wykonywały swoją pracę systematycznie, grupowo, anonimowo, ponieważ nastawione były na cel oraz na innych ludzi, czyli na kształtowanie emocjonalne, intelektualne i etyczne przyszłych obywateli polskich, poprawienie losu kobiet w społeczeństwie, przyswojenie kulturze narodowej osiągnięć artystycznych innych narodów. Mężczyźni przybywali na te tereny „gościnnie”, raczej w celu przeżycia przygody, zdobycia nowych doświadczeń i sprawdzenia umiejętności, niż po to, by po prostu pracować; nastawieni na siebie, głośno podkreślali swoją na tych



terenach obecność. Aktywność kobiet w trzech omawianych dziedzinach odpowiadała również społecznemu stereotypowi kobiecej twórczości: albo kobiety koronczarki, kobiety hafciarki, albo kobiety mrówki, kobiety pszczółki, czyli istoty skromnej, pracowitej i odtwórczej, której odpowiada wypełnianie istniejących kształtów i form, mozolne ściubienie drobiazgów.

Liczba czasopism adresowanych do kobiet wzrastała systematycznie, np. w połowie lat trzydziestych istniało ich około trzydziestu<sup>32</sup>. Dynamiczny rozwój tego działu czasopiśmiennictwa odzwierciedlał ogólne tendencje charakterystyczne dla kultury masowej wieku XX, a przede wszystkim – rozwój prasy traktowanej jako podstawowe medium informacji i rozrywki, który odpowiadał wzrastającej alfabetyzacji społeczeństwa i różnicowaniu się gustów czytelniczych. Przykładem na poszerzanie się i różnicowanie kręgu czytelniczek pism kobiecych może być rozwój wydawnictwa „Bluszcz”, które początkowo wydawało jeden z najstarszych tygodników dla kobiet pod tą samą nazwą, by z każdym niemal rokiem poszerzać ofertę o nowe tytuły, np. „Kobieta w Świecie i w Domu”, „Dziecko i Matka”, „Życie Kobiece”, „Kultura Ciała”, „Ja to zrobię”, „Życie Praktyczne”, „Praktyczna Pani – Dobra Obywatelka”. Mimo że redagowany przez Stefanię Podhorską-Okołów „Bluszcz” kontynuował linię dziewiętnastowieczną, czyli zwracał się do kobiet o bardziej tradycyjnych poglądach, jego tytuły satelickie kupowały różne czytelniczki, zainteresowane nimi okresowo, np. pielęgnacją niemowląt czy zdrowym trybem życia.

Czytelniczki bardziej zainteresowane życiem publicznym kraju kupowały redagowany przez Emilię Grochowską tygodnik „Kobieta Współczesna”, skupiający się głównie na sytuacji prawnej kobiet pracujących i przygotowujący je do udziału w życiu publicznym.

---

<sup>32</sup> Por. Z. Zaleska, *Czasopisma kobiece w Polsce: materiały do historii czasopism 1818-1937*, Warszawa 1938; A. Paczkowski, *Prasa polska w latach 1918-1939*, Warszawa 1980.

Istniały także magazyny poświęcone modzie, wśród których wyróżniał się dwutygodnik „Świat Kobiety”, redagowany przez Janinę Łada-Walicką, oraz krótko istniejący miesięcznik „Pani”, redagowany przez Jana Żyznowskiego. Wymienione wyżej tytuły należały do grupy czasopism elitarnych, co oznacza, że wychodziły w nakładzie nieprzekraczającym 10 tys. egzemplarzy, zwracały się do czytelniczek wykształconych i zainteresowanych zmieniającą się sytuacją kobiety w rodzinie i społeczeństwie, publikowały materiały literackie na wysokim poziomie, m.in. utwory prozatorskie Marii Dąbrowskiej, Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej, liryki Kazimierzy Hłakowiczówny, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Czasopisma dla kobiet wydawały także partie i organizacje religijne, np. organem PPS-u był „Głos Kobiet”, Narodowej Organizacji Kobiet – „Gazetka dla Kobiet”, prorządowego Związku Pracy Obywatelskiej Kobiet – „Praca Obywatelska”. Własne pismo wydawała też Akcja Katolicka. Za przykład typowego dwudziestowiecznego pisma popularnego dla kobiet mogą służyć „Wiadomości Kobięce”, redagowane przez Stefana Gackiego: pozbawione ilustracji, zawierały zwykle jeden czy dwa artykuły o tematyce społecznej, porady praktyczne, korespondencję z czytelniczkami, odcinek powieściowy oraz informacje o życiu innych kobiet. Pismem masowym była redagowana przez Annę Krzycką „Moja Przyjaciółka” – ilustrowany dwutygodnik, który centrum zainteresowania uczynił dział poradnictwa adresowany do „każdej żony i matki”, odpowiedzialnej za prowadzenie gospodarstwa domowego tanio i sprawnie.

Model kobiety, jaki propagowały międzywojenne czasopisma kobiece, odbiegał radykalnie od modelu kobiety sprzed pierwszej wojny światowej, ponieważ zakładał łączenie pracy zawodowej z obowiązkami domowymi. Kobieta nowoczesna, która była bohaterką pozytywnej prasy kobiecej, miała wzorowo wypełniać obowiązki domowe i rodzinne. Jakikolwiek niedociągnięcia w tej sferze podważały sens podjęcia przez kobietę pracy zawodowej i dyskwalifi-

fikowały jej wartość, potwierdzały bowiem argumenty przeciwników kobiecej aktywności zawodowej, postrzegających pracę kobiet jako zagrożenie dla integralności rodziny. Nowy wzór osobowy przewidywał aktywność kobiety na płaszczyźnie rodzinnej, zawodowej i społecznej, co prowadzi do wniosku, że kobiety musiały okupić się społeczeństwu zwiększoną aktywnością na jego rzecz oraz przekonać je bardziej do tego, że nic nie straci, niż do tego, że wiele zyska. Dlatego w międzywojennym „dyskursie pracy zawodowej kobiet” jej zwolennicy podkreślali społeczną użyteczność tradycyjnych cnót kobiecych poza sferą rodzinną, a dopiero w następnej kolejności – indywidualną satysfakcję zawodową kobiety oraz finansowy aspekt pracy. Redaktorki i współpracowniczki nowoczesnych magazynów<sup>33</sup> adresowały je do kobiet podobnych sobie, propagowały więc taki model życia, jaki same prowadziły, łącząc pracę na rzecz redakcji i rodziny. Z własnego doświadczenia wiedziały, że chociaż godzenie dwóch etatów jest trudne, jeszcze trudniej jest wyrzec się pracy zawodowej, jeśli raz się jej zysków psychicznych i ekonomicznych zakosztowało.

Międzywojenne czasopisma dla kobiet czekają na ponowną uważną lekturę i ujęcie całościowe, mimo że w ostatnich latach opublikowano kilka istotnych prac o charakterze cząstkowym. Na osobną uwagę zasługują nie tylko programy poszczególnych pism i stanowiska, jakie zajmowały one wobec kluczowych tematów epoki,

---

<sup>33</sup> Najbardziej znane współpracowniczki „Bluszczu” to Natalia Jarzębska, Jadwiga Krawczyńska, Herminia Naglerowa, Julia Świtalska, Maria H. Szpyrkówna, Dioniza Wierciochowa; „Kobiety Współczesnej” – Wanda Pełczyńska, Karolina Bielańska, Irena Jabłonowska, Helena Boguszewska, Czesława Wojeńska, Cecylia Walewska, Maria Czapska, Natalia Samotyłhowa; publicystki pism socjalistycznych – Stanisława Woszczeńska, Zofia Wojnarowska, Dorota Kluszyńska, Władysława Weychert-Szymańska; zwolenniczki idei narodowych – Aniela Zdanowska, Zofia Zaleska, publicystka pisma prorządowego – Helena Ceysingerówna. W „Mojej Przyjaciółce” pisały m.in. Konstancja Hojnacka, Zofia Zawadzka, Zofia Konrad-Gluzińska, Helena Bartoszek-Zastawnikowa.

np. nowelizacji tych artykułów kodeksu karnego i cywilnego, które dotyczyły rozwodów cywilnych, aborcji, prostytutce, kary śmierci, zasad świadomego rodzicielstwa, modelu małżeństwa koleżeńskiego, sytuacji kobiet na rynku pracy itd. Warto przyrzeć się ponadto takim kwestiom, jak: różnice poglądów współpracowniczek tej samej redakcji, uzależnienie poglądów tej samej publicystki w zależności od programu pism, z którymi współpracowała, uzależnienie tematyki utworów literackich pisarek, np. Poli Gojawiczyńskiej, Herminii Naglerowej, Heleny Boguszewskiej, Marii Czapskiej, Zofii Nałkowskiej, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i innych, od miejsca publikacji, kryteria wyboru książek autorek/autorów polskich i obcych recenzowanych na łamach magazynów elitarnych oraz preferowany model lektury, status tzw. literatury kobiecej w materiałach o tematyce literackiej. Wstępna kwerenda pozwala stwierdzić, że zróżnicowanie poglądów współpracowniczek tej samej redakcji na bardzo szczegółowe nieraz kwestie jest większe, niż można się było spodziewać, a zarazem zróżnicowanie poglądów poszczególnych redakcji jest mniejsze, niż można było przypuszczać.

Jakkolwiek zróżnicowane były głosy publicystek pism kobiecych dwudziestolecia międzywojennego, łączyło je przekonanie, że kobieta i mężczyzna stworzeni zostali po to, aby żyć, mieszkać i pracować razem, dlatego wszelkie modyfikacje tradycyjnego układu ról płciowych, którymi zainteresowane były wyłącznie kobiety, muszą być negocjowane z mężczyznami sprzeciwiającymi się zmianom w obawie o utratę uprzywilejowanej pozycji. Jedyne słyszalne wyraźnie głos kobiecy, który udowadniał, że kobieta ma szansę na rzeczywistą emancypację wyłącznie na drodze całkowitej – emocjonalnej, intelektualnej i ekonomicznej – emancypacji od mężczyzny, należał do Ireny Krzywickiej. „Zwycięska samotność”, którą proponowała felietonistka liberalnego tygodnika „Wiadomości Literackie”, nie mogła jednak liczyć na zrozumienie, a tym bardziej na poparcie przecięt-

nej czytelniczki pism kobiecych, która nadal chciała ułożyć sobie życie z mężczyzną.

Kobiety przekładały wszystko, począwszy odikliwych romansów i powieści detektywistycznych, poprzez literaturę dziecięcą i młodzieżową, na arcydziełach literatury światowej kończąc<sup>34</sup>. Nie znaczy to, że tłumacze płci męskiej należeli do rzadkości, wprost przeciwnie, lecz uprawiali tę działalność wedle innego modelu niż tłumacze płci żeńskiej. Mężczyzna tłumacz rzadko traktował dziedzinę przekładu jako podstawową lub jedyną domenę swojej działalności pisarskiej, zazwyczaj stanowiła ona uzupełnienie lub przedłużenie jego twórczości oryginalnej, fascynacji artystycznych i poszukiwań intelektualnych. Istotną sprawą było także niskie uposażenie tłumaczy w dwudziestoleciu międzywojennym. Tłumacz płci żeńskiej to raczej rzemieślnik, który wykonywał swoją pracę szybko i sprawnie. Dla większości kobiet praca przekładowa była jedyną lub główną dziedziną aktywności pisarskiej, dlatego zazwyczaj wiązały się one z dużymi wydawnictwami, pracowały na zlecenie i dla zarobku. Efektem ich pracy znacznie częściej był przedmiot użytkowy, książka traktowana jako źródło wiedzy lub rozrywki niż dzieło sztuki, ponieważ przyswajały polszczyźnie głównie gatunki „deficytowe”: powieści kryminalne, przygodowe, sensacyjne, podróżnicze i miłosne, inaczej mówiąc – dobrze napisane powieści klasy B, dla czytelników dorosłych i niedorosłych.

Brak polskich odpowiedników Edgara Wallace’a, Agathy Christie, Williama Somerseta Maughama, Williama Babingtona Maxwella, Elinor Glyn – autorów niezwykle popularnych w okresie międzywojennym w całej Europie, obok pozostałości salonowego wychowania kobiet kładącego nacisk na naukę języków, stał się w latach 1918-1939 szansą na znalezienie pracy i zaistnienie w literaturze dla

---

<sup>34</sup> Por. S. Żółkiewski, *Kultura literacka (1918-1932)*, Wrocław 1973; E. Kurowska, *Recepcja literatury angielskiej w Polsce (1932-1939)*, Wrocław 1987.

kobiet z różnych pokoleń. Wymienione wyżej nazwiska pisarzy nie-przypadkowo wskazują na literaturę angielskojęzyczną i prozę mieszczącą się w ramach szeroko rozumianej konwencji realistycznej, ponieważ tłumaczki polskie upodobały sobie powieść i język angielski. Kobiety stanowiły ponad 70 procent wszystkich tłumaczy z języka angielskiego, co można wyjaśnić rodzącą się dopiero popularnością tego języka w Polsce: kobietom nie pozostało nic innego, jak zdobyć nowe terytorium szturmem, ponieważ monopol na tłumaczenia z innych języków, przede wszystkim francuskiego, niemieckiego i rosyjskiego, na mocy tradycji posiadali mężczyźni. Mężczyźni posiadali również monopol na tłumaczenia poezji oraz prozy modernistycznej, wymagające opanowania warsztatu poetyckiego w języku ojczystym, głębszej znajomości struktury języka obcego oraz kontekstu filozoficznego epoki. Taką wiedzę i umiejętności zdobywało w Polsce niepodległej dopiero pierwsze pokolenie absolwentek filologii polskiej i obcej, które weszło do literatury pod koniec lat trzydziestych i po drugiej wojnie światowej.

W tej sytuacji tradycyjne przekonania na temat umysłowości kobiety, które dwudziestolecie międzywojenne odziedziczyło po epokach poprzednich, ówczesnym obserwatorom życia literackiego wydawały się słuszne. Kobiety tłumaczki pełniły bowiem przede wszystkim funkcję pośredniczącą, czyli przyswajały kulturze polskiej dokonania literatur obcych, prezentowały cudze idee, traktowały język jako narzędzia komunikacji a nie jako przedmiot obróbki twórczej. Krytyka w tym samym stopniu deprecjonowała, co i utwierdzała taki model kobiecej pracy przekładowej, ponieważ ze wzmianek rozsianych na łamach prasy międzywojennej wynika, że zdecydowanie częściej wymóg wierności i staranności stawiany był tłumaczkom, wymóg artyzmu – tłumaczom.

Odkrycia poczynione u progu wieku XX na gruncie nowych nurtów psychoanalizy, pedagogiki i filozofii zmieniły również oblicze

literatury dla dzieci i młodzieży<sup>35</sup>. Dzieciństwo zaczęto postrzegać jako odrębną i ważną dla dalszego życia osobistego fazę, charakteryzującą się ogromną wrażliwością na świat zewnętrzny, przewagą emocji, intuicji, wyobraźni i zabawy nad rozumem, wiedzą i poczuciem obowiązku. Twórcy literatury dla dzieci i młodzieży, dzięki przyjęciu perspektywy dziecka, zaczęli traktować młodocianych czytelników jako podmiot, nie – przedmiot zabiegów dydaktycznych. Nowe tendencje dotarły do Polski głównie dzięki środowisku działaczy oświatowych, nauczycieli, pedagogów i socjologów wykształconych przed pierwszą wojną światową albo na uniwersytetach zagranicznych, albo na polskim Uniwersytecie Latającym. Duża część tych nauczycieli była związana z Polską Partią Socjalistyczną lub sympatyzowała z socjalizmem, wzięła udział w tworzeniu struktur państwowych po roku 1918 i wpłynęła na sformułowanie zapisów o powszechnej edukacji. To pokolenie napisało nowe programy nauczania, spisy lektur i podręczniki, założyło najważniejsze czasopisma dla dzieci i młodzieży, stworzyło pierwszą falę nowoczesnej literatury dziecięcej i młodzieżowej, w której Jachowiczowską makabrę zastąpił optymistyczny, pogodny stosunek do świata i ludzi.

Większość pism branżowych, wśród których największą popularnością cieszyły się „Płomyk”, „Płomyczek” i „Mały Płomyczek” (wydawane na potrzeby szkoły powszechnej, a zatem najbardziej demokratyczne w programie), „Moje Pisemko” (skierowane do średniego mieszczaństwa i inteligencji), „W słońcu” i „Słonko”, redagowały kobiety, m.in. Maria Buyno-Arctowa, Stefania Sempołowska, Janina Mortkowiczowa, Janina Porazińska. Różnorodność form (czasopisma i książki, edycje ekskluzywne i zeszytowe, poezja, proza, sztuki teatralne i audycje radiowe, nagrania płytowe), jakie w ramach literatury dla dzieci i młodzieży uprawiały w dwudziestoleciu kobiety, pozwala uznać ją obok przekładu i reportażu za najważniejsze

---

<sup>35</sup> Por. J.Z. Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-1939. Zarys monograficzny. Materiały*, wyd. II zmienione, Warszawa 1987.

„boczne drzwi”, którymi kobiety wchodziły masowo do literatury „poważnej” czy „wysokiej” i uczestniczyły w tworzeniu kultury narodowej. Do najpopularniejszych autorek literatury dziecięcej i młodzieżowej należały m.in. Maria Czeska-Mączyńska, Janina Broniewska, Maria Buyno-Arctowa, Maria Dynowska, Maria Gerson-Dąbrowska, Joanna Gillowa, Amelia Hertzówna, Kazimiera Iłakowiczówna, Hanna Januszewska, Jadwiga Korczakowska, Zofia Kosak-Szczucka, Maria Kownacka, Lucyna Krzemieniecka, Michalina Mossowiczowa, Janina Porazińska, Zofia Rogoszówna, Zuzanna Rabska, Waleria Szalay-Groele, Ewa Szelburg-Zarembina.

Dominacja kobiet przełożyła się np. w prozie na tematykę utworów i kreację bohaterów w ten sposób, że umieszczały one akcję w naturalnym dla dziecka środowisku rodzinnym lub grupy rówieśniczej, kładły nacisk na wartości tradycyjnie uważane za kobiece, bez względu na płeć głównych postaci. Relacje rodzinne, solidarność i współpraca w grupie, odpowiedzialność za najbliższych, bezinteresowna pomoc, wspólna zabawa i nauka, o których pisały kobiety, odbiegały od rozwiązań stosowanych w powieściach Kornela Makuszyńskiego (dziewczynka dorasta do bycia „prawdziwą” kobietką) i „traktatach” Janusza Korczaka (chłopiec konfrontuje się ze „złym” światem). Z kolei w liryce kobiet trudno znaleźć ten model poezji dla dzieci, który uprawiali Jan Brzechwa i Julian Tuwim, zakorzeniony w tradycji zachodniej, a szczególnie w tradycji angielskiej *nursery rhymes* i rodzimego *pure nonsense*. Można przypuszczać, że ważną rolę odgrywał tu odmienny stosunek do poezji i języka polskiego, który, np. dla twórców pochodzenia żydowskiego, szczególnie dla Juliana Tuwima, był przede wszystkim ojczyzną – przedmiotem miłości i przedmiotem zabawy, a nie tylko narzędziem komunikacji. Wiersze dla dzieci to drugi biegun eksperymentu poetyckiego uprawianego przez autora *Wiosny* w poezji „poważnej”, a do eksperymentu było jeszcze polskim poetkom międzywojennym daleko.



W latach trzydziestych w literaturze dla dzieci i młodzieży ujawniły się te same tendencje, co w literaturze dla dorosłych. Czołowe przedstawicielki nurtu społecznego w literaturze dziecięcej – Janina Broniewska, Helena Boguszewska, Halina Górska, Ewa Szelburg-Zarembina, Elżbieta Szemplińska – nie uciekały od problemów współczesności i pisały książki o życiu dzieci pochodzących z różnych warstw społecznych. Bohaterowie ich utworów to dzieci bezdomne, wykolejone przez nędzę, niepełnosprawne, mieszkańcy robotniczych kamienic, bywalcy świetlic, gazeciarze; to dzieci znane pisarkom z kontaktów osobistych lub obserwacji prowadzonych w szkołach, świetlicach, ośrodkach opieki. Najlepsze książki w tym nurcie – autorstwa Heleny Boguszewskiej i Haliny Górskiej – łączyły problematykę społeczną z problematyką kształtowania charakteru i kreowały wzory osobowe bohaterów aktywnych, odważnych, zdolnych do szlachetnych uczuć i działania na rzecz innych ludzi. Utwory autorek komunistycznych, np. Wandy Wasilewskiej czy Heleny Bobińskiej, propagowały ponadto szacunek dla pracy i wiarę w ludzką solidarność. Spośród wszystkich odmian literatury młodzieżowej okresu międzywojennego gatunkiem najbardziej schematycznym i opornym na zmiany okazała się powieść dla dziewcząt. Sentymentalno-ckliwe schematy udało się przekroczyć jedynie Marii Kann oraz Halinie Auderskiej, których bohaterki odważnie rozmawiały o sensie życia, czerpały zadowolenie z nauki, sportu i dziewczęcych przyjaźni.

**Podsumowanie.** W latach 1918-1939 możemy mówić o napływie „trzeciej fali” kobiet piszących do literatury polskiej – po okresie pozytywizmu i Młodej Polski. Znalazły one dla siebie miejsce na terenach tradycyjnie uważanych za ich domeny, czyli w literaturze dla dzieci i młodzieży, w dziale przekładów oraz w czasopiśmie kobiecych, ale też na terenach tradycyjnie uważanych za domeny męskie, czyli w liryce i dramacie. Najliczniejsza reprezentacja piór

kobiecych pojawiła się jednak w prozie. Powieści społeczne i psychologiczne, rozwojowe i pensjonarskie, radiowe i popularne, romanse i melodramaty, opowiadania i nowele o dzieciństwie i o zwierzętach, felietony i recenzje, reportaże społeczne i podróżnicze – na wszystkich tych odmianach gatunkowych autorki odcisnęły piętno określane przez krytyków literackich tego czasu mianem „kobiecości”. Najwyraźniej dostrzegali je krytycy w powieściach społecznych i psychologicznych, w których autorki wykorzystywały własne doświadczenia, obserwacje i refleksje, dzięki czemu odsłaniały inny obraz rzeczywistości społecznej niż ten, jaki konstruowali w swoich tekstach mężczyźni. Pisarki penetrowały te środowiska i rejony rzeczywiste i metaforyczne, które do tej pory były postrzegane jako obce, gorsze, marginalne. Bohaterowie ich tekstów to mieszkańcy i rejony peryferii społeczeństwa i psychiki – prostytutki, bezrobotni, bezdomni, dzieci zanedbane i niepełnosprawne; groźne siły podświadomości; stabuizowane czynności cielesne. Spojrzenie kobiet autorek to spojrzenie z zewnątrz/ z peryferii/ z dołu, odzierające mieszkańców Centrum – elitę polityczną, finansową i intelektualną, mieszkańców Warszawy, Miasta, Nowoczesnych Domów, Matki Polki i ich apologetów – z fałszywej szlachetności i samozadowolenia.

Szczególnie dużo uwagi poświęciły polskie pisarki międzywojenne, zarówno te, które tworzyły literaturę wysokoartystyczną, jak i te, które dostarczały literatury popularnej, opisowi sytuacji kobiety w kulturze androcentrycznej. W ich ujęciu Miłość, Dom, Rodzina, Mężczyzna, czyli obszary tradycyjnie przypisywane przez społeczeństwo i kulturę przyjmującą perspektywę męską, okazały się nie źródłem osobistego szczęścia, radości i spełnienia, lecz źródłem niesamodzielnosci emocjonalnej, intelektualnej i ekonomicznej kobiety. Mężczyzna w większości utworów kobiecych tego okresu to umiłowany nieprzyjaciel, który wodzi na pokuszenie partnerkę niewinną duchowo i cielesnie, porzuca „skalaną”, zdradza, nalega na aborcję, nie wywiązuje się z obowiązków opiekuna, męża, ojca, głowy rodziny

– spoczywających na nim na mocy tradycji. Namiętność erotyczna często postrzegana była jako wewnętrzny wróg, a własne ciało jako zdrajca, gdyż uzależniały kobietę od mężczyzny, mogły tyleż zapewnić kobiecie sukces (zdobycie mężczyzny) w świecie męskim, co stać się przyczyną jej klęski (zdrada, porzucenie). Macierzyństwo w takiej sytuacji stawało się problematyczne – bohaterki utworów kobiecych albo w ogóle nie posiadają kontroli nad własnym ciałem, albo świadome zawodności dostępnych metod lękają się nieplanowanej ciąży. Najczęściej widzimy je w takich sytuacjach życiowych, które nie sprzyjały posiadaniu dzieci, np. wtedy, gdy weszły w związek z mężczyzną żonatym lub partnerem, który nie był zainteresowany jego legalizacją. Czytelniczki towarzyszyły im wówczas w podejmowaniu decyzji o samotnym macierzyństwie lub aborcji, przeżywając wraz z nimi niepokój o ich życie i zdrowie, trudności w znalezieniu nowego mieszkania, pracy, partnera.

Ciało to szczególnie temat literatury kobiecej w okresie międzywojennym, ponieważ przekroczyła ona tabu, jakim obłożone były kobiecie procesy fizjologiczne w kulturze i literaturze epok poprzednich. Pisarki tego czasu po raz pierwszy otwarcie zaczęły pisać o menstruacji, ciąży, porodzie, karmieniu piersią, potrzebach i doznaniach erotycznych, terrorze piękności i młodości, dramatach aborcji, choroby i starzenia się. Raz zachwycały się biologicznością, naturalnością swojej egzystencji, innym razem nienawidziły siebie za zwierzęcość, która wydawała je na łup zmysłów, płodów pasożytujących w ich wnętrzach, noworodków karmionych jak „młode” przez samice. Raz czerpały przyjemność ze świadomości własnej urody przyciągającej wzrok mężczyzn, innym razem znów nienawidziły swojego ciała za zmarszczki, siwe włosy, niedołężność, które czyniły je istotami „niewidzialnymi” dla męskich oczu.

Literatura kobieca po pierwszej wojnie światowej stanowiła więc nie tylko zapis mechanizmów działania kultury patriarchalnej, lecz także świadectwo lęków kobiecych przez tę kulturę generowanych.

Znaczący wydaje się wybór przez większość pisarek metody realistycznej, zakładającej obiektywizm relacji, utożsamiającej autora z narratorem, ustanawiającej subtelne porozumienie między odbiorcą i nadawcą, ponieważ dzięki niej kobiety jako pisarki i jako czytelniczki porozumiewały się ponad głowami niewtajemniczonych w sprawy kobiece; opowiadały sobie historie o tym, co usłyszały, zobaczyły lub przeżyły. Zawsze jednak określały się wobec mężczyzny, ponieważ nadal nie wyobrażały sobie siebie jako osoby niezależnej emocjonalnie i finansowo, dla której związek z mężczyzną, małżeństwo i macierzyństwo mogłyby być jednym z wielu równoważnych modeli życia. Interesujący może więc być fakt, że propozycje „dokończenia” emancypacji obyczajowej, czyli uznania przez kobietę, że najważniejszym związkiem miłosnym w życiu kobiety jest związek ze sobą samą, pojawiły się nie w głównym, wysokoartystycznym nurcie literatury kobiecej, lecz na jego obrzeżach, np. w komediach obyczajowych Marii Morozowicz-Szczepkowskiej, powieściopisarstwie Elżbiety Szemplińskiej czy publicystyce Ireny Krzywickiej<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> S. Walczewska, *Damy, rycerze feministki*; A. Górnicka-Boratyńska, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863-1939)*, Izabelin 2001.



## Poetki w antologiach

---

**Poetki Młodej Polski.** Myśl o nieistniejącej antologii międzywójennej poezji kobiet towarzyszyła mi zwykle podczas lektury różnych zbiorów liryki Młodej Polski, które były układane przez ostatnie sto lat najpierw przez uczestników – twórców i krytyków, a następnie badaczy piśmiennictwa tej epoki. Wprawdzie kobiety poetki obecne były w literaturze polskiej już wcześniej, ale dopiero na przełomie wieków XIX i XX pojawiły się w życiu literackim tak licznie, że zostały uznane za nową, znaczącą grupę twórców, a produkt artystyczny, który zaproponowały czytelnikom, został uznany za osobne zjawisko socjologiczno-estetyczne określane mianem poezji kobiecej. Przyciągało ono uwagę niezmiennie przez cały wiek XX, mimo że powody tego zainteresowania zmieniały się wraz ze zmianą świadomości politycznej, filozoficznej czy artystycznej, np. w modernizmie refleksja o twórczości kobiet rozwijała się pod naciskiem koncepcji walki płci i ruchów emancypacyjnych, po drugiej wojnie światowej kategoria płci w życiu społecznym, nauce i sztuce została unieważniona przez ideologię socjalistyczną, a po roku 1989 metodologie poststrukturalistyczne, przede wszystkim krytyka feministyczna, ponownie wprowadziły tę kategorię do badań naukowych i działalności artystycznej.

Na krytyczno- i historycznoliteracką opowieść o poetkach modernizmu wpływ wywierał zatem nie tylko światopogląd kolejnych dekad, lecz także związane z nim przekonania o literaturze i płci charakterystyczne dla każdego autora opowieści o Młodej Polsce. Generalnie jednak dla syntez literackich i antologii poezji

modernistycznej wydawanych w pierwszej połowie wieku XX charakterystyczne było rozważanie poezji kobiecej jako zjawiska bardziej socjologicznego niż literackiego, wtedy bowiem samo wejście w przestrzeń publiczną – w tym artystyczną – dużej liczby kobiet postrzegano jako zasadniczą zmianę społeczną, znak emancypacji obserwowanej i doświadczanej każdego dnia przez wszystkich członków narodowej wspólnoty. Natomiast w drugiej połowie wieku XX, kiedy obecność kobiet w sferze publicznej i artystycznej stała się codziennością, a Młoda Polska jedną z wielu epok w historii literatury, większe zainteresowanie zaczęło budzić to, co kobietom udało się wówczas powiedzieć.

Warto zatem poświęcić nieco uwagi kilku ważnym tekstom z pierwszej połowy wieku XX, które ustanawiają dwa podstawowe sposoby prezentacji twórczości poetek Młodej Polski – antologiom poetyckim i podręcznikom do historii literatury. Te dwa sposoby wynikają z wewnętrznych sprzeczności ery nowoczesnej: z jednocześnie działających tendencji uniwersalistycznych i partykularnych, ujednociających i różnicujących rzeczywistość, wykluczających z niej wszelkie Inności i włączających je w nią ponownie<sup>1</sup>. Oba sposoby prezentacji i wspomniane tendencje, które tyleż włączają kobiecą twórczość w całokształt literackiego dorobku epoki, co wyłączają ją z tego dorobku, ustanowiły klasyczne opracowania autorstwa Wilhelma Feldmana: *Wybór poezyj „Młodej Polski”* ułożony w roku 1903 (i powtórzony jako *Wybór poezyj „Młodej Polski” 1886-1918*, wyd. II uzup., Lwów 1919) oraz podręcznik *Współczesna literatura polska 1864-1917* wydana w latach 1918-1919.

Chociaż pierwszy *Album współczesnych poetów polskich* został ułożony przez Jana Kasprowicza w roku 1897<sup>2</sup>, to nazwiska kobiece

---

<sup>1</sup> Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, przeł. J. Bauman, Warszawa 1995.

<sup>2</sup> *Album współczesnych poetów polskich 1863-1898*, t. 1-2, wyd. J. Kasprowicz, Lwów 1898.

pojawiły się dopiero w „całym lesie imion nowych” uwzględnionych w *Wyborze* Feldmana. Były to: Adam M...ski (Zofia Trzeszczkowska pod nierozszyfrowanym jeszcze wówczas pseudonimem), Maria Komornicka, Kazimiera Zawistowska, Maryla Wolska i Maria Markowska. Feldman nie wyodrębnił ich w osobną grupę ze względu na płeć, ponieważ zdecydował się na „porządek chronologiczny – podług kolei, w jakiej autorzy utwory swoje zaczęli ogłaszać, jakkolwiek nie zawsze to się dało stwierdzić, ani konsekwentnie przeprowadzić”<sup>3</sup>. Układ chronologiczny pozwolił zobaczyć kobiety jako współtwórczynie poezji modernistycznej występujące na równi z mężczyznami, chociaż Feldman umieścił je wśród poetów *minorum gentium*, o czym świadczy mała liczba ich wierszy uwzględnionych w antologii (po trzy utwory Trzeszczkowskiej, Wolskiej i Zawistowskiej, dwa Komornickiej i jeden Markowskiej). Taki układ jednak nie dyskryminował: jak pomniejsi poeci, tak i poetki stanowiły nie tylko kontekst dla prekursorów Młodej Polski i jej czołowych przedstawicieli, m.in. Andrzeja Niemojewskiego, Franciszka Nowickiego czy Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Twórczość poetek dowodziła także wewnętrznego zróżnicowania i bogactwa poezji modernistycznej, ale – co ważne – nie zostały one zaprezentowane jako przedstawicielki liryki miłosnej, lecz jako poetki indywidualistycznego buntu, smutku, zachwytu nad przyrodą, religijnych uniesień, stylizacji na ludowość. Pisał Feldman:

Wszyscy są tu reprezentowani, nikogo nie pominąłem. Nazwisk raczej za dużo – ale obraz musiał być wycieniowany, jeżeli miał w przybliżeniu dać odbicie rzeczywistości. Wszyscy, którzy mają coś do powiedzenia, głos tu mają, nie dla kierunku – kierunek zawsze przemija, zostaje tylko talent... A nikt nie zaprzeczy, że jak z lasu potężnego – z Młodej naszej poezji pod niebo strzelają potężne talenty, a nawet nisko, w cieniu tych drzew rosnące kwiaty, urok mają i woń własną<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> W. Feldman, *Wybór poezji „Młodej Polski”*, Kraków 1903, s. V.

<sup>4</sup> Tamże, s. VII.

Redaktor *Wyboru* nie wydzielił więc poetek w osobną grupę, a poezji kobiecej nie potraktował jako jednego z „kierunków” poezji Młodej Polski. Uczynił to natomiast w kilkakrotnie od początku wieku XX aktualizowanym podręczniku *Współczesna literatura polska*. W wydaniu szóstym, zatytułowanym *Współczesna literatura polska 1864-1917* i opublikowanym tuż po zakończeniu pierwszej wojny światowej, zamieścił rozdział *Poetki* (ks. VI, rozdz. XV, cz. 2). Wymienił w nim nazwiska wielokrotnie przywoływane w epokach następnych: Franciszki Arnsztajnowej, Marii Czerkawskiej, Marii Grossek-Koryckiej, Marii Komornickiej, Flory Hufnagel, Zofii Nałkowskiej, Bronisławy Ostrowskiej, Zuzanny Rabskiej, Zofii Wojnarowskiej, Maryli Wolskiej, Kazimiery Zawistowskiej, korzystając przy ich charakterystyce z dyskursu o „literaturze kobiecej” przełomu wieków XIX i XX<sup>5</sup>. Wskazał m.in. dominantę twórczości kobiecej, a mianowicie wpisany w nią wielowarstwowy konflikt: między człowieczeństwem i kobiecością, oryginalnością i konwencjonalnością, artyzmem i rzemiosłem, rozumem i uczuciem, „służbą” i „miłością”, najbardziej wyraźny w utworach Marii Komornickiej. Weźmy dwie próbki opowieści Feldmana o poezji kobiet, Komornickiej i Zawistowskiej, z których wynika, że tam, gdzie kobieta pisząca wyrzeka się swej kobiecości i uczuciowości, by rozwijać się jako człowiek i pielęgnować rozum, tam popada w chaos duchowy i artystyczne niespełnienie:

Pod tchnieniem rozbudzonej uczuciowości ożyła poezja w całym szeregu dusz, które zapragnęły nie tylko „służyć” – jak w okresie pozytywizmu – i nie tylko „pracować piórem” dla dobra powszechnego, lecz być sobą, szczerze wyśpiewać swoje ja...

Oderwała się była od natury, aby wieść żywot burzliwy między intelektem a uczuciem Maria Komornicka (\*1876). W przeciwieństwie do innych kobiet piszących, często bardzo uzdolnionych, ale bezosobowych, więcej

---

<sup>5</sup> Patrz: K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, w: tejsze, *Ciało – pożądanie – ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999.



okazuje indywidualności niż talentu ściśle artystycznego. Indywidualność to czasu przejściowego, burzliwa, poszukująca, buntownicza – nieukojona. Za silna, by być powojem, za słaba, by być dębem. Niecierpliwa intelektualistka, [...] wszystkie dalsze jej utwory są fermentem, który nigdy nie miał dojrzeć do harmonii. Ileż bólu w tych krzykach, jakież tu nieraz błyski świetne [...]. Żywy człowiek na przełomie okresu kultury daje tu spowiedź z walk i porywów kobiety, chcącej wyzwolić w sobie czyste człowieczeństwo.

Szczęśliwsze o wiele natury kobiece, które w sztuce pragnęły wyzwolić i wyzwoliły – kobiecość. Kilka wybija się postaci, szczególnie hojnie przez bóstwa uposażonych<sup>6</sup>.

Istotnie była ona [Kazimiera Zawistowska] prawdziwie kobietą i miała odwagę jej szczerości, odwagę wypowiedzenia tajników krwi kobiecej, nagości zarzucającej na siebie tylko płaszcz arcyzmu. Odczuwamy bujne życie instynktu kobiecego, gdy o zmierzchu purpurowym tęskni i pragnie. [...] Czujemy szczęście młode, gdy bawi się i pieści blahostkami, z którymi tak uroczo dzieciom i zakochanym<sup>7</sup>.

W podsumowaniu rozdziału poświęconego poetkom Feldman napisał: „Imię kobiet piszących – legion, tyle ich bowiem, co pianistek domowych”<sup>8</sup>, a źródeł ich natchnienia upatrywał głównie w miłości i literaturze. Zwłaszcza literaturę uważał za boginię dla piszących kobiet „problematyczną, a tym niebezpieczniejszą”, że „dyktuje tom za tomem pełnych sentymentu, nader kulturalnych w formie wierszy”<sup>9</sup>. Ten sposób pisania o poezji kobiet jako twórczości „kulturalnej”, mającej źródło tyleż w uczuciach, co w cudzych tekstach – co ważne: zawsze tekstach autorstwa mężczyzn – utrwał stereotyp emocjonalności, autobiograficzności i wtórności kobiecej aktywności artystycznej. Pozwoliło to Feldmanowi interpretować

---

<sup>6</sup> W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864-1918*, wstęp T. Walas, oprac. tekstu M. Rydlowa, Kraków 1985, cz. II, s. 181-182 (przedruk z wyd. VI popr. i uzup., cz. I-III Warszawa 1918-1919).

<sup>7</sup> Tamże, s. 183.

<sup>8</sup> Tamże, s. 186.

<sup>9</sup> Tamże.

np. utwory Wolskiej jako mniej lub bardziej fortunne naśladownictwa współczesnych poetów francuskich czy tropić u Ostrowskiej wpływy Edwarda Burne-Jonesa i Jana Kasprowicza. Samo wyodrębnienie przez autora omawianej syntezy rozdziału poświęconego poetkom było gestem ich wykluczenia z głównego nurtu poezji Młodej Polski, przekreślającym wcześniejszy gest ich włączenia wykonany w *Wyborze*. Wprawdzie przez te lata dorobek poetycki kobiet przyszedł niepomiernie, jednakże – inaczej niż na początku wieku XX – Feldman widział w nim teksty krążące głównie wokół tematów miłosnych, marginalizując zdecydowanie nuty ludowe w twórczości Arnsztajnowej, zaangażowanie rewolucyjne Wojnarowskiej, niepokoje pokoleniowe Czerkawskiej czy parnasistowskie próby Rabskiej. Krytyk przypisał więc poetki do erotyki, ponieważ szukając dla nich wspólnego mianownika, nic innego nie znalazł – tak różne były to indywidualności.

Trzeba jeszcze słów kilka poświęcić ironii Feldmana, czyli jego porównaniu poetek do pianistek domowych, ponieważ – wbrew intencjom krytyka – zwraca ono uwagę na ważne zagadnienie zmieniającego się modelu niewieściej edukacji. Prawdopodobnie układanie wierszy stało się na przełomie wieków XIX i XX nowym elementem (samo)kształcenia dziewcząt, który mógł być z jednej strony wyrazem kontestacji wobec tradycyjnego wykształcenia salonowego, opierającego się na reżimie pamięciowego opanowania obcych słówek i powtarzania gam, z drugiej zaś mógł, podobnie jak młodopolski pęd kobiet do pędzla, kanalizować potrzeby emancypacyjne i pragnienie twórczego życia wielu kobiet z aspiracjami umysłowymi. Konwencjonalność byłaby w tej sytuacji istotnym elementem literackiej aktywności kobiet, bo stanowiącym pierwszy krok do twórczości oryginalnej, mimo że większość z nich nigdy nie miała go wykonać. Warto także pamiętać, że salonowe rymowanie kobiet ma długą, bo sięgającą co najmniej preromantyzmu, tradycję

sztambuchową i także w jej kontekście powinna zostać ponownie umieszczona i zbadana.

Rozwiązania zastosowane przez Feldmana w jego *Wyborze i Współczesnej literaturze polskiej* ujawniają więc sprzeczne tendencje nowoczesności: antologia poetycka opatrzona jedynie lapidarnym wstępem redaktora pokazuje poetki modernistyczne jako pełnoprawne współtwórczynie epoki, reprezentantki różnych *-izmów* niezafiksowane na problematyce miłosnej; synteza literacka posługująca się wartościującym komentarzem wyłącza poetki z pejzażu literackiego epoki i czyni z nich grupę problematyzujących własną płęć i skupionych na erotyce naśladowczyń męskich mistrzów.

Do tych rozwiązań Feldmana z pierwszych lat Drugiej Rzeczypospolitej odwołał się twórczo u jej schyłku Tadeusz Żeleński-Boy, który w roku 1939 opracował dla serii „Biblioteka Narodowa” antologię *Młoda Polska. Wybór poezji*. Ukazała się ona w momencie, gdy dwudziestolecie było już na tyle daleko od modernizmu, by świadomie się do niego odnosić i dojrzałe z niego wybierać. Perspektywę Feldmana, współtwórcy Młodej Polski i uczestnika najważniejszych toczących się w jej ramach batalii literackich, zastąpiła tu perspektywa Boya: wielkiego, choć nie bezkrytycznego admiratora epoki, na którą przypadła jego młodość, oraz propagatora laickiego nurtu kultury francuskiej, w której – co nieustannie podkreślał – ogromne znaczenie odgrywały kobiety: pisarki, animatorki salonów literackich, mecenaski.

W ułożonej przez siebie antologii Boy połączył oba teksty Feldmana, a więc wybór wierszy opatrzył obszernym komentarzem. Zależność przedsięwzięcia Boya od pomysłów jego poprzednika widoczna jest już na pierwszy rzut oka, np. jeden z podrozdziałów *Wstępu* nosi tytuł *Element kobiecy*, układ i zasób wierszy powiela większość koncepcji Feldmana. Tyle że Boy, podtrzymując jego zdanie o „nowym tonie” wniesionym przez poezję Młodej Polski do erotyki, nie przypisał go wyłącznie kobietom, słysząc go w dwóch

uzupełniających się i dialogujących ze sobą wersjach: męskiej i żeńskiej. Ponadto przypominał, jak istotnym buntem przeciwko światopoglądowi pozytywizmu, „w którego oczach rymowanie wierszy trąciło bez mała niegodną rozumnego człowieka zabawką”<sup>10</sup>, była właśnie liryka młodopolska, oraz to, że jako „szczególnie niegodne i śmieszne wręcz marnotrawstwo czasu ścigał pozytywizm poezję miłosną”<sup>11</sup>. W interpretacji Boya wszyscy autorzy erotyków młodopolskich, bez względu na płeć, byli rewolucjonistami literackimi i obyczajowymi zarazem, choć palmę pierwszeństwa – gdy szło o wprowadzenie do liryki najważniejszych nowinek: „nuty społecznej, częściej już czerpiącej natchnienie z doli robotniczej niż chłopskiej; patosu natury tatrzańskiej; «melancholii, tęsknoty, smutku, zniechęcenia» i... kobiety” – oddał swemu kuzynowi Kazimierzowi Przerwie-Tetmajerowi. Co równie ważne, Boy pisał o poetkach bez infantyliżujących określeń stosowanych przez Feldmana, a konwencjonalność czy manieryczność słyszał w „świergocie” wszystkich młodopolskich głosów, więc znów bez różnicy płci:

Udział kobiet w ruchu Młodej Polski był tak znamienity, że nie podobna go tu pominąć. Wprawdzie największy talent kobiecy: Zapolska, wypowiedział się na innym polu, ale w poezji dochodzi do głosu szereg pisarek bardzo utalentowanych, zwłaszcza zaś wnoszących inny ton niż ten, który ich poprzedniczkom narzuciła poniekąd epoka. Ów ton, to odpowiednik walorów, które wniósł w poezję Tetmajer; dotychczasowy monolog poezji miłosnej staje się dwugłosem. [...] poza tym co za świergot młodych głosów! Ta pomniejsza poezja kobieca swoiście charakteryzuje „młodopolski” styl epoki, w którym się mówi o swojej „kрасie” – uwięzionej w gorscie i solidnej sukni z bufami i rzuca się komuś „wzgardliwie” „królewski dar swojego ciała”. I u mężczyzn pewien styl – dotkliwie potem ośmieszony – grasuje wśród pomniejszych śpiewaków. Nirwany, łabędzie, chramy, gędzby, mitologia

---

<sup>10</sup> T. Żeleński-Boy, *Wstęp*, w: *Młoda Polska. Wybór poezji*, oprac. T. Żeleński-Boy, Lwów 1939, s. V (wyd. II Wrocław 1947).

<sup>11</sup> Tamże.

grecka ożeniona z terminologią hinduską i wiele innych rekwizytów, w istocie nadużytych<sup>12</sup>.

Warto też zasygnalizować w tym miejscu konsekwencje wynikające z wyobrażeń i metafor organizujących dyskursy krytyczne redaktorów omawianych wyżej antologii. Chociaż światopogląd ich obu ma zaplecze pozytywistyczne, skłaniające ich do czerpania porównań z wyobraźniowego rezerwuaru nauk przyrodniczych w narracji o zjawiskach literackich, to znacznie częściej Feldman pisze o grupie wielkich indywidualności poetyckich jako o „lesie potężnym”, a o poetach i poetkach mniejszego formatu jako „kwiatkach”, które „urok mają i woń własną”, mimo iż „nisko, w cieniu tych drzew rosną”<sup>13</sup>. Rozwijając te porównania, docieramy do obrazu nasion, z których wyrastają takie a nie inne rośliny, ponieważ taka a nie inna jest ich „natura”: ze swej „natury” drzewo nigdy nie będzie kwiatem, a kwiat drzewem; mierny poeta nigdy nie osiągnie wielkości, ponieważ taki się po prostu urodził. Inaczej jest u Boya, który konsekwentnie mówi o Młodej Polsce jako „epoce” dynamicznej, charakteryzującej się „ruchem” różnych „indywidualności”: „Nie grupa ani szkoła – ale cała epoka; zespół różnych, często sprzecznych indywidualności, które równocześnie działały, stykały się z sobą, schodziły się, rozchodziły, oddziaływały na siebie – żyły”<sup>14</sup>; „Młoda Polska – w jej najszerszym ujęciu – nie była zjawiskiem statycznym; nie była szkołą literacką, ale była ruchem; i ten ruch miał różne fazy i fizjonomie”<sup>15</sup>. Taki obraz pozwala widzieć źródło wielkości poety nie tylko we wrodzonym talencie, ponieważ nawet człowiek szczególnie uzdolniony z urodzenia potrzebuje wykształcenia i konfrontacji z innymi ludźmi, by talent swój szlifować.

<sup>12</sup> Tamże, s. XLIV-XLV.

<sup>13</sup> W. Feldman, *Wybór poezji „Młodej Polski”*, s. VII.

<sup>14</sup> T. Żeleński-Boy, *Wstęp*, w: *Młoda Polska. Wybór poezji*, oprac. T. Żeleński-Boy, s. IV.

<sup>15</sup> Tamże, s. VII.

Dla postrzegania twórczości kobiecej oba sposoby rozumowania mają dalekosiężne konsekwencje: dla Feldmana kobieta poetka może być tylko „kwiatem”, bo – zgodnie z panującymi na przełomie wieków XIX i XX poglądami na kobiecą naturę: emocjonalną, receptywną, odtwórczą – „drzewem” być po prostu nie może; dla Boya kobieta poetka może osiągnąć poziom mężczyzny poety, o ile będzie prowadziła tak aktywne intelektualnie życie jak on. Że jej aspiracje umysłowe i artystyczne ograniczały znacząco prawo i konwenanse obyczajowe, to już była inna sprawa, z której Boy – jak mało kto z jego pokolenia – zdawał sobie sprawę i systematycznie omawiał w swoich tekstach publicystycznych.

Wydaje się, że w opracowanym przez siebie wyborze Boy osiągnął złoty środek, równowagę między gestem inkluzji i ekskluzji kobiecości i poezji kobiet do/z literatury Młodej Polski: komentarz zauważa odrębną płciowo grupę twórców i oddaje jej sprawiedliwość, część antologijna prezentuje kobiece realizacje różnych kierunków, gatunków i tematów. Równowaga, która panowała jeszcze w roku 1947, kiedy Biblioteka Narodowa wznowiła przedwojenne wydanie w postaci niezmienionej, została zachwiana na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wieku XX w przedsięwzięciach wydawniczych Jana Zygmunta Jakubowskiego. Ułożył on wówczas dwie antologie: *Młodą Polskę* na użytek szkolny oraz *Poetki Młodej Polski*. W *Młodej Polsce* podjął tę samą próbę wpasowania historii literatury w ramy ideologiczne, którą podejmowali autorzy innych podręczników i pomocy dydaktycznych<sup>16</sup>, czyli starał się udowodnić, że literatura przełomu wieków ilustrowała „dążenia rewolucyjno-wyzwolicielskich mas ludowych, w szczególności klasy robotniczej”<sup>17</sup>. Poezja tego czasu opierała się jednak takim ujęciom, więcej

---

<sup>16</sup> J. Smulski, *Miejsce antologii literackich w polityce historycznej doby stalinizmu. Dwa przykłady*, w: *Polityka historyczna w literaturze polskiej*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2011.

<sup>17</sup> J.Z. Jakubowski, *Młoda Polska. Antologia*, wyd. V zmienione, Warszawa 1962, s. 7.

w niej było bowiem „poetyzowania”, „wierszy rażących [...] pustką myślową i uczuciową”, „nastrojów zniechęcenia, znużenia i niewiary w życie”<sup>18</sup> – inaczej mówiąc: dekadentyzmu odrzucanego przez optymistyczny światopogląd materialistyczny – niż poezji prawdziwej, „patriotycznej” – inaczej mówiąc: społecznie zaangażowanej. Tylko na marginesie przyznał Jakubowski, że poetom modernizmu liryka polska zawdzięcza „nowe zdobycze artystyczne”, np. „śmiałe skojarzenia słowa poetyckiego z elementami plastycznymi i muzycznymi”<sup>19</sup>. Utwory Komornickiej, Ostrowskiej i Wolskiej (po jednym wierszu) – bo tylko one zostały wzięte pod uwagę przez redaktora antologii – prezentują właśnie te marginalizowane „zdobycze”. Co ciekawe, nie ma wśród nich tekstu opracowującego temat miłości, z wyjątkiem wiersza *Otwórz, Janku!* Ostrowskiej, czyli przykładu stylizacji na ludową piosenkę.

Umieszczając wiersze kobiet w antologii szkolnej, Jakubowski powtórzył uniwersalizujące gesty Feldmana i Boya, ale już w roku 1963, nawiązując do uwag swoich poprzedników o „elemencie kobiecym”, wydał *Poetki Młodej Polski*. We *Wstępie* do tej antologii szczerze jednak wyznał, że nie widzi racji „artystycznych”, by dzielić literaturę na kobiecą i męską: „o poezji należy mówić raczej bez przymiotników. (Bo jeśli jest zła, to w ogóle nie jest poezją i żadne określenie specyfikujące płeć nie ma znaczenia)”<sup>20</sup>. Użył więc argumentu funkcjonującego w obiegu literackim na długo przed jego wystąpieniem i wykorzystywanego wielokrotnie jeszcze długo po nim. Uznał natomiast racje „historyczne i psychologiczne”, czyli emancypację jako rezultat ruchu społecznego oraz miłość jako temat narracji snuty przez kobiety obdarzone nową świadomością.

---

<sup>18</sup> Tamże, s. 34.

<sup>19</sup> Tamże, s. 35-36.

<sup>20</sup> J.Z. Jakubowski, *Wstęp*, w: *Poetki Młodej Polski*, zebrał i oprac. J.Z. Jakubowski, Warszawa 1963, s. 5.

Zdaniem Jakubowskiego, twórczość poetek młodopolskich należy do drugiego etapu „walki” o równouprawnienie kobiet w życiu i w literaturze. Pierwszym etapem był pozytywizm, kiedy udział poetek w kulturze narodowej (z Marią Konopnicką na czele) polegał na realizowaniu „tematów ogólnych (filozoficznych, narodowych, społecznych)”<sup>21</sup>. W Młodej Polsce przeciwnie – twórczość kobiet cechuje „bunt przeciwko patosowi służby obywatelskiej, jaki cechował znaczną część twórczości autorki *Pana Balcera w Brazylii*” oraz „coraz śmielsze sięganie do ukazania odrębnych, właśnie niewieścich, doświadczeń, jakim nadała znamiona rzetelnej poezji w dwudziestoleciu największa poetka polska XX wieku (a chyba i jedno z najoryginalniejszych zjawisk poetyckich naszego stulecia), Maria Pawlikowska”<sup>22</sup>. Dla Jakubowskiego dorobek poetek młodopolskich to po prostu ogniwo łączące przepojoną pierwiastkami ogólnoludzkimi twórczość Konopnickiej z czysto kobiecą liryką Pawlikowskiej – ogniwo jednakże skażone naśladownictwem dykcji Konopnickiej (np. u Arnsztajnowej, Grossek-Koryckiej czy Trzeszczkowskiej). Zresztą i samą Konopnicką, i jej kontynuatorki uważał Jakubowski za nieudolne uczennice Juliusza Słowackiego, a później Charles’a Baudelaire’a i Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Szczególnie dwaj ostatni – jak podkreślił redaktor – ośmielili „wyobraźnię” poetek przełomu wieków do porzucenia ascetycznych konwencji epok poprzednich i „ekshibicjonizmu”, co dało plon w postaci odważnych erotyków pisanych np. przez Lilianę (Florę Hufnagel). Co znamienne, właśnie jej wierszy Jakubowski w swojej antologii nie uwzględnił.

Rozważając raczej „artystyczne”, czyli odpowiadając na pytanie, „co w tej obfitej produkcji kobiecej poezji zachowało trwalszą wartość i czy wniosła ona oryginalne wartości do dziejów literatury”,

---

<sup>21</sup> Tamże, s. 6.

<sup>22</sup> Tamże.



autor stwierdził jedynie, że „nie było to na pewno ogniwo ze szczerzego złota”<sup>23</sup>, że w „legionie” kobiet piszących wiele było grafomanek. I to jest zasadnicze źródło jego wyraźnej niechęci do poetek, o których pisał (wyjątek zrobił jedynie dla Ostrowskiej i Wolskiej). Zarzucił im więc wtórność, schematyczność, doprowadzenie do karykatury obiegowych motywów, nastrojów i rekwizytów poezji modernistycznej, korzystanie z rozwiązań warsztatowych stanowiących własność Adama Asnyka, Marii Konopnickiej, Stanisława Przybyszewskiego, Kazimierza Przerwy-Tetmajera, jakby niepomny uwag Boya sprzed lat dwudziestu o konwencjonalizmie jako skazie także na modernistycznych utworach mężczyzn.

Znów jednak, jak w wypadku ironii Feldmana, pasja krytyczna Jakubowskiego pozwala zobaczyć z innej perspektywy obsesje epoki i spospolitowane ujęcia. Na przykład, skłania do zastanowienia się ponownie nad motywem „samotnej duszy” błądzącej po mrocznych pustkowiach, by dostrzec w takich obsesyjnych powrotach coś innego lub coś więcej niż naśladownictwo męskich wzorów, np. kobiecą odmianę melancholii i bezwoli w wierszach Sławy Pruszyńskiej, *Idy z Łosiów Pileckiej* czy Marii Markowskiej. Skłania też do refleksji nad treścią „autentycznych wzruszeń kobiecych”, które Jakubowski dostrzega i dowartościowuje m.in. w sonecie Kazimiery Zawistowskiej *Ksieni*: nawet jeśli „na obraz dziecka w psalterzu padają autentyczne łzy”, to warto dopytać, czy na pewno – jak chce Jakubowski – są to „autentyczne łzy żalu i tęsknoty do macierzyństwa”<sup>24</sup>, a nie np. łzy rodzące się w przeżyciu mistycznym lub oplakujące stracone szanse na ekspresję twórczą, które mogą się ujawniać w metaforach i obrazach związanych z brzemiennością i rodzeniem. Na obronę Jakubowskiego trzeba jednak dodać, że poszerzył listę poetek, zredagowaną po raz pierwszy przez Feldmana, a powieloną przez Boya,

---

<sup>23</sup> Tamże, s. 8-9.

<sup>24</sup> Tamże, s. 19.

o nazwiska Anny Zahorskiej-Savitri, Anny Neumanowej, Krystyny Saryusz-Zaleskiej, Sławy Pruszyńskiej, Wandy Stanisławskiej. Wierszy Liliany, jak wspomniałam, w antologii nie zamieścił.

Antologie i komentarze do twórczości poetek Młodej Polski skonstruowane przez Feldmana, Boya i Jakubowskiego mają swoje kontynuacje w zbiorach zredagowanych w ostatnich dekadach wieku XX. Ich autorzy znajdują metodologiczne uzasadnienie w pionierskich badaniach Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, m.in. w jej artykułach *Salome i Androgyne. Mizoginizm i emancypacja*<sup>25</sup> oraz *Młodopolska Femina*<sup>26</sup>. Z roku 1981 pochodzi zatem zbiór szkiców Agnieszki Baranowskiej *Kraj modernistycznego cierpienia*, która w biografii mniej znanych poetek: Marii Iwanowskiej (Theresity), Marii Kormornickiej, Marceliny Kulikowskiej, Ewy Łuskiny, Zofii Trzeszczkowskiej, Kazimiery Zawistowskiej, tropiła powikłane związki między „literaturą a życiem”<sup>27</sup> oraz takie konsekwencje faktu, że „naga dusza” ma ciało i pleć, jak homoerotyzm, szaleństwo czy samobójstwo. Na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku Ireneusz Sikora wydał dwa zbiory: *Antologię liryki Młodej Polski*<sup>28</sup> oraz *Salome i Astarte. Młodopolskie wiersze miłosne*, w których starał się pogodzić kryteria „reprezentatywności” oraz „przyzwoitego poziomu artystycznego, ocenianego z dzisiejszego punktu widzenia”<sup>29</sup>, i w których pojawiły się – na równych prawach z tekstami męskimi – utwory większości poetek znanych z wcześniejszych wyborów.

Koniec XX stulecia przyniósł jeszcze jedną antologię – zbiór *Poetki przelomu XIX i XX wieku* opracowany przez zespół badawczy

<sup>25</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne. Mizoginizm i emancypacja*, w: tejsze, *Symbolizm i symbolika w Poezji Młodej Polski*, Kraków 1975.

<sup>26</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska Femina*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6; przedruk w: tejsze, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.

<sup>27</sup> A. Baranowska, *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa 1981.

<sup>28</sup> *Antologia liryki Młodej Polski*, wstęp, wybór i oprac. I. Sikora, Wrocław 1990.

<sup>29</sup> I. Sikora, *Wstęp*, w: *W kręgu Salome i Astarte. Młodopolskie wiersze miłosne*, wstęp, wybór i oprac. I. Sikora, Wrocław 1993, s. 13.

pod kierunkiem Jadwigi Zacharskiej. Jest to pierwsze – co należy podkreślić – tego typu przedsięwzięcie kobiece: wszystkie poprzednie wybory były dziełem krytyków i historyków płci męskiej. Redaktorka zbioru nie zadaje we wstępie do niego pytania o sensowność stosowania kryterium płci w literaturze, ponieważ odpowiedzi pozytywnej i jej uzasadnienia już wcześniej udzieliły rozprawy szczegółowe należące do nurtu krytyki feministycznej opublikowane po roku 1989, w tym także prace samej Zacharskiej<sup>30</sup>. Czytamy w nim jedynie, że wobec braku wznowień antologii opracowanej przez Jakubowskiego, zbiór opracowany przez zespół Zacharskiej ma spełnić zadanie przede wszystkim „dydaktyczne”, by:

pokazać zróżnicowany i w sumie bogaty dorobek kobiet piszących, kobiet podejmujących działalność literacką w wyniku postępującego w drugiej połowie XIX w. procesu emancypacji, a zatem ilustrować tezę o feminizacji literatury. Powtarzane w podręcznikach historii literatury sądy o zwiększeniu ilościowego i jakościowego wkładu kobiet do literatury Młodej Polski nie znajdują potwierdzenia w analizach i egzemplifikacjach przedstawionych problemów, ani w ewentualnych wyborach lektur<sup>31</sup>.

Omawiana antologia prezentuje więc nową świadomość teoretyczno- i historycznoliteracką, skodyfikowaną w wydanym w tym samym roku przewodniku literackim *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności*<sup>32</sup>.

Krytyka feministyczna pozwoliła zatem włączyć dorobek poetycki kobiet Młodej Polski do głównego nurtu historii literatury tego okresu już nie tylko jako zjawisko socjologiczne, jak to się działo na początku wieku XX, ale także jako nieusuwalną część dorobku artystycznego epoki.

---

<sup>30</sup> J. Zacharska, *O kobiecie w literaturze przelomu XIX i XX wieku*, Białystok 2000; *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Białystok 2002.

<sup>31</sup> *Od Redakcji*, w: *Poetki przelomu XIX i XX wieku*, red. J. Zacharska, Białystok 2000, s. 15.

<sup>32</sup> G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips, *Strona kobiet*, w: tychże, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Gdańsk 2000, s. 6.

Poza konstatacjami badaczek i badaczy literatury adresujących swoje prace do czytelników mniej lub bardziej profesjonalnych, czyli do uczniów, studentów kierunków filologicznych i innych literaturoznawców, pozostają inicjatywy wydawnicze popularyzujące dorobek poetek modernistycznych wśród szerokich rzesz miłośników literatury. Kontynuują one, jak to się dzieje np. w miniaturowym wydaniu *Wierszy miłosnych poetek Młodej Polski* opracowanym przez Andrzeja K. Waśkiewicza w roku 2010<sup>33</sup>, pomysły Feldmana, który przypisał poetki do tematyki miłosnej. Jednak przedsięwzięciu Waśkiewicza przyświecał inny cel niż jego zacnemu antenatowi, a mianowicie: wybrania z dziedzictwa poetyckiego modernizmu tej jego części, która jako jedyna – jego zdaniem – pozostała czytelna dla nieprzygotowanego filologicznie odbiorcy współczesnego. Wspomniany zbiór zawiera więc większość wierszy udostępnionych we wcześniej wydanych i omówionych wyżej antologiach.

#### **Antologie (w porządku chronologicznym):**

*Album współczesnych poetów polskich 1863-1898*, t. 1-2, wyd. J. Kaspro-  
wicz, Lwów 1898.

W. Feldman, *Wybór poezji „Młodej Polski”*, Kraków 1903.

W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864-1918*, wstęp T. Włas,  
oprac. tekstu M. Rydlowa, Kraków 1985, cz. II, s. 181-182 (przedruk  
z wyd. VI popr. i uzup., cz. I-III Warszawa 1918-1919).

*Młoda Polska. Wybór poezji*, wstęp i oprac. T. Żeleński-Boy, Lwów 1939;  
wyd. II Wrocław 1947.

J.Z. Jakubowski, *Młoda Polska. Antologia*, wyd. V zmienione, Warszawa  
1962.

*Poetki Młodej Polski*, zebrał i oprac. J.Z. Jakubowski, Warszawa 1963.

A. Baranowska, *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa 1981.

*Antologia liryki Młodej Polski*, wstęp, wybór i oprac. I. Sikora, Wrocław  
1990.

---

<sup>33</sup> *Wiersze miłosne poetek Młodej Polski*, wybór i prac. A.K. Waśkiewicz, wstęp  
M. Szyszkowska, Warszawa 2010.

*W kręgu Salome i Astarte. Młodopolskie wiersze miłosne*, wstęp, wybór i oprac. I. Sikora, Wrocław 1993.

*Poetki przełomu XIX i XX wieku*, red. J. Zacharska, Białystok 2000.

*Wiersze miłosne poetek Młodej Polski*, wybór i oprac. A.K. Waśkiewicz, wstęp M. Szyszkowska, Warszawa 2010.

**Poetki pierwszej wojny światowej.** Wąskie grono poetek Młodej Polski, uznanych w pierwszej połowie XX wieku przez badaczy i miłośników poezji za wystarczająco dobre, by ich utwory znalazły się w antologiach i podręcznikach, literaturoznawcy działający w drugiej połowie stulecia i na przełomie wieków XIX i XXI poszerzyli tylko nieznacznie. Stało się tak dlatego, że mimo traktowania poezji kobiet jako fenomenu socjologicznego, większość badaczy brała pod uwagę w ocenie jej wytworów kryteria estetyczne, bardziej odporne na erozję niż kryteria ideologiczne. Nieco inaczej sprawa przedstawia się z poetkami piszącymi w czasie pierwszej wojny światowej: ich udział w antologiach wydawanych w latach 1914-1918 jest wprawdzie liczny, lecz dopiero opracowania i zbiory poezji wojennej opublikowane pod koniec wieku XX ujawniają, jak wiele kobiet pisało wiersze o wojnie i jak różne – mimo niewątpliwej konwencjonalności – były ich głosy. Warto więc prześledzić, w jakich antologiach wojennych, kiedy i gdzie wydawanych, pojawiały się utwory kobiet poetek; usłyszeć, co mówią o kobietach piszących o wojnie sami antologięści oraz późniejsi badacze tego nurtu liryki polskiej; zastanowić się, czy na tle tekstów męskiego autorstwa teksty kobiece cokolwiek się wyróżniają, czy też w tło poezji męskiej się wtapiają, a jeśli tak, jakie można wysnuć stąd wnioski.

Daty i miejsca publikacji większości antologii poezji wojennych – mam tu na myśli przede wszystkim zbiory opracowane przez Stanisława Lama, Ludwika Szczepańskiego, Antoniego Euzebiusza Bałickiego, Stanisława Łempickiego i Adama Fischera – wskazują, że związane były one z zaborem austriackim i ideą legionową oraz że motywacje do ich konstruowania wyczerpały się w roku 1916, kiedy

Akt 5 listopada wydał się dużej części społeczeństwa polskiego spełnieniem marzeń o suwerenności państwowej, a legionistom – konsekwencją i ukoronowaniem ich „czynu”. W zasadzie nie istnieją antologie mające ambicje scalenia dorobku poetyckiego lat 1914-1918 (a więc uwzględnienia utworów pisanych zarówno przez poetów wojskowych, jak i poetów bezpośrednio niezaangażowanych w działania zbrojne), wydane w zaborze pruskim i rosyjskim (na terenie Rosji wyjątek stanowi dodatek pieśniowy *Nad rzekami Babilonu do Kalendarza krwi i też polskich na rok 1917* wydany przez ks. Dionizego Bączkowskiego w Kijowie). Wiersze zebrane w antologiach opracowanych przez wyżej wymienionych autorów stanowiły zatem dopełnienie obrazu twórczości poetyckiej tego okresu, jaki wyląniał się ze zbiorów piosenek i wierszy legionowych wydanych m.in. przez Leopolda Kronenberga i Adama Zagórskiego.

Liczba nazwisk kobiet poetek wzrasta z tomu na tom, choć nie powiększa się już znacząco po roku 1916. W chronologicznie najwcześniejszej *Pieśni nowych legionów (1914/1915)* (Wiedeń 1915) Stanisław Lam umieścił utwory Marii Czerkawskiej, Kazimiery Greczynówny, Anny Neumanowej, Zofii Krupskiej, F.C. Kuczyńskiej, Marii Majchrowiczówny, Melanii Medlingerówny, Marii z Fredrów Szembekowej. W *Poezjach wybranych 1914-1916* (Kraków 1916) Antoni Euzebiusz Balicki uwzględnił Marię Bażeńską, Zofię Mrozowicką, Wandę Krzyżanowską i Zuzannę Rabską. W *Pieśni polskiej w latach wielkiej wojny* (Kraków 1916) Ludwik Szczepański zaprezentował wiersze Marii Czerkawskiej, Jadwigi z Łobzowa (Strokowej), Marii Leszczyńskiej, Marii Majchrowiczówny, Jadwigi Marcinowskiej, Reny Maryth, Anny Neumanowej, Anny Wiśniewieckiej (pseud. Zofii Zawiszanki), Gabrieli Żółtowskiej. W bezimiennej *Antologii poezji współczesnych: Rozdzielił nas mój bracie* (Zakopane 1916) pojawiły się: Maria Czerkawska, Maria Czeska (późniejsza Czeska-Mączyńska), Maria Konopnicka, Maria Majchrowiczówna, Lila Małecka, Maria Markowska, Anna Sokołowska,

Maryla Wolska. Najwięcej miejsca udzielili kobietom poetkom w *Polskiej pieśni wojennej* (Lwów 1916) Stanisław Łempicki i Adam Fischer, którzy uwzględnili wiersze Aleksandry Dziubówny, Kazimierzy Iłłakowiczówny, Zofii Krupskiej, Wandy Krzyżanowskiej, F.C. Kuczyńskiej, Kazimierzy Lityńskiej, Marii Majchrowiczówny, Lili Małeckiej, Marii Markowskiej, Marii Marossanyi, Melanii Medlingerówny, Anny Neumanowej, Bronisławy Ostrowskiej, Marii Szczepanik, Marii z Fredrów Szembekowej, Marii Strońskiej, Maryli Wolskiej, Heleny Zbierzchowskiej, Gabrieli Żółtowskiej. W wydanym na Wschodzie przez ks. Dionizego Bączkowskiego *Kalendarzu krwi i też polskich na rok 1917* (Kijów 1916) pojawiły się H. Arciszewska, Janina Górńska, Zofia Karpowicz, Felicja Kruszewska, Janina Kulesza, Maria Linowska, Ina Lutyń-Orska, Eliza Podczaska, Izabella Rolińska, Irena Sielicka, Teresa Słomińska, Stanisława Szczepańska, Zofia Szymanowska.

W trzech antologiach wydanych po zakończeniu pierwszej wojny światowej pojawiły się jeszcze nazwiska Marii Kazeckiej i Maryli Wolskiej – w zbiorze *Lwów w pieśni poetów lwowskich. Antologia 1.XI.1918 – 1.V.1919* (Lwów 1919) Kazimierza Bukowskiego; Janiny Kirtiklisowej i Eugenii Masiejewskiej – w tomie *Wilno – Legiony 6/VIII 1914 r. – 6/VIII 1928 r.* (Wilno 1928); Marii Markowskiej, Janiny Olszewskiej, Anny Zahorskiej-Savitri – w *Antologii współczesnej poezji polskiej* (Warszawa 1926) Edwarda Słońskiego. Spora część utworów kobiecych powtarzała się w wyżej wymienionych tomach, ponieważ wszyscy antologięści korzystali z pracy swoich poprzedników, do czego lojalnie się przyznawali – można więc powiedzieć, że poszerzała się raczej liczba nazwisk kobiet poetek niż korpus ich utworów. Należy przypuszczać, że kobiece pióra kryją się także pod nierozszyfrowanymi inicjałami, sygnującymi wiele tekstów uwzględnionych przez wydawców omawianych zbiorów.

Zjawisko wzmożonego wierszopisarstwa w okresie pierwszej wojny światowej charakteryzowało nie tylko literaturę polską,

podobnie rzecz miała się w Niemczech<sup>34</sup>. Autorzy zbiorów poezji wojennej widzieli źródła tego zjawiska w znaczeniu momentu historycznego, a krytycy literaccy analizowali jego wewnętrzną dynamikę, np. spłot wydarzeń politycznych z psychologią narodu i jednostki. Warto tu przytoczyć dłuższy fragment wypowiedzi Karola Irzykowskiego, który w roku 1916 pisał w „Nowej Reformie”, nie stroniąc od ironii:

Przed wszystkim uprzątnąć trzeba banalny przesąd zawarty w przysłowiu: „Inter arma silent Musae”. [...] chociaż nie kwitnie literatura jako interes, to za to wychodzi ona z ludzi wszystkimi porami. Zorganizowana i zmonopolizowana produkcja ustępuje na dalszy plan wobec produkcji samorzutnej i masowej<sup>35</sup>.

Ilość stoi tu oczywiście w odwrotnym stosunku do jakości. Nie o dobroć jednak tej literatury chodzi, lecz o żywiołowe jej grasowanie. Pokazuje ono, ile poezji i jakiej jest w ludziach i w ludzie. Ta przeciętna miara poezji, jaką każdy człowiek, nie uprawiający jej w czasach normalnych, ma na swój użytek – teraz otrzymała głos. Takie wiersze, hymny itp. elukubracje ludzie wypisują, jakie odpowiadają przeciętnej kulturze duchowej narodu. Poziom ten jest dość niski [...]

Z wojną jest tak jak z miłością. [...] nawet z komiwojażera potrafi uczynić na pewien czas poetę. Największy filister w czasie narzeczeństwa napisał swój pierwszy i ostatni wiersz, odkryje, że „maj” rymuje się z „rajem”. Tak jest i z wojną, tylko w daleko większym stopniu. A sprawia to śmierć, jej wszechobecność.

Dziś, gdy wojna bierze w swoje kręgi nie tylko żołnierza, lecz nawet mniej marsowych obywateli, gdy każdy kogoś lub coś stracił i każdemu zagraża jakieś niebezpieczeństwo lub świta jakaś nadzieja, powszechny kataklizm dusz jest rzeczą najoczywistszą. Wszakże ta wojna nie jest dla nas jak

---

<sup>34</sup> H. Orłowski, *Pierwsza wojna światowa w literaturze niemieckiej lat 1919-1939*, „Przegląd Zachodni” 1968, nr 4.

<sup>35</sup> K. Irzykowski, *Wpływ wojny na literaturę (Horoskopy i zadania) I-IV*, „Nowa Reforma” 1916, nr 48, 50, 52; cyt. za: K. Irzykowski, *Pisma rozproszone*, t. 1 1897-1922, red. A. Lam, zebrał i oprac. J. Bahr, Kraków 1998, s. 294.



każda inna. [...] Poznaje się na nowo wagę najwyższych problemów i dokonuje ich rewizji: państwo, ojczyzna, społeczeństwo – te pojęcia stają się ruchomymi, żyją. Ponad wszystkim zaś góruje ponura niwelatorka: śmierć. Bez niej te problemy nie byłyby problemami<sup>36</sup>.

Świadomość tak ścisłego związku literatury z okolicznościami wobec niej zewnętrznymi sprawiała, że wszyscy antologięści oraz badacze poezji pierwszej wojny światowej traktowali ją jako zjawisko w większym stopniu socjologiczne niż artystyczne i dlatego otwarcie rezygnowali z oceniania jej wedle kryteriów estetycznych. Za reprezentatywny przykład możemy uznać *Przedmowę* Stanisława Lama do *Pieśni nowych Legionów* – jako literaturoznawca i autor wcześniej wydanej antologii poezji powstania styczniowego<sup>37</sup> miał on największą świadomość motywacji przyświecających redaktorom tego typu wydawnictw oraz najlepsze rozpoznanie pokładów tradycji literackiej, do których odwoływali się poeci wierszy wojennych. Z jego rozpoznań korzystali zarówno autorzy później opublikowanych antologii, jak i badacze literatury polskiej pierwszej i drugiej połowy wieku XX.

Lam formułuje swoje uwagi w roku 1915, kiedy nie widać jeszcze masowej skali polskiego wojennego wierszopisarstwa. Rok przed wypowiedzią Karola Irzykowskiego, odmiennie niż autor *Pałuby*, Lam potwierdza mądrość starożytnych: wojna „spłoszyła natchnienie”, „zamarło jakiegokolwiek życie kulturalne i umysłowe”, nie ma „zakątka polskiej ziemi, gdzieby twórczości oddać się można”, dlatego nie powstaje u nas poezja wielka, a dorobek poetycki Legionów jest „skromny”, „stosunkowo nieliczny”<sup>38</sup> i nie może się równać

---

<sup>36</sup> Tamże, s. 295.

<sup>37</sup> *Polska w pieśni 1863 roku. Antologia*, zebrali i ułożyli S. Lam, A. Brzeg-Piskozub, Lwów 1913.

<sup>38</sup> S. Lam, *Przedmowa*, w: *Pieśń nowych legionów (1914/1915). Antologia*, zebrał i przedmową poprzedził S. Lam, Wiedeń 1915, s. 4.

z produkcją niemiecką. Gest skompletowania antologii poezji o tematyce wojennej – mimo jej „skromnego” dorobku – uzasadnia badacz dwojako. Po pierwsze, idzie mu o udokumentowanie terażniejszości, zapisanie „uczuć i zapatrywań współczesnych w najistotniejszym swym przejawie” z myślą o potomnych, którzy „kiedyś sięgnąć zapragną do skarbnicy poetyckiej lat wielkiej wojny, a ani czasu, ani możliwości ku temu mieć nie będą, by dziś już trudne do skompletowania pisma emigracyjne przeglądać”. Po drugie, idzie o „pokrzepienie serc” wizją świetlanej przyszłości, pocieszenie za pośrednictwem „książeczki, która by wśród mroków terażniejszości przyniosła ze sobą promień jasny otuchy i nadziei, okazała żywotność idei i szczytność hasel w słowach pieśni świeżo spisanej”<sup>39</sup>. Na wymiar dokumentacyjny i konsolacyjny przedsięwzięcia nakłada się wymiar profetyczny, widoczny w układzie zbioru i jego „linii rozwojowej”:

poczynając od pierwszych świateł i cieni, co stały na pograniczu liryki erotycznej a bojowej – poprzez owe „Orlęta legionów”, rwące się do walki, błogosławieństwa pożegnalne, wskazania wielkie – aż do „Pieśni o legionistach” idących już na linię bojową, „krwawej ich orki”, trudu i mozołu, „nocy spędzonych przy baterii”, wreszcie... śmierci na polu bitwy. Jako rodzaj poezyi, należącej bezpośrednio tonem swym i charakterem do pieśni legionów, dołączono wiersze okolicznościowe [...] oraz emigracyjne [...]; zamyka całość pogodny obrazek spokojnej przyszłości<sup>40</sup>.

Problematyczna okazuje się jednak „wartość literacka” zgromadzonego przez Lama materiału źródłowego – owych poetyckich kronik pierwszych miesięcy wojny, dlatego proponuje, by „nie przykładać do nich wielkiej miary i wymagań krytycznych”. I wskazuje trzy przyczyny, dla których artyzm „kronik” nie jest ich silną stroną. Pierwsza to natężenie emocjonalne: utwory wojenne „zbyt są

---

<sup>39</sup> Tamże, s. 5.

<sup>40</sup> Tamże.

wszystkie krwią serdeczną pisane, pod zbyt wielkim wrażeniem kreślone, by głos duszy zakuć można było w skończoną formę”. Druga to brak dystansu, „koniecznej perspektywy i odległości czasu, które by tworzywo pulsującego życia przerobić potrafiły na materiał literacki wyłącznie”<sup>41</sup>. Trzecia to nacisk tradycji literackiej, który sprawia, że wiersze z okresu pierwszej wojny są „bliźniaczo podobne” do dziewiętnastowiecznej poezji niepodległościowej, szczególnie zaś do poezji powstania styczniowego: „Z zestawienia wynika, że tu i tam są te same przesłanki rozumowań, te same etapy rozwoju: nawoływania do czynu, pieśni bojowej, modlitwy o zmiłowanie, wiary w dobrą przyszłość”<sup>42</sup>. Ciśnienie tradycji jest tak duże, tzn. język literatury nurtu niepodległościowego tak silnie zmitologizowany od czasów romantyzmu, że nawet twórcy dojrzały i świadomie poszukujący nowych form wyrazu doświadczenia wojennego nie są w stanie zdeponować go i ujawnić w obrazach realistycznych: „fakt znamienity, a stojący w kontraście jawnym do rzeczywistości: to nastrój pieśni i stosunek jej do realizmu wojennego. Kiedy bowiem w tym ostatnim jest zupełny zanik wszelkiego romantyzmu, odarcie z nimbu rycerstwa dawnej epoki – to poezja stoi ciągle na dawnym swym stanowisku i nie zesła zeń ani na krok”<sup>43</sup>.

Wprawdzie nie cały materiał zebrany przez Lama jest mialki, ponieważ po pióro sięgnęli twórcy zawodowi i dojrzały, już przed rokiem 1914 operujący rozpoznawalnym idiomem lirycznym, pojawiły się także talenty nowe, sprowokowane przez Historię i błyszczące na tle rzeszy drugorzędnych poetów okolicznościowych. Niestety, do tej ostatniej grupy zalicza Lam poetki:

Im i innym piewcom tu reprezentowanym wtórują licznie głosy poetek.  
One, nie mogąc brać czynnego udziału w walce Legionów, poświęciły im

---

<sup>41</sup> Tamże.

<sup>42</sup> Tamże, s. 6.

<sup>43</sup> Tamże.

część więc swoją najlepszą: współczujące serce. I w nim też tylko należy szukać klucza do tajnika tych wierszy, spisanych po większej części bez jakis pretensyj i ambicji. Dar to jednak równie drogi i szacowny, jak każdy inny dziś dorzucony do narodowej skarbnicy<sup>44</sup>.

Fragment powyższy zwraca uwagę wśród innych „wstępów” i „przedmów” do antologii poezji wojennej, będących przedmiotem niniejszych rozważań, nie tylko dlatego, że jako jedyny odnosi się do kobiet poetek, lecz także dlatego, że zawiera dwie ważne postawy wobec ich utworów: z jednej strony stygmatyzuje wojenną poezję kobiet jako jeszcze bardziej konwencjonalną niż poezja mężczyźni omawiana we fragmencie poprzedzającym cytowaną wypowiedź, z drugiej zaś uznaje ją i docenia jako wyraz narodowej jedności w okresie problematycznej politycznie, społecznie i organizacyjnie walki o niepodległość. Mimo więc wstępnego, jawnego oddalenia kryteriów estetycznych w ocenie literackiego pokłosia wojny, Lam nadal je stosuje w sposób ukryty, gdy wartościuje twórczość niewieścią. Istotna w tym kontekście wydaje się uwaga, że kobiety piszą „bez pretensyj i ambicji”. Skąd ta pewność i jaką pełni tu funkcję? Czyż nie buduje ona przekazu niejawnego acz dobrze słyszalnego, kierowanego zresztą nie tylko do kobiet: wyłącznie podczas wydarzeń przełomowych dla zbiorowości, gdy liczą się deklaracje solidarności narodowej, grafomani i grafomanki – użyjmy tu porównań Wilhelma Feldmana – jako pomniejsze kwiecie polne mogą znaleźć się w „wieńcu” składanym zwykle ze szlachetniejszych odmian?

Redaktorzy antologii późniejszych powielają tok wywodu Lama, ale żaden nie wydziela już kobiet jako osobnej grupy twórczej. Prawdopodobnie stało się tak dlatego, że Lam jako literaturoznawca profesjonalny posiada najgłębszą świadomość nowości zjawiska poezji kobiecej w Młodej Polsce, a ponieważ do tej epoki zalicza również literaturę pierwszych lat wojny, dlatego do jej opisu używa

---

<sup>44</sup> Tamże, s. 5-6.

kategorii i narzędzi wypracowanych przed rokiem 1914. Jego pamięć o poetkach Młodej Polski – wyrazicielkach modernistycznego buntu i kapłankach miłości – sprawia, że przyporządkowuje on jeszcze kobiety piszące do tematyki/sfery prywatnej, a mężczyźni piszących do tematyki/sfery publicznej, do której na mocy tradycji należy wojna. Z tego przyporządkowania wynika obserwacja, że gdy kobiety porzucają sferę prywatną i wkraczają w sferę publiczną, np. zabierają głos w sprawie wojny, piszą gorzej niż mężczyźni. Dzieje się tak nawet wówczas, gdy „ja” liryczne utworów kobiecych odgrywa tradycyjne role napisane dla płci niewieściej: zagrzewa do walki swych ojców, braci, narzeczonych, mężów i synów, ujawnia tęsknotę za nimi, oplakuje ich śmierć, czci pamięć ich czynów. Większość tekstów kobiecych włączonych do antologii Lama należy do tego pierwszego nurtu, a jeśli już pojawiają się wiersze żałobne, to zawsze z wpisanym w nie przekonaniem, że warto złożyć ofiarę z życia na ołtarzu Ojczyzny.

Następcy Lama kierują się ambicją zaprezentowania utworów „wszystkich” odmian, w czym można dopatrywać się ich propagandowego demokratyzmu: w czasie starań o odzyskanie niepodległego bytu państwowego wszyscy Polacy – bez różnicy płci – czują podobnie. Warto zapytać, czy późniejsi zbieracze twórczości niepodległościowej nie powielają, zastosowanego przez Lama, podziału na jej nurt męski i kobiecy dlatego, że świadomi są już znaczącej liczebnie obecności kobiet w ruchu legionowym<sup>45</sup>. Działy one nie tylko

---

<sup>45</sup> R. Fleszarowa, *O organizacjach wojskowych kobiecych*, w: *Pamiętnik Zajazdu Kobiet Polskich w Warszawie w roku 1917*, red. J. Budzińska-Tylicka, Warszawa 1918; C. Walewska, *Bohaterki polskich lat ostatnich*, w: *Almanach Świata Kobiecego*, Warszawa 1926; *Służba ojczyźnie. Wspomnienia uczestniczek walk o niepodległość 1915-1918*, red. A. Piłsudska, M. Rycherówna, W. Pełczyńska, M. Dąbrowska, Warszawa 1927; T. Nałęcz, *Kobiety w walce o niepodległość w czasie pierwszej wojny światowej*, w: *Kobieta i świat polityki. Polska na tle porównawczym w XIX i w początkach XX wieku*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 1994; S.M. Jankowski, *Dziewczęta w maciejówkach*, Warszawa 2012.

w służbach pomocniczych, np. w intendenturze, wywiadzie i opiece medycznej, gdzie realizowały swoje „naturalne” predyspozycje do troski o słabych, chorych i umierających, walczyły także w jednostkach liniowych, gdzie trafiały pod męskim przebraniem i za zgodą bezpośrednich przełożonych. Jedną z takich kobiet była poetka Zofia Zawiszanka (I° v. Gąsiorowska, II° v. Kernowa), pisząca wówczas pod pseudonimem Anny Wiśniowieckiej<sup>46</sup>. Nawet jeśli powszechna zмова milczenia była warunkiem trwania takiego stanu rzeczy, niezgodnego z patriarchalnym kontraktem płci<sup>47</sup>, nie można już było układać antologii liryki wojennej tylko z takimi tekstami kobiecymi, w których „ja” liryczne zakłada maskę istoty bezbronnej i płaczki. Jeśli zatem optymistycznie założyć demokratyczną dobrą wolę antologistów, z każdego ich twierdzenia natury ogólnej na temat roli poezji w przełomowych momentach historii narodu polskiego można wywieść wnioski szczegółowe dotyczące statusu i funkcji kobiet poetek w latach 1914-1918.

Po pierwsze i najważniejsze – wszystko, co dotyczy i dotyka mężczyzn, dotyczy i dotyka także kobiet. Mimo że pierwsza wojna światowa była jeszcze w dużym stopniu wojną pozycyjną, pozwalającą zachować tradycyjny podział na wojskowych i cywilów, rozwój ruchów emancypacyjnych i pacyfistycznych w *belle epoque* spowodował upowszechnienie przekonania, że wojna jest katastrofą całych społeczeństw, a nie tylko grup ze społeczeństwa wyseparowanych i oddelegowanych do prowadzenia działań zbrojnych. Poezja wojenna potwierdza, że wojna jest sprawą wszystkich, dlatego piszą o niej i mężczyźni, i kobiety, przedstawiciele różnych warstw i zawodów, którzy nigdy by po pióro nie sięgnęli, gdyby nie impuls Historii –

---

<sup>46</sup> Z. Zawiszanka, *Poprzez fronty*, Warszawa 1928; też, *Wartość wspomnień*, w: *Orleńta 1924-1934. Dla uczczenia 10-lecia istnienia Oddziału Orleńta Związku Strzeleckiego w Krakowie w 20-tą rocznicę czynu legionowego*, Kraków 1935.

<sup>47</sup> D. Wawrzykowska-Wierciochowa, *Rycerki i samarytanki*, Warszawa 1988; M. Janion, *Kobieta-Rycerz*, w: *też, Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.

a nie wyłącznie zawodowi poeci. Wprawdzie głosy wielu z poetów okolicznościowych nigdy wcześniej nie były kształcone, mają ponadto różną skalę i wysokość, ale składają się na chór śpiewający tę samą pieśń wolności. Podkreślają to m.in. Stanisław Łempicki i Adam Fischer:

W galerii autorów są nazwiska różne i ludzie różni. Niektórzy, nieznanymi przed wojną, dzisiaj już chodzą w promieniach poetyckiej sławy [...]. A poza tym: liczne talenty młode, to w rozkwicie, nieznanające jeszcze siebie samych, to tylko może przygodne, chwilowe, wybuchające w pewnych momentach, niby owe na polu szrapnele, raczej płody chwili, nastroju, niż trwałych uzdolnień, to wreszcie ludzie, co niejedno mają do powiedzenia, lecz trudno im o wyraz, o formę...<sup>48</sup>.

Po drugie – uwzględnienie poetek w antologiach i opracowaniach poezji pierwszej wojny światowej świadczy o uznaniu, że wobec Historii wszyscy są równi, a więc kobiety w takim samym stopniu jak mężczyźni odczuwają i werbalizują narodowe lęki i nadzieje. Ludwik Szczepański pisze: „chciałem roztoczyć przed czytelnikami pełny obraz *charakterystycznych prądów i drgnień myślowych i uczuciowych*, przebiegających nasze społeczeństwo w latach burzy światowej. [...] Chodziło mi o to, aby w książce nie zabrakło żadnej charakterystycznej nuty, choćby nie uczoną wydobytej ręką: książka ma być brzmącym wszystkim akordami *lirycznym dokumentem chwili*”<sup>49</sup>. Stanisław Łempicki i Adam Fischer wyrażają nadzieję, że ich antologia „odda pewną przysługę i polskiej Sprawie, i polskiej Poezji, ocali od zapomnienia rzeczy dla serca i kultury polskiej nieobojętne”<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> *Polska pieśń wojenna. Antologia poezji polskiej z roku wielkiej wojny*, wydali S. Łempicki, A. Fischer, Lwów 1916, staraniem lwowskiej Delegacji Naczelnego Komitetu Narodowego, s. VII.

<sup>49</sup> *Pieśń polska w latach wielkiej wojny*, zebrał i wydał L. Szczepański, Kraków 1916, s. 5-6.

<sup>50</sup> *Polska pieśń wojenna. Antologia poezji polskiej z roku wielkiej wojny*, s. VIII.

Po trzecie – kobiety, pisząc, uczestniczą w „pracy” i „czynie” analogicznym do „czynu” zbrojnego mężczyzn: poświadczają żywotność narodu, dokumentują trwałość niepodległościowych dążeń Polaków, wyrażają gotowość do wspierania walki i jej ofiar konkretnymi działaniami społecznymi. Antoni Euzebiusz Balicki pisze: „Niech ten tomik z wybraną wiązką z mnóstwa dzisiejszej liryki, będzie dokumentem, że naprawdę nie zginął naród, który w najtraźniejszych dla siebie chwilach nadziei nie traci, w Prawdy zwycięstwo wierzy i przez Czyn i Pracę zasłużonego Zmartwychwstania oczekuje!”<sup>51</sup>. U Stanisława Łempickiego i Adama Fischera czytamy: „Zresztą materiał, który tu podajemy [...] Nie do analiz historyczno-literackich ma służyć, ale wieść do silnych przeżyć i odczuwań, ale umacniać, nauczać, porywać. Umacniać w wierze w wartość polskiego oręża i niezłomność polskiego ducha, uczyć płomiennej miłości Ojczyzny, porywać do Czynu, do pracy dla Polski... Zaznaczamy wreszcie, że część dochodu z tej książki przeznaczyl Nakładca na fundusz wdów i sierot po legionistach, o czym świadczy załączony do każdego egzemplarza czerwony kupon”<sup>52</sup>.

Po czwarte, a z powyższego wynikające – kobiece doświadczenie stanowi zarazem niezbywalną część tradycji narodowej i jej pas transmisyjny, kobiety łączą przeszłość z teraźniejszością, przekazują dawne idee nowym czasom i ludziom za pośrednictwem literatury, która – jak podkreślają wszyscy antologię poezji wojennej, korzystając z formuły romantycznej – jest „arką przymierza między dawnymi a nowymi laty”. A skoro tak, to silne skonwencjonalizowanie tej liryki, świadomie marginalizowane, choć zauważane przez jej zbieraczy, badaczy i wydawców oraz odczuwane jako kajdany trudne do zrzucenia nawet przez poetów zawodowych, nie może dyskwalifikować twórczości kobiet, tak jak nie dyskwalifikuje twórczości mężczyzn.

---

<sup>51</sup> *Poezje wybrane 1914-1916*, zebrał i wstępem opatrzył A.E. Balicki, Kraków 1916, s. 15.

<sup>52</sup> *Polska pieśń wojenna. Antologia poezji polskiej z roku wielkiej wojny*, s. VII-VIII.



Idzie nie tylko o miłość Ojczyzny i odpowiedź na wezwanie Historii, które zgładzą grzechy epigonów i grafomanów czerpiących pełnymi garściami ze skarbcza tradycji literackiej – jak podkreśla Antoni Euzebiusz Balicki: „to jest główna, najważniejsza i najpiękniejsza cecha, mimo że w stopniu uczucia, w sile myśli, w treści i wykonaniu jest ona najróżnorodniejsza!”<sup>53</sup>, czy Ludwik Szczepański: „Wartość artystyczna zamieszczonych w zbiorze niniejszym wierszy nie jest jednolita, ale wszystkie są istotnymi lirycznymi dokumentami chwili”<sup>54</sup>. Idzie przede wszystkim o komunikację w ramach wspólnoty narodowej, która chce się odtworzyć i może to zrobić wyłącznie za pomocą spetryfikowanego modelu tyrtejskiego, języka poezji irredenckiej i niepodległościowej, budowanego przez kolejne pokolenia od czasów osiemnastowiecznych konfederacji i insurekcji, poprzez powstania dziewiętnastowieczne, aż do wydarzeń rewolucyjnych lat 1905-1907 – jedyne języka zrozumiałego na ziemiach polskich funkcjonujących przez ponad stulecie w ramach trzech różnych organizmów państwowych.

W modelu tyrtejskim nie porządek literatury jest istotny, lecz „czyn” pozaliteracki, dlatego poezja nie ma wartości autotelicznej, pełniąc funkcję perswazyjną: przywołuje wartości narodowe, mobilizuje do walki, wzywa do zemsty, podsuwa scenariusze działania, używając repertuaru gatunków, tematów i obrazów znanych z poetyk klasycznych i klasycystycznych oraz z rejestru ludowego i religijnego, takich jak hymn, elegia, epitafium, kolęda, kołysanka, lament, litania, modlitwa, prorocstwo, metaforyka odrodzenia ziarna czy zmartwychwstania Chrystusa itp. W modelu tyrtejskim, w którym poezja ma być towarzyszką i pocieszycielką walczących oraz kronikarką wydarzeń i czynów bohaterskich, szczególnie uprzywilejowane

---

<sup>53</sup> *Poezje wybrane 1914-1916*, s. 15.

<sup>54</sup> *Pieśń polska w latach wielkiej wojny*, s. 9.

są struktury pieśniowe, ponieważ gwarantują: szybkość reakcji na okoliczności zewnętrzne, zrozumiałość i akceptację przekazu w środowiskach różniących się poziomem wykształcenia, świadomością ideologiczną i politycznymi sympatiami oraz łatwość zapamiętywania, przekazywania i odtwarzania ustnego dzięki specyficznym strukturom składniowym powiązanim z melodią i rytmem. Model tyrtejski, uważany niemal przez cały wiek XIX za wzorzec polskiego honorowego postępowania męskiego, został niepostrzeżenie w latach 1914-1918 przywłaszczony przez kobiety poetki, które uprawiając go, sugerowały, że byłyby w stanie potwierdzić własnym życiem narodowe ideały: tyrtejski model poety żołnierza zyskał swoje genderowe uzupełnienie i stał się modelem potencjalnej poetki żołnierki przez sam fakt realizacji tej konwencji przez kobiety.

Głosy kobiet poetek ujęte w omawianych antologiach są silnie skonwencjonalizowane i nie różnią się od równie skonwencjonalizowanych głosów mężczyzn poetów nie tylko dlatego, że kobiety chcą się wypowiadać jako obywatelki, członkinie i przedstawicielki narodowej wspólnoty oraz chcą być przez nią usłyszane i zrozumiane. Są takie także dlatego, że antologię reprezentujący program polityczny ruchu legionowego oraz związany z nim nurt literacki są zainteresowani włączeniem kobiet do własnych działań propagandowych. Przywódcy, uczestnicy i sympatycy Legionów, którzy szybko zdobyli gorzką wiedzę, że ich działania nie wzbudzają w społeczeństwie polskim powszechnego entuzjazmu, starali się legitymizować i heroizować własne działania poprzez zawłaszczenie dziewiętnastowiecznej tradycji powstańczej i dwudziestowiecznej tradycji rewolucyjnej. Wszystkie nawiązania i odniesienia do bohaterów insurekcji kościuszkowskiej oraz lat 1831 i 1864 we „wstępach” i „przedmowach” do omawianych tu antologii poezji wojennej miały stworzyć przekonanie, że tylko żołnierze legioniści, szczególnie służący pod rozkazami Józefa Piłsudskiego, oraz ci, którzy ich popierają i wspierają, są prawowitymi spadkobiercami rycerzy spod Grunwaldu, insurgentów

spod Raławic, powstańców styczniowych spod Grochowisk itd. Włączenie kobiet poetek do antologii mieszczących się w nurcie literatury legionowej ma zatem na celu także propagowanie ideału solidaryzmu: oto również polskie kobiety spełniają swój narodowy obowiązek i są z nami!

To, czego nie znajdziemy w antologiach poezji pierwszej wojny światowej z tych oczywistych względów psychologicznych, politycznych i propagandowych, zostało wypowiedziane – choć także w sposób niepełny ze względu na oficjalną i nieoficjalną cenzurę – w wierszach opublikowanych w tomikach poszczególnych autorek i autorów. Jednakże z powodu chronologicznego, geograficznego i klasowego rozproszenia nie oddziaływały one na czytelników tak silnie jak tomy zbiorowe. Spośród antologistów tylko Antoni Euzebiusz Balicki wspomina jeden z rejestrów nieobecnych w zbiorach poezji wojennej, mianowicie – pacyfizm. Stwierdza on, że mimo uznania przez Polaków idei pacyfistycznych oraz ich tęsknoty do pokojowego współżycia z wszystkimi ludźmi, moment historyczny osłabia naszą wrażliwość na cierpienia bliźnich innych narodowości. Polska poezja wojenna nie jest, niestety, pieśnią o „obywatelu Całego Świata [...] w państwie Ludzkości”:

My jeszcze takiej pieśni zaśpiewać nie możemy... Naprzód nam myśleć trzeba o własnym narodzie, o własnych podstawach. Naprzód musimy zmartwychwstać sami, szczęście człowiecze i pokój ducha zapewnić sobie i między sobą, później przyjdzie kolej na zbratanie się i złączenie dusz całego świata – dusz dobrych, wolnych od egoizmu, oczyszczonych z wszystkiego, co ziemskie, nizinne...<sup>55</sup>.

Redaktorzy antologii opublikowanych po roku 1916, także tych, które ukazały się po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, nie opatrują ich już tak rozbudowanymi komentarzami jak zbieracze

---

<sup>55</sup> *Poezje wybrane 1914-1916*, s. 12.

wyżej omawianych tomów – Akt 5 listopada wyraźnie osłabia ich energię perswazyjną. Kiedy w roku 1926 Edward Słoński pisze *Przedmowę do Antologii współczesnej poezji polskiej*, jego postawa jest już diametralnie inna niż postawa antologistów działających w latach 1914-1918. Wprawdzie poezję wojenną uważa za kontynuację i szczytowe osiągnięcie niepodległościowego nurtu liryki Młodej Polski, ale interesuje go wyłącznie jego dokumentacja jako zjawiska estetycznego, nie zaś socjologicznego. Marginalizacja ideologicznych i propagandowych kryteriów oceny powoduje, że w redagowanym przez siebie zbiorze znalazł miejsce wyłącznie dla Marii Markowskiej, Janiny Olszewskiej i Anny Zahorskiej-Savitri, pominał natomiast całą rzeszę poetek okolicznościowych, drugorzędnych, o których pamiętali jego poprzednicy. Zdaniem Słońskiego, nurt liryki niepodległościowej definitywnie się już wyczerpał: „dzisiaj już Młoda Polska należy do przeszłości i stanowi zamknięty w sobie okres, który wzbogacił kulturę polską”, należy zatem złożyć należny mu hołd, gdyż „w większym stopniu, niż przypuszczamy, przyczynił się do wskrzeszenia Polski”<sup>56</sup>, ale jego przedstawicielom wyznaczyć nowe zadania:

Sądzę, że wielu z nich w Polsce odrodzonej i wolnej, wyszedłszy z romantyzmu, stworzy nowy kierunek, bardziej do warunków nowego życia politycznego dostosowany, i odnajdzie w sobie nowy ton dla pieśni nowej, która już nie będzie wołała na cały świat: „żyjemy i żyć będziemy”, bo za nią czynią już nasze ministerstwa i nasze bagnety<sup>57</sup>.

W pewnym sensie bezpośredni apel Edwarda Słońskiego do poetów epoki minionej – także kobiet piszących wiersze o tematyce wojennej – przypomina niezwerbalizowany komunikat kierowany

---

<sup>56</sup> *Antologia współczesnej poezji polskiej*, zebrał i wstępem opatrzył E. Słoński, Warszawa 1926, s. 6.

<sup>57</sup> Tamże, s. 5.

w latach dwudziestych XX wieku przez liderów odrodzonego państwa do weteranów wojennych, którzy stanowili stały element polskiej przestrzeni publicznej: spełniliście swój obowiązek, a teraz możecie albo usunąć się z drogi, albo włączyć się w nową rzeczywistość.

Powrót do ostrożności w ocenie walorów artystycznych poezji wojennej, widoczny we wstępie Edwarda Słońskiego, czytelny jest też w wypowiedziach jej międzywojennych zbieraczy, badaczy i autorów podręczników do historii literatury najnowszej. Łaskawie potraktował ją u progu niepodległości Wilhelm Feldman we *Współczesnej literaturze polskiej*<sup>58</sup>, a w latach trzydziestych Ignacy Fik w pracy *Dwadzieścia lat literatury polskiej*<sup>59</sup>, przychylni jej byli również tacy badacze i redaktorzy, jak Jan Lorentowicz<sup>60</sup>, Jan Zabiello<sup>61</sup>, Stanisław Bator<sup>62</sup>, Tadeusz Czapczyński<sup>63</sup> czy Zygmunt Andrzejowski<sup>64</sup>. Krytycznie odnieśli się do niej m.in. Adolf Nowaczyński<sup>65</sup>, który wystąpił z pozycji narodowych, oraz Wilam Horzyca jako przedstawiciel „młodych” na literackim Parnasie<sup>66</sup>.

Dyskusja o poetyckiej spuściźnie lat 1914-1918 została przerwana przez wybuch drugiej wojny światowej, a jej reaktywację uniemożliwiały ideologiczne reguły publicznego, w tym także literaturoznawczego dyskursu: nawet w książkach poświęconych twórczości

---

<sup>58</sup> W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, t. III, Warszawa 1918, s. 62.

<sup>59</sup> I. Fik, *Dwadzieścia lat literatury polskiej*, cz. II *Rodowód społeczny literatury polskiej*, Kraków 1939, s. 72, 82-83.

<sup>60</sup> J. Lorentowicz, *Polska pieśń niepodległa. Zarys literacki*, Warszawa-Kraków 1917.

<sup>61</sup> J. Zabiello, *Nowy romantyzm w poezji polskiej czasu wielkiej wojny*, Kraków 1917.

<sup>62</sup> S. Bator, *Józef Piłsudski w pieśni*, Sambor 1932.

<sup>63</sup> T. Czapczyński, *Ze studiów nad pieśnią o Piłsudskim*, Łódź 1939.

<sup>64</sup> Z. Andrzejowski, *Wojenna pieśń polska*, t. 1-3, Warszawa 1939. Dorobek lat 1914-1918 zawiera t. 3.

<sup>65</sup> A. Nowaczyński, „Skamander połyska wiślaną świetlącą się falą”, w: tegoż, *Góry z piasku. Szkice literackie*, Warszawa 1922.

<sup>66</sup> W. Horzyca, *Dzieje Konrada*, Warszawa 1930, s. 81.

poetów o uznanym dorobku, np. Ryszarda Matuszewskiego o Władysławie Broniewskim<sup>67</sup> czy Kazimierza Wyki o Krzysztofie Kamilu Baczyńskim<sup>68</sup>, wojenne etapy ich twórczości uznawane były za epizody mało chwalebne artystycznie, choć – co przyznawano niechętnie – godne szacunku jako manifestacja patriotyzmu. Erozja tych reguł, która nastąpiła dopiero pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku, umożliwiła powrót do takich tematów badawczych, dotąd wyciszanych i marginalizowanych, jak ruch legionowy, piłsudczykowski nurt w literaturze polskiej i spuścizna poetycka pierwszej wojny światowej. W krótkim czasie powstały, klasyczne już w momencie ich publikacji, prace Ireneusza Opackiego<sup>69</sup>, Ireny Maciejewskiej<sup>70</sup> i Reginy Lubas<sup>71</sup>, które rozpoczęły nowy etap badań nad tym zjawiskiem<sup>72</sup> i wyznaczyły ich kierunki na następne dekady<sup>73</sup>,

---

<sup>67</sup> R. Matuszewski, *O poezji Władysława Broniewskiego*, Warszawa 1955.

<sup>68</sup> K. Wyka, *Krzysztof Kamil Baczyński (1921-1944)*, Kraków 1961.

<sup>69</sup> I. Opacki, *Wokół „Karmazynowego poematu”*, „Pamiętnik Literacki” 1966, nr 3.

<sup>70</sup> I. Maciejewska, *Inter arma. Okolicznościowa poezja polska okresu I wojny światowej*, „Odra” 1969, nr 4 i 5; przedruk w wersji poszerzonej jako *Poezja czynu niepodległościowego*, w: tejsze, *Revolucja i niepodległość. Z dziejów literatury polskiej lat 1905-1920*, Kielce 1991.

<sup>71</sup> R. Lubas, *W kręgu poezji okolicznościowej I wojny światowej*, „Ruch Literacki” 1970, nr 3.

<sup>72</sup> Irena Maciejewska pisze o konieczności badania poezji pierwszej wojny jako przede wszystkim fenomenu socjologicznego: „Z tych względów ocena wartościująca nie będzie i nie może być zadaniem pierwszoplanowym. Główna uwaga historyka literatury musi tu być skierowana z jednej strony na przesłedzenie pewnych wzorców i konwencji historyczno-literackich, które decydują o osobliwej odrębności tej poezji i zarazem stanowią jeden z etapów rozwoju, czy ściślej – trwania pewnego modelu polskiej liryki patriotyczno-żołnierskiej; z drugiej zaś ta uwaga musi być nakierowana na treści tej poezji, na zasięg jej ambicji problemowych i tematycznych oraz na jej orientację polityczną i ideową” (*Inter arma*, „Odra” 1969, nr 4, s. 38).

<sup>73</sup> Z ważniejszych prac warto odnotować: T. Burek, *Problemy wojny, rewolucji i niepodległości w zwiercadle prozy narracyjnej* oraz R. Przybylski, *Poezja pierwszej wojny*, w: *Literatura polska 1918-1975*, t. 1 1918-1932, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975; W. Wójcik, *Legenda Piłsudskiego*

choć jeszcze w roku 1974 Lew Kaltenbergh na łamach „Poezji” pisał o liryce wojennej: „Co z tego przetrwało? – powiedzmy: niewiele”<sup>74</sup>.

Jedynym badaczem poetyckiej spuścizny pierwszej wojny światowej, który powtórzył gest Stanisława Lema z roku 1915 i wyodrębnił twórczość kobiet jako osobny przedmiot badań, jest Andrzej Romanowski – autor artykułu *Bojowniczk i pacyfistki. O nurcie kobiecym w poezji I wojny światowej*<sup>75</sup>, pracy *„Przed złotym czasem”. Szkice o poezji i pieśni patriotyczno-wojennej lat 1908-1918*<sup>76</sup> oraz dwutomowej antologii *„Rozkwitały pąki białych róż...”*. *Wiersze i pieśni z lat 1908-1918 o Polsce, o wojnie i o żołnierzach*<sup>77</sup>.

Wymienione pozycje ilustrują, szczególnie pierwsza i ostatnia, jakie trudności towarzyszą każdej próbie namysłu nad wojenną liryką kobiet, przede wszystkim zaś ujawniają nieusuwalne napięcie między podejściem socjologicznym do tego zjawiska a jego wartościowaniem zgodnie z kryterium artystycznym. Podejście socjologiczne dominuje w antologii, w której reguły oceny zostały przez redaktora zwerbalizowane we wstępie, wartościowanie estetyczne

---

w polskiej literaturze międzywojennej, Katowice 1978; M. Podraza-Kwiatkowska, *Homo militans i homo faber. O nurcie heroicznym w literaturze Młodej Polski*, w: tejże, *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, Kraków 1985; Z. Kloch, *Poezja pierwszej wojny. Tradycje i konwencje*, Wrocław 1986; *Między literaturą a historią. Z tradycji idei niepodległościowych w literaturze polskiej XIX i XX w.*, red. E. Łoch, Lublin 1986; A. Romanowski, *„Przed złotym czasem”. Szkice o poezji i pieśni patriotyczno-wojennej lat 1908-1918*, Kraków 1990; *Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. Wybrane zagadnienia*, red. E. Łoch, K. Stępnik, Lublin 1999.

<sup>74</sup> L. Kaltenbergh, *Lira i miecz (czyli o autentyzmie polskiej poezji żołnierskiej)*, „Poezja” 1973, nr 10, s. 8.

<sup>75</sup> A. Romanowski, *Bojowniczk i pacyfistki. O nurcie kobiecym w poezji I wojny światowej*, w: *Między literaturą a historią*.

<sup>76</sup> A. Romanowski, *„Przed złotym czasem”*.

<sup>77</sup> *„Rozkwitały pąki białych róż...”*. *Wiersze i pieśni z lat 1908-1918 o Polsce, o wojnie i o żołnierzach*, t. 1-2, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył A. Romanowski, Warszawa 1990.

przeważa natomiast w dyskursie naukowym, gdzie nie zostało poddane refleksji jako świadoma postawa badawcza – większość omawianych poetek nazywa Romanowski po prostu „poetkami drugorzędnymi” lub „wierszopiskami”.

W artykule *Bojowniczkki i pacyfistki*, stanowiącym do dziś cenne źródło informacji biograficznych i bibliograficznych o poetkach podejmujących tematykę wojenną, Romanowski dzieli je na trzy grupy. W pierwszej umieszcza „twórczość poetek działających na ziemiach centralnej Polski, zwykle związanych ideowo z Legionami”; w drugiej – „dorobek poetek przebywających (zazwyczaj na wojennej tułaczce) na Ziemiach dawnej Rzeczypospolitej, częściej zaś – w głębi Ukrainy lub Rosji”, związanych w większości z „orientacją endecką”; w trzeciej – „nurt kobiecy sensu stricto”, wyodrębniony dlatego, że „jedynie w nim potrafiły poetki zachować odrębność kobiecego spojrzenia, odmiennosc niewieścich doświadczeń”<sup>78</sup>. Zapropionowany podział oparty jest więc na mieszanym kryterium ideologiczno-pleciowym.

Do nurtu pierwszego zalicza badacz: Franciszkę Arnsztajnową z Meyersonów, Marię Cosę, Marię Czerkawską, Aleksandrę Dziubównę, Zofię Fertner-Korczyńską, Jadwigę z Łobzowa (z Zubrzyckich Strokową), Marię Leszczyńską, Zofię Krupską, Marię Kuźmińską z Rundbakenów, Marię Majchrowiczównę, Jadwigę Marciniowską, Renę Maryth, Melanię Medlingerównę, Zofię Mrozowicką, Annę Neumanową, Janinę Olszewską, Zuzannę Rabską z Krausharów, Annę Słomczyńską, Marię Szczepanik, Zofię Wojnarowską, Zofię Zawiszanę (pseud. Anna Wiśniowiecka), Halinę Zbierzchowską, Gabrielę Żółtowską. Identyfikacja z poezją legionową widoczna jest także w uprawianej przez przedstawicielki tej grupy poezji panegyrycznej, „wyrażającej ekstatyczny kult Komendanta Piłsudskiego”, tworzonej przez Karolinę Firlej-Bieleńską, Sylwię Borkowską, Elż-

---

<sup>78</sup> Tamże, s. 194.



bietę Ciechanowską, Jadwigę Gulińską, Helenę Stattlerównę, Marię Stattler-Jędrzejewiczową, Zofię Kachelównę, Stefanię Tatarównę.

W grupie drugiej, rosyjskiej, dla której charakterystyczna jest „tęsknota za krajem” i „tragiczna wizja Polski umęczonej”<sup>79</sup>, Andrzej Romanowski wyróżnia Annę Ludwikę Czerny, Helenę z Szolców Fochtową, Janinę Getko-Wydżankę, Wacławę Grodzicką-Czechowską, Marię Grossek-Korycką, Zofię Jabłońską, Stefanię Podhorską-Okołów, Zofię Rościszewską, a za najwybitniejsze jej przedstawicielki uważa Bronisławę Ostrowską i Kazimierę Iłakowiczównę z tomu *Trzy struny*.

W grupie trzeciej, której „prawodawczynią” jest Kazimiera Iłakowiczówna z tomu *Wici* (1914), umieścił autor wiersze Marii Czeskiej z Rybaczyńskich (późniejszej Czeskiej-Mączyńskiej), Marii Czerkawskiej, Ireny Ćwikłowskiej, Magdaleny Gromek, Wandy Krzyżanowskiej, Marii Majchrowiczówny, Lili Małeckiej, Janiny Olszewskiej, Marii Paruszewskiej z Kramarkiewiczów, Marii Przedborskiej, Marii Strońskiej, Marii z Fredrów Szembekowej, Janiny Tomaszewskiej-Myłanowskiej, Zofii Wojnarowskiej. Jak pisze badacz: „Poezję kobietą *sensu stricto* znamionowało między innymi stanie poza (czy ponad) orientacjami”<sup>80</sup>, „prywatność ujęcia” oraz „żarliwy pacyfizm”<sup>81</sup>.

Prawdziwymi bohaterkami omawianego artykułu są: po pierwsze – te pisarki, które przełamywały stereotypy i unikały klisz charakterystycznych dla poezji wojennej, a zwłaszcza legionowej, po drugie – autorki tomików poetyckich, nie zaś poetki okolicznościowe, obecne jedynie w antologiach. Każde niemal nazwisko opatruje badacz wartościującymi komentarzami. Na przykład w pierwszej grupie poetek na jego pochwałę zasługują wiersze Jadwigi Marcinowskiej:

---

<sup>79</sup> Tamże, s. 202.

<sup>80</sup> Tamże, s. 206.

<sup>81</sup> Tamże, s. 209.

„Piekące poczucie bólu patriotycznego, wstydu, hańby korzystnie odróżniło większość *Pieśni gryzących* od ówczesnych agitacyjnych wierszy wojennych”<sup>82</sup>. Wartość temu *Słowa o miłości i wojnie* Zofii Wojnarowskiej obniża obecność „stereotypu niezłomnego żołnierza” i „nieśmiertelnego motywu pożegnania”, ale „te słabe utwory, odmieniające słowo «Ojczyzna» przez przypadki, są jednak wyjątkami. Bowiem Wojnarowska potrafiła w poświęceniu dla Polski odkryć drugie dno i obok optymizmu znaleźć tragizm”<sup>83</sup>. Słowom uznania towarzyszą w wywodzie Romanowskiego zwykle słowa nagany:

Wojenną twórczość tak Czerkawskiej, jak Wojnarowskiej znamionowało zerwanie z uznawanymi przez nie dotąd konwencjami młodopolskimi, równocześnie jednak nieumiejętność znalezienia bardziej nowoczesnych środków wyrazu i w rezultacie popadnięcie z całą niemal ówczesną poezją w ideową i artystyczną zależność od romantyzmu<sup>84</sup>.

Tylko dwie poetki znajdują aprobatę w oczach Romanowskiego: Anna Ludwika Czerny i Kazimiera Iłakowiczówna, a więc kobiety zawodowo związane z literaturą, dobrze wykształcone, uzupełniające edukację na zagranicznych uniwersytetach lub stypendiach, kształtujące swój warsztat nie tylko w dialogu z polską tradycją literacką, lecz również z dziedzictwem liryki europejskiej, np. Czerny przekładała nowoczesną lirykę francuską. W jej przypadku ważne jest również geograficzne oddalenie od Polski w latach pierwszej wojny, kiedy przebywała w Paryżu i zanurzona w kulturze francuskiej obserwowała wypadki na ziemiach polskich – poetycki zapis emocji tego czasu zawiera cykl *Pieśni tęsknoty* opublikowanym dopiero w powojennym tomie *Uwrocie* (1929). Romanowski chwali poetkę za „samowiedzę artystyczną” i „znaczną nowoczesność”,

---

<sup>82</sup> Tamże.

<sup>83</sup> Tamże.

<sup>84</sup> Tamże.

które pozwoliły jej „odciąć się od dziedzictwa młodopolskiego” i uniknąć „zależności od romantyzmu”, dzięki czemu uzyskała takie cechy, jak brak „egzaltacji i patosu”, „uczuciowość ustawicznie powściągana i trzymana na wodzy intelektu”, „strofika bardzo niekonwencjonalna, wpadająca nierzadko w wiersz wolny”, „wydłużające się wersy przechodzące czasem w prozę poetycką”<sup>85</sup>. O ile wartość wierszy Czerny kryła się dla Romanowskiego w ich formalnej niezależności od tradycji polskiej poezji irredenckiej i niepodległościowej, o tyle siłą Iłakowiczówny okazała zdolność do „syntezy podstawowych nurtów ówczesnej poezji”, czyli połączenie kobiecej wrażliwości na cierpienie bliźniego, wątków religijnych, modelu tyrtejskiego i ideologii legionowej: „Z postaw przeciwstawnych, ze światopoglądów kontrastowych, z orientacji wrogich – potrafiła stworzyć całość przemyślaną, konsekwentną, logiczną i harmonijną”<sup>86</sup>.

Podsumowując powyższe streszczenie artykułu Romanowskiego, można powiedzieć, że badacz ten przyjmuje w opisie, analizie i interpretacji twórczości poetek pierwszej wojny postawę ahistoryczną, postępuje więc wbrew postulatowi Ireny Maciejewskiej. Tok jego wyводу prowokuje np. do postawienia pytania, na jakiej podstawie rozlicza z arcyzmu „poetki drugorzędne” i „wierszopiski” w sytuacji, w której nawet najlepszym poetom, np. Leopoldowi Staffowi, Janowi Kasprówicowi, Władysławowi Orkanowi czy Bronisławie Ostrowskiej, nie udało się w latach 1914-1918 pozbyć naliotów romantyzmu, zerwać z manierą młodopolską i znaleźć nowych środków wyrazu – wszyscy wielcy zatrzymali się wówczas w pół drogi. Romanowski posiada jednak coś, co można roboczo nazwać załączkiem świadomości genderowej, która w polskiej humanistyce lat osiemdziesiątych XX wieku należy jeszcze do rzadkości. Otóż, omawiając słabą obecność treści pacyfistycznych w polskiej poezji

---

<sup>85</sup> Tamże, s. 205-206.

<sup>86</sup> Tamże, s. 216.

pierwszej wojny światowej, zauważa, że zostały one wyrażone tylko przez kobiety. Intuicja badawcza podpowiada mu, że to, co na mocy tradycji łączone jest z płcią kobiecą rozumianą jako biologiczne uposażenie jednostki (*sex*), np. wrażliwość na cierpienie, troska o słabszych, chorych i umierających, chronienie i przekazywanie życia we wszelkich jego przejawach, należy do porządku kobiecości rozumianej jako tożsamość kulturowa (*gender*). Pisząc więc: „Protest przeciwko wojnie i nienawiści między narodami stawał się jednak w jakimś stopniu protestem wobec wolnościowych dążeń Polaków”<sup>87</sup>, dotyka kluczowego dla każdej wojny, nie tylko dla lat 1918-1918, konfliktu między kategoriami narodu i płci.

Rozwijając intuicję Romanowskiego, można powiedzieć: konflikt narodu i płci polega na tym, że podczas wojny krytyka zbiorowych i indywidualnych mordów, strach o biologiczny i kulturalny byt wspólnoty, bezradność wobec cierpienia żołnierzy wszystkich armii i bezbronność cywilów, mogą być wyrażone tylko przez kobiety, ponieważ kultura tylko kobietom na takie emocje i ich ekspresję pozwala, ale zarazem interes narodu zawsze stara się stłumić ten głos płci, postrzegany jako osłabiający, defetystyczny i antywolnościowy. Ponieważ polskie kobiety generalnie popierały racje narodu w latach 1914-1918, akcenty pacyfistyczne są w ich twórczości bardzo rzadkie i wynikają najczęściej z zasad katolicyzmu. Poetki mają świadomość istnienia dramatu polskich żołnierzy walczących przeciwko sobie w trzech armiach zaborczych, ale unikają jego roztrząsania, a brak głębszej myśli politycznej nadrabiają tak samo silną wiarą w sens krwawej ofiary z życia w imię Ojczyzny, jaką cechuje się poezja mężczyzn. Słabość artystyczna i intelektualna całej poezji pierwszej wojny światowej wynika więc nie tylko z prostego socjologicznego faktu braku wykształcenia, talentu i warsztatu literackiego większości poetów okolicznościowych, wynika również z historycz-

---

<sup>87</sup> Tamże, s. 211.

nej prawidłowości, że z konfrontacji artysty-humanisty-pacyfisty z interesem narodowym ten pierwszy zawsze wychodzi pokonany.

Kwestie pominięte w omówionym wyżej artykule zostały wypowiedziane wprost przez Romanowskiego w przedmowie *Ogród nieplewiony jednego dziesięciolecia* do opracowanej przez niego antologii „*Rozkwitały pąki białych róż...*”. Przedmowa ta ponadto stanowi syntezę argumentów za socjologicznym podejściem do poetyckiego dorobku lat 1914-1918 i jego chronologicznym przyporządkowaniu do Młodej Polski oraz wątków tematycznych i ideologicznych obecnych w wypowiedziach antologistów wojennych i międzywojennych. Badacz uważa więc poezję pierwszej wojny światowej za część większych całości, jakimi są „poezja powstańcza, zainicjowana literaturą konfederacji barskiej”, a w jej ramach „poezja patriotyczna” powstająca od roku 1908, oraz za „kulminację jedyne go okresu w dziejach naszej literatury, który posiada radosny finał”<sup>88</sup>. Granicami historyczno-artystycznymi przy porządkowaniu materiału poetyckiego czyni lata 1908 (rozluźnienie gorsetu cenzury zaborczej po wypadkach 1905-1907, publikację *Roty* Marii Kopnickiej i powstanie „najwcześniejszych wierszy przyszłych poetów legionowych”<sup>89</sup>, np. cyklu Zofii Zawiszanki *Przed burzą*) oraz 1918 (odzyskanie suwerennego bytu państwowego przez Polskę, publikacja wczesnych utworów skamandrytów).

Romanowski ujawnia także świadomość, i czyni ją przedmiotem namysłu, że większość twórczości wojennej, zebranej w antologiach i pojedynczych tomikach poetyckich, którą w swoim zbiorze prezentuje, należy do „literatury drugiego rzutu, wtórnej, epigońskiej bądź kiczowatej”<sup>90</sup>. Ponieważ jednak jego celem było „możliwie pełne ukazanie poezji polskiej w przełomowym dla narodu dziesięcioleciu:

---

<sup>88</sup> A. Romanowski, *Ogród nieplewiony jednego dziesięciolecia*, w: „*Rozkwitały pąki białych róż...*”, s. 8.

<sup>89</sup> Tamże, s. 11.

<sup>90</sup> Tamże, s. 8.

przedstawienie na przykładzie szeregu wierszy ówczesnych polskich losów, podstawowych orientacji i politycznych ideałów, społecznych odczuć i dążeń<sup>91</sup>, dokonał selekcji nie na podstawie kryterium „artystyczności”, lecz „reprezentatywności: „Książka zbiera bowiem utwory *reprezentatywne* dla swego czasu i swego środowiska, choćby nawet były to utwory grafomańskie”<sup>92</sup>.

Korzystając z konceptu Stanisława Lema z roku 1915 oraz odwołując się do wyników swoich wcześniejszych badań, Romanowski wydziela kobiety jako osobną grupę twórców liryki wojennej. Przyjęcie takiego stanowiska wprowadza sygnalizowane już napięcie między podejściem socjologicznym do zjawiska wierszotwórstwa wojennego i w jego ramach – twórczości kobiet, a jego wartościowaniem zgodnie z kryterium artystycznym. Z jednej bowiem strony takie podejście pozwala redaktorowi antologii ujawnić obecność kobiet poetek we wszystkich nurtach poezji wojennej: legionowym, endeckim, socjalistycznym, katolickim, pacyfistycznym, antyrosyjskim, antyniemieckim, meşjanistycznym itd., i w ten sposób uzupełnić zideologizowany obraz przekazany nam przez antologistów z okresu pierwszej wojny światowej, oraz – na wyższym poziomie – pokazać kobiety jako uczestniczki, twórczynie i świadkinie Historii, a poetki jako pełnoprawne dziedziczki i kontynuatorki polskiej tradycji poetyckiej:

Mimo że nie było wtedy zbyt wielu wybitnych osiągnięć poetyckich, przedstawione w antologii wiersze odzwierciedlają we wszechstronny sposób trudne do przecenienia historyczne doświadczenie narodu. Także dzisiaj pozostają cennym świadectwem ówczesnych marzeń i tęsknot, zawodów i nadziei. Często grzeszą epigonizmem, lecz i niejedno zapowiadają. Czerpią pełną garścią z tradycji pieśni ludowej, żołnierskiej i szlacheckiej, z literatury religijnej, piosenki kabaretowej czy poezji rewolucyjnej – lecz

---

<sup>91</sup> Tamże, s. 9.

<sup>92</sup> Tamże, s. 10.

równocześnie wiele utworów zapowiada zarówno poetykę codzienności, jak i nurt ekspresjonistyczny literatury dwudziestolecia<sup>93</sup>.

Z drugiej jednak strony stanowisko socjologiczne wcale nie chroni poetek przed surowością oceny artystycznych walorów ich twórczości. Jeśli bowiem porównać liczbę i ton komentarzy, jakimi opatruje Romanowski każdego twórcę, któremu się w swojej przedmowie bliżej przygląda, to okazuje się, że poetki są częściej rozliczane z artyzmu niż poeci i częściej otrzymują niższe noty. Weźmy jako przykład dwa zdania:

Grozę XX-wiecznej wojny opisywała – w sposób niestety grafomański – poznańska poetka Maria Paruszevska<sup>94</sup>;

Warto natomiast zwrócić uwagę na [...] tomik *Czerwony Krzyż* autorstwa Marii Przedborskiej. Jednostajne, ponure dni szpitalne, wypełnione językiem rannych i umierających żołnierzy, otrzymały w tym zbiorze wyraz tradycyjny co prawda, grzeszący patosem i brakiem umiaru, ale zniewalający niekiedy autentyzmem przeżyć, głębią bólu i kobiecego współczucia<sup>95</sup>.

Wywołuje to błędne wrażenie, jakoby większość wśród twórców *minorum gentium* stanowiły właśnie kobiety, a ich twórczość była jeszcze bardziej stereotypowa, patetyczna i emocjonalna niż twórczość mężczyzn, czemu przeczy zarówno spis treści, jak i bibliografia do omawianej antologii.

#### **Antologie (w porządku chronologicznym):**

*Dla Ciebie Polsko. Zbiór poezji*, Kraków 1915.

*Marsze i piosenki brygady Piłsudskiego*, oprac. W. Kostek-Biernacki, Kraków 1915.

*Pieśń nowych legionów (1914-1915). Antologia*, zebrał i przedmową poprzedził S. Lam, Wiedeń 1915.

---

<sup>93</sup> Tamże, s. 42.

<sup>94</sup> Tamże, s. 39.

<sup>95</sup> Tamże, s. 40.

- Polskie pieśni wojenne i piosenki obozowe*, zebrał A. Zagórski, Piotrków 1915.
- Śpiewki żołnierzy polskich 1914-1915*, zebrał L. Kronenberg, Cieszyń 1915.
- Na rok 1917 Kalendarz krwi i łez polskich*, wydał ks. D. Bączkowski, Kijów 1916, tu dodatek: *Nad rzekami Babilonu. 52 pieśni ułożone przez Wychoźców o powrocie do Ojczyzny*.
- Pieśń polska w latach wielkiej wojny*, zebrał i wydał L. Szczepański, Kraków 1916.
- Poezje wybrane. 1914-1915*, zebrał i wstępem opatrzył A.E. Balicki, Kraków 1916.
- Polska pieśń wojenna. Antologia poezji polskiej w roku wielkiej wojny*, wyd. S. Lempicki, A. Fischer, Lwów 1916.
- Rozdzielił nas mój bracie... Antologia poezji współczesnych*, Zakopane 1916.
- Żołnierskie piosenki obozowe (50 piosenek – tekst i melodie)*, zebrał A. Zagórski, Piotrków 1916.
- R. Hernicz, *Wschodzącym zorzom*, Mikołów 1917.
- Lwów w pieśni poetów lwowskich. Antologia (1. XI.1918 – 1.V.1919)*, oprac. K. Bukowski, Lwów 1919.
- Pieśń o Józefie Piłsudskim*, wyd. III znacznie rozszerzone, zebrał i oprac. A. Krupiński, Zamość 1920.
- Antologia współczesnej poezji polskiej*, zebrał i wstępem opatrzył E. Słoński, Warszawa 1926.
- Wiersze żołnierskie*, Warszawa 1938.
- Z. Andrzejowski, *Wojenna pieśń polska*, t. 1-3, Warszawa 1939 (dorobek lat 1914-1918 zawiera tom 3).

**Poetki międzywojenne.** W dwudziestoleciu międzywojennym nastąpił rozkwit literatury antologijnej, którego faza szczytowa przypada na lata trzydzieste XX wieku – kultura literacka młodego państwa gorączkowo nadrabiała wieloletnie zaległości w tej dziedzinie. Antologie poetyckie układane były w różnych ośrodkach i różnych celach, przede wszystkim informacyjno-popularyzatorskich, dydaktyczno-pedagogicznych, ideologiczno-propagandowych, wspólnoto-



wych i obrachunkowych, przy czym jedna antologia mogła realizować wiele celów jednocześnie. Recepcja prasowa poszczególnych pozycji świadczy, że najczęściej emocji wśród poetów i krytyków literatury wzbudzały zbiory o charakterze dydaktycznym i obrachunkowym, ponieważ miały ambicje kształtowania kanonu i nowego rozumienia poezji. Co istotne, ani redaktorzy antologii, ani krytycy literaccy komentujący owoce ich pracy – z jednym wyjątkiem: Ludwikiem Stolarzewiczem – nie widzą kobiet poetek jako osobnej grupy twórczyń, nie poddają więc refleksji specyfiki ich utworów. Zanika w związku z tym powszechna przed rokiem 1918 świadomość, że oprócz kryterium artyzmu istnieją także inne kryteria oceny utworu poetyckiego. Wygląda to tak, jakby w roku zakończenia pierwszej wojny światowej krytyków i badaczy literatury dotknęła amnezja. Nie oznacza to jednak, że dyskurs „literatury kobiecej” się zdezaktualizował – po prostu stał się bardziej rozproszony i zróżnicowany, ujawniając się w pojedynczych wypowiedziach prasowych, języku krytycznym komentatorów poezji współczesnej, np. Stefana Napierskiego, w charakterze rubryk recenzenckich w gazetach codziennych, np. kroniki literackiej Zuzanny Rabskiej w „Kurierze Warszawskim”.

W pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości ukazało się tylko kilka antologii, których redaktorzy oglądali się wstecz, sytuowali lirykę współczesną na tle poetyckiego dorobku przeszłości albo czynili z tradycji punkt odniesienia w wytyczaniu jej nowych dróg rozwojowych. Należą do nich tomy *Brzask epoki*, *Życiu i pięknu*, *Antologia współczesnej poezji polskiej* oraz *Polska pieśń miłosna* i *Sonet polski*; funkcję propagandową, antyniemiecką pełnić miała antologia *Pisarze polscy kresom zachodnim*. Tak mała liczba tomów zbiorowych opracowanych w latach dwudziestych wynika ze splotu wydarzeń politycznych, społecznych i kulturalnych, wpływających na dynamikę życia literackiego. Należą do nich: odzyskanie przez Polskę suwerennego bytu państwowego

i wynikająca stąd konieczność scalenia instytucjonalnego, kulturalnego i symbolicznego Polaków pochodzących z trzech organizmów pozaborowych; konieczność uzgodnienia i zhierarchizowania takich kategorii, jak jednostka, naród, społeczeństwo i państwo; urbanizacja i migracja ludności wpływające na modernizację i demokratyzację sfery publicznej i prywatnej; konstytucyjne uobywatelenie i równouprawnienie kobiet w dostępie do wszystkich szczebli edukacji oraz większości zawodów; akademizacja i profesjonalizacja warstwy inteligentckiej; zaostrzenie się w sferze kultury podziału na rejestr wysoki i masowy; rozwój rynku literackiego, a zwłaszcza czasopiśmienniczego, na którym decydującą rolę zaczęły odgrywać tygodniki społeczno-kulturalne<sup>96</sup>. Intensywność i zróżnicowanie życia literackiego i produkcji poetyckiej lat dwudziestych ujawniły dopiero antologie zredagowane w dekadzie następnjej.

*Brzask epoki. W walce o nową sztukę* to zbiór wierszy poznańskich ekspresjonistów z lat 1917-1919, gdzie znalazły się utwory tylko jednej poetki, Janiny Przybylskiej, utrzymane – wbrew deklaracjom złożonym w tytule zbioru – jeszcze w manierze młodopolskiej<sup>97</sup>. Podobnie rzecz ma się z wierszami kobiet w antologii *Życiu i pięknu*, której redaktor Mieczysław Smolarski odcina się od młodopolskiego nurtu „sztuki dla sztuki” i optuje za nurtem „sztuki dla

<sup>96</sup> Patrz m.in.: A. Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwo-wotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006; B. Cywiński, *Rodowody niepokornych*, Warszawa 1971; K. Kawalec, *Spadkobiercy niepokornych. Dzieje polskiej myśli politycznej 1918-1939*, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000; D. Nałęcz, *Sen o władzy. Inteligencja wobec niepodległości*, Warszawa 1994; A. Paczkowski, *Prasa polska w latach 1918-1939*, Warszawa 1980; M. Zahorska, *Spór o inteligencję w polskiej myśli społecznej do I wojny światowej*, w: *Inteligencja polska pod zaborami. Studia*, red. R. Czepulis-Rastenis, Warszawa 1978; J. Żarnowski, *Struktura społeczna inteligencji w Polsce w latach 1918-1939*, Warszawa 1964; J. Żarnowski, *Spółczesność Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1973; S. Żółkiewski, *Kultura literacka (1918-1932)*, Wrocław 1973.

<sup>97</sup> *Brzask epoki. W walce o nową sztukę*, t. 1 1917-1919, Poznań 1920. Nakładem „Zdroju. Dwutygodnika Literackiego”.

życia”, czyli literaturą zaangażowaną w budowanie nowej rzeczywistości: „Młoda poezja [...] pragnie, by w życiu tym od kwiatów miłości do burzy bitew nic nie było jej obcym<sup>98</sup>. Smolarski uwzględnił w swym zbiorze Halinę Bronikowską-Smolarską, Marię Szpyrkównę, Zofię Wojnarowską, Marię Znatowicz-Szczepańską, ale – co interesujące z punktu widzenia koncepcji literatury zaangażowanej – ich wiersze mają jeszcze charakter młodopolski, a ponadto zostały one przedstawione tradycyjnie jako poetki miłości i przyrody: Wojnarowska reprezentuje tu lirykę miłosną, a nie rewolucyjną, Szpyrkówna – tematykę tatrzańską. Omawianą już wcześniej *Antologię współczesnej poezji polskiej* Edward Słoński redagował z myślą, by niepodległościowy nurt poezji młodopolskiej podsumować i skierować go w nurt literatury zaangażowanej w tworzenie nowej rzeczywistości. Wśród 62 autorów, uwzględnionych przez Słońskiego, znalazło się tylko pięć poetek: Kazimiera Iłakowiczówna, Maria Markowska, Janina Olszewska, Bronisława Ostrowska i Anna Zahorska-Savitri<sup>99</sup>.

*Antologia Polskiej pieśni miłosnej* została zredagowana przez Jana Lorentowicza jeszcze w roku 1912, a po wojnie światowej uzupełniona o wiersze poetów najmłodszych<sup>100</sup>. Tom *Sonet polski* został opracowany przez Władysława Folkierskiego na potrzeby serii „Biblioteka Narodowa”, z założenia więc zawiera najlepsze polskie realizacje gatunku, wśród których znalazły się wiersze tylko dwóch kobiet: Marii Konopnickiej i Kazimiery Zawistowskiej. Tak skromna reprezentacja piór kobiecych i wybór nazwisk sugeruje, że Folkierski albo nie widzi innych kobiet uprawiających „tę formę poetycką, najprecyzyjniejszą z precyzyjnych, najbardziej skończoną,

---

<sup>98</sup> M. Smolarski, *O przyszłe drogi poezji polskiej*, w: *Życiu i pięknu. Antologia poetycka*, wstęp M. Smolarski, Kraków 1920, s. 7-8.

<sup>99</sup> *Antologia współczesnej poezji polskiej*, zebrał i wstępem opatrzył E. Słoński.

<sup>100</sup> *Polska pieśń miłosna. Antologia*, wybrał i wstępem opatrzył Jan Lorentowicz, Warszawa 1912; wyd. II zmienione Warszawa 1923.

najwykwintniej cyzelowaną i z największą uwagą złożoną, by być głęboko piękną”<sup>101</sup>, uważaną za najtrudniejszy sprawdzian talentu lirycznego, albo – znając bogaty dorobek sonetowy poetek aktywnych w Młodej Polsce i podczas pierwszej wojny, np. Wandy Melcer, Zuzanny Rabskiej, Marii Szpyrkówny – uważa, że nie zdały one sprawdzianu zadowalająco. Do antologii erotyku i sonetu dołączył w latach trzydziestych zbiór *Cztery wieki fraszki polskiej* opracowany przez Juliana Tuwima. Znalazły się w nim utwory Kazimierzy Hłakowiczówny, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Magdaleny Samozwaniec<sup>102</sup>, a więc poetek ze środowiska „Skamandra” i „Wiadomości Literackich” oraz z kręgu sympatyków obozu piłsudczykowskiego.

Jedyną, wyraźnie propagandową antologią lat dwudziestych XX wieku jest zbiór *Pisarze polscy kresom zachodnim*, gdzie znalazły się wiersze Róży Czeakańskiej-Heymanowej, Kazimierzy Hłakowiczówny, Anny Słonczyńskiej i Zuzanny Rabskiej. Zredagowany został z myślą o konieczności przeciwstawienia się wpływowi niemieckim na Pomorzu i Górnym Śląsku i wspierania kultury polskiej na tych terenach, a motywację do tak pomyślanego przedsięwzięcia wydawniczego stanowi nieufność wobec umów międzynarodowych i strach przed nacjonalizmem niemieckim. W roku 1925 otwarto Polski Urząd Pocztowy w Gdańsku, a na konferencji w Locarno podpisane zostały porozumienia gwarantujące nienaruszalność granicy francusko-niemieckiej i belgijsko-niemieckiej – Polska nie otrzymała od Niemiec podobnych gwarancji. W takiej sytuacji politycznej Stefan Krzywoszewski widzi tylko jedną „linię obronną” przed żywiołem niemieckim w „dzielnicach kresowych”: utworzenie „frontu męźnych serc obywatelskich” oraz wspieranie kultural-

---

<sup>101</sup> W. Folkierski, *Wstęp*, w: *Sonet polski*, wybór, oprac. i wstęp W. Folkierski, Kraków 1925, BN I, 82, s. XXIX.

<sup>102</sup> *Cztery wieki fraszki polskiej*, wybór i wstęp J. Tuwim, przedmowa A. Brückner, Warszawa 1937.

ne „naszej przedniej straży”<sup>103</sup>, czyli mieszkańców Pomorza i Śląska. Poeci włączają się w ten ruch obywatelski, oddając na jego potrzeby swój talent.

Przełom lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku to początek wielkiej fali antologii, redagowanych wedle tak różnych kryteriów, jak światopogląd (np. antologie poezji katolickiej i rewolucyjnej), geografia (np. zbiory wierszy poetów łódzkich, lubelskich, podhalańskich), temat (np. tomy utworów o morzu), kanon szkolny (np. zbiory utworów na różne „święta i uroczystości” szkolne i państwowe), gatunek (np. antologia fraszki). Nazwiska i utwory poetek pojawiały się w każdej z nich – wyjątek stanowi tom zredagowany przez Czesława Miłosza i Zbigniewa Folejewskiego.

Drugą dekadę niepodległości otwiera *Confiteor w oryndku Bożym* – antologia utworów polskich pisarzy katolickich, którzy odpowiedzieli na zaproszenie Komitetu I Krajowego Kongresu Eucharystycznego obradującego w Poznaniu w roku 1930, by zaświadczyli własną twórczością o odrodzeniu religijnym w Polsce. „Wiosna katolicyzmu” – jak czytamy we wstępie – przypada na czas kryzysu politycznego i ekonomicznego w Europie, wywołanego odstępstwem od „słów Prawdy, zamkniętej w testamencie Najwyższego Prawodawcy”<sup>104</sup>, któremu chcą się przeciwstawić stowarzyszenia religijne, kongresy eucharystyczne i indywidualne przedsięwzięcia ludzi wiary. Należy do nich również „pierwsza zbiorowa publikacja polskich pisarzy katolickich”, skupiająca „idących luzem w jedno ognisko”, stawiająca ich w „ordynek Boży”, zaświadczająca, że „pisarze, uczestnicy wszystkich innych dziedzin życia, na rozkazach bożych stoją i że pisarzy tych jest – siła”<sup>105</sup>. Owa „siła” przybiera jednak skromne formy, o czym świadczy podsztyta żalem konstatacja redaktora tomu:

---

<sup>103</sup> S. Krzywoszewski [b.tyt.], w: *Pisarze polscy Kresom Zachodnim*, Warszawa 1925, s. 43.

<sup>104</sup> *Confiteor w oryndku Bożym. Utwory polskich pisarzy katolickich*, Poznań 1930, s. 7.

<sup>105</sup> Tamże, s. 8.

„Książka podaje utwory zaledwie trzydziestu pisarzy katolickich, podczas gdy naliczyć by ich można przynajmniej dziesięć razy tytu”<sup>106</sup> – wśród tej trzydziestki znalazły się Janina Brzostowska, Anna Słonczyńska, Krystyna Saryusz-Zaleska i Zofia Kułakowska.

Inne cele przyświecały Wandzie i Stanisławowi Miłaszewskim oraz Janowi Rembielińskiemu, redaktorom drugiej antologii poezji katolickiej *Chór wieków*, skomponowanej zgodnie z porządkiem roku liturgicznego. Zamiast dać „przegląd poetów katolickich w Polsce, jakby jakiejś wyodrębnionej grupy”, dali „przegląd poezji polskiej jako całości, jako poezji katolickiego narodu”: „w wyborze [...] wsluchiwali się raczej w *credo* utworów niż autorów”<sup>107</sup>. Szło im więc o ukazanie „katolickiej postawy moralnej, katolickiego typu myślenia i odczuwania” zarówno w twórczości pisarzy „całkowicie wobec nauki Kościoła prawowiernych”, jak i u tych, którzy „od tej nauki, pozornie nieraz, częściej niż w rzeczywistości, się oddalali”<sup>108</sup>. W tak pomyślanym zbiorze ujęte zostały Maria Konopnicka, Beata Obertyńska, Maryla Wolska, Bronisława Ostrowska, Wanda Miłaszewska, Anna Słonczyńska.

W grupie antologii tematycznych, redagowanych nie tylko w celach informacyjnych i dokumentacyjnych, lecz także propagandowych, znajdują się dwie antologie utworów o morzu. Z początku lat trzydziestych pochodzi *Morze polskie i Pomorze w pieśni*, opracowane przez Władysława Pniewskiego, który zamieścił w niej pieśni kaszubskie<sup>109</sup>. Natomiast w połowie dekady ukazało się *Morze w poezji polskiej* zredagowane przez Zbigniewa Jasińskiego, pozbawione jednakże kilku ważnych rejestrów polskiej liryki o tematyce morskiej: m.in. wierszy romantyków, np. Adama Mickiewicza i Ju-

---

<sup>106</sup> Tamże.

<sup>107</sup> *Chór wieków. Antologia poetycka*, z przedmową ks. J. Teodorowicza, oprac. W. i S. Miłaszewscy, J. Rembieliński, Poznań 1936, s. 433.

<sup>108</sup> Tamże.

<sup>109</sup> W. Pniewski, *Morze polskie i Pomorze w pieśni*, Gdańsk 1931.

liusza Słowackiego, wielu poetów przełomu XIX i XX wieku pominiętych z powodu praw autorskich, pieśni kaszubskich ujętych już w antologii Pniewskiego. Autor wyboru nie ukrywa jednak, że kryterium decydującym był jego własny gust: „z mnóstwa gromadzonych od kilku lat utworów morskich, dobieierałem takie, które osobiście odpowiadały mi najbardziej”<sup>110</sup>. Podaje także trzy przyczyny wydania antologii: „1. dla uratowania literaturze szeregu cennych utworów o morzu, rozproszonych i niknących, nieraz zagubionych w setkach czasopism i książek; 2. dla wskazania, że, mimo błędnej o tym opinii, marynistyka w polskiej literaturze pięknej reprezentowana jest już poważnie, zarówno, jeśli chodzi o liczebność utworów, o ich wartość artystyczną, jak i o nazwiska autorów; 3. dla umożliwienia łatwego i dobrego wyboru tym wszystkim, którzy szukają odpowiedniego utworu, nadającego się do recytacji np. podczas uroczystości Święta Morza”<sup>111</sup>. Wśród przedstawicieli „poezji pulsującej rytmiki fal, rozkołysanych szlaków wodnych, poezji dna morskiego, serc marynarskich wreszcie”<sup>112</sup> znalazły się także kobiety: Janina Brzostowska, Maria Czerkawska, Wanda Karczewska, Jadwiga Korczakowska, Alina Kwiecińska, Bronisława Ostrowska, Zuzanna Rabska, Lesława Urbańska, Janina Zabierzewska.

Program emancypacyjny poszerzania kultury narodowej o ośrodki spoza centrum, o środowiska i języki lokalne realizują takie antologie, jak *Literatura Łodzi w ciągu jej istnienia*, *Antologia współczesnych poetów lubelskich* i *Poezja młodego Podhala*. Redaktor pierwszej z nich, Ludwik Stolarzewicz, zebrał utwory nie tylko poetyckie, napisane przez poetów związanych z Łodzią jako miejscem urodzenia lub zamieszkania oraz dotyczące tego miasta. Wśród poetek znalazły się Zofia Konówna, Hanna Ożogowska, Maria Przedborska,

---

<sup>110</sup> *Morze w poezji polskiej. Antologia poezji marynistycznych*, zebrał, omówił i całkowicie oprac. Z. Jasiński, Warszawa 1937, s. 12.

<sup>111</sup> Tamże, s. 11-12.

<sup>112</sup> Tamże, s. 12.

i Halina Stawarska<sup>113</sup>. Redaktor drugiej, ks. Ludwik Zalewski, uwzględnił wiersze poetów, „którzy w latach 1922-1937, stykając się z sobą na terenie Lublina, we wspólnych dyskusjach brali podjętą do doskonalenia swych wzlotów na Parnas. [...] Grupa ta snuła plany wydawnicze, organizowała imprezy kulturalne, usiłowała otoczenie zainteresować literaturą i w szare życie codzienne wprowadzić nieco światła i piękna”<sup>114</sup>. W grupie tej znalazła się tylko jedna poetka: Franciszka Arnsztajnowa, nestorka lubelskiego środowiska literackiego i gospodyni znanego salonu artystycznego. Podskórnym nurtem tej publikacji jest także antyskamandrytyzm – przeciwstawienie się dominacji poetyckiego modelu wypracowanego w stolicy przez Wielką Piątkę i jej satelitów. Wreszcie Stanisław Pigoń, redaktor antologii *Poezja młodego Podhala*, wydanej ze środków Koła Polonistów Uniwersytetu Jagiellońskiego, deklaruje dwa cele. Pierwszy to prezentacja nowego zjawiska w kulturze narodowej: „budzenia i podźwignia się samowiedzy wsi”<sup>115</sup>; drugi to zjednoczenie kultury ogólnej, inteligenckiej, miejskiej, kosmopolitycznej z kulturą ludową „w chwili, gdy nad polską kulturą szaleje wichur obcych prądów, gdy coraz mocniej roznosi się rozgwar sporów o jałowe formuły i bezduszne treści estetyzmu, formalizmu, awangardyzmu etc.”<sup>116</sup>. Dzieła artystów ludowych mają ów „pęd ku egzotyczności i beznarodowości zahamować” i „w twórczość narodu wnieść rasową pradawną przyjaźń z ziemią i dzieje najdawniejsze na niej człowieka”<sup>117</sup>. Wśród

---

<sup>113</sup> *Literatura Łodzi w ciągu jej istnienia. Szkic literacki i antologia*, oprac. L. Stolarzewicz, Łódź 1935.

<sup>114</sup> *Od wydawcy*, w: *Antologia współczesnych poetów lubelskich*, oprac. ks. L. Zalewski, wstęp J. Czechowicz, Lublin 1939, s. 5.

<sup>115</sup> S. Pigoń, *Słowo wstępne*, w: *Poezja młodego Podhala*, słowo wstępne S. Pigoń, Kraków 1937, s. 8.

<sup>116</sup> *Przedmowa Wydawców*, tamże, s. 5.

<sup>117</sup> Tamże, s. 5-6.



uwzględnionych w antologii młodych poetów podhalańskich znalazły się Hanka Nowobielska i Aniela Stapińska.

Najwięcej emocji wśród poetów i krytyków literackich lat trzydziestych wzbudziły dwa zbiory opracowane na użytek szkolny przez Ludwika Stolarzewicza (pseud. Adam Gliński): *Poezja Polski Odrodzonej. 1918-1930* i *Antologia 120 poetów. Wiersze na obchody i uroczystości* oraz Adama Szerbowskiego *Współczesna poezja polska 1915-1935*.

Stolarzewicz jest jedynym krytykiem i badaczem, który wyodrębnił w swojej antologii kobiety jako osobną grupę twórczą. Poświęcił im cały podrozdział *Poetki*, który otwiera twierdzeniem, że Kazimiera Iłłakowiczówna to „najwybitniejsza poetka, a zarazem jeden z największych talentów poetyckich doby współczesnej”<sup>118</sup>, kończy zaś uwagami: „Jak nad bracią apollinową zaciążył wpływ Tuwima, tak na nasze poetki – pominąwszy już autora *Czyhania na Boga* – oddziaływały Iłłakowiczówna i Pawlikowska”<sup>119</sup>. Lista nazwisk uwzględnionych przez Stolarzewicza jest też najdłuższa, jeśli ją porównać z materiałem zaprezentowanym w innych antologiach międzywojennych. Znalazły się na niej: Kazimiera Alberti, Maria Czerkawska, Aurelia Dickstein-Wieleżyńska, Zofia Łuniewska-Fonberg, Maria Grossek-Korycka, Zofia Jabłońska, Hanna Januszewska, Maria Kastarska, Halina Konopacka, Felicja Kruszewska, Maria Lewicka, Olimpia Ligocka, Henryka Łazowertówna, Wanda Miłaszewska, Hanna Mortkowiczówna, Beata Obertyńska, Józefina Rogosz-Walewska, Zofia Rościszewska, Zuzanna Rabska, Anna Słonczyńska, Halina Stawarska, Maria Szpyrkówna, Jadwiga Wokulska, Maryla Wolska, Anna Zahorska-Savitri, Halina Zawadzka, Maria Znatowicz-Szczepańska, Ksenia Żytomirska. Redaktor podsumowuje

---

<sup>118</sup> L. Stolarzewicz, *Poetki*, w: *Poezja Polski Odrodzonej. 1918-1930. Obraz twórczości poetyckiej doby współczesnej*, oprac. L. Stolarzewicz, Łódź 1931, s. 366.

<sup>119</sup> Tamże, s. 374.

tę listę następująco: „Ilość ich mnoga, a stale się powiększa. [...] Tak bujnie rozkwita twórczość kobiet-poetek, bogacą one walnie poezję polską, wznosząc swymi dziełami do literatury kobiecość we wszystkich jej objawach!”<sup>120</sup>.

Duża część poetek z omówionego wyżej zbioru znalazła się w antologii przygotowanej przez Stolarzewicza „na wszelkie obchody i uroczystości w ciągu roku”, „w pierwszym rzędzie przeznaczony dla szkoły – nauczyciela – organizacji i związków”<sup>121</sup>. Całość posiada imponujące rozmiary: 321 wierszy 120 autorów z 1186 tomików poetyckich, a utwory poetek najmłodszych sąsiadują z wierszami należącymi chronologicznie do epok wcześniejszych. Są tu: Klementyna Csáky, Maria Czerkawska, Maryla Czechowska, Helena Duninówna, Jadwiga Gizowska, Joanna Gillowa, Felicja Kruszewska, Alina Kwiecińska, Maria Konopnicka, Stefania Kossuthówna, Lucyna Krzemieniecka, Maria Kuźmińska, Czesława Monikowska, Hanna Mortkowiczówna, Wanda Miłaszewska, Beata Obertyńska, Bronisława Ostrowska, Janina Porazińska, Maria Czesława Przewóska, Marta Reszczyńska, Bronisława Sadowska, Halina Stawarska, Elżbieta Szemplińska, Anna Świrszczyńska, Maria Wielohorska, Irena Włodarczykówna, Zofia Wojnarowska, Halina Zawadzka, Janina Zabierzeńska, Maryla Żarska, Ewa Szelburg-Zarembina. Jak pisze redaktor w *Przedmowie*: „sprawdzianem wyboru była sama dojrzałość treści i poziom artystyczny wierszy”, zróżnicowanych jednakże pod względem „koncepcji myślowej” i „artyzmu” z powodu potrójnego adresu czytelniczego: „dzieci, młodzieży i dorosłych”. Są więc w tym zbiorze zarówno wiersze „zupełnie łatwe i proste”, jak i „utwory wymagające już od czytelnika dojrzałości i przygotowania myślowego”<sup>122</sup>. Ich uważna lektura

<sup>120</sup> Tamże.

<sup>121</sup> *Antologia 120 poetów. Wiersze na obchody i uroczystości*, zebrał A. Galiński [L. Stolarzewicz], Łódź 1938, s. 5.

<sup>122</sup> *Antologia 120 poetów. Wiersze na obchody i uroczystości*, s. 5.

ujawnia, że wiersze kobiet – w tym Beaty Obertyńskiej, Bronisławy Ostrowskiej, Anny Świrszczyńskiej czy Zofii Wojnarowskiej – dominują w grupie utworów dla dzieci i młodzieży, czyli na poziomie „łatwym i prostym”; tematy poważne opracowują mężczyźni. Interesująca jest również nieobecność liryki Kazimierzy Iłakowiczówny i Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Pierwsza została pominięta przypuszczalnie z powodu jej związków z Józefem Piłsudskim, co nie było dobrze widziane wśród polityków, urzędników i nauczycieli identyfikujących się lub sympatyzujących z endecją. Miłosny rejestr drugiej prawdopodobnie wydawał się Stolarzewiczowi nieprzydatny dla dydaktyki szkolnej; zresztą w omawianej antologii tematyka miłosna jest prawie pominięta.

Antologia poetycka Adama Szczęrbowskiego *Współczesna poezja polska 1915-1935* ujawnia nie tylko artystyczne, ale i polityczne poglądy redaktora. Można przypuszczać, że względy ideologiczne dominują, włącza on bowiem do „współczesności” poezję wojenną, co w ówczesnej krytyce literackiej i nauce o literaturze należy raczej do rzadkości. Idzie mu więc o linię rozwojową poezji współbieżną z linią programową piłsudczyków: od roku 1915, kiedy zaczęła się spełniać nadzieja na niepodległość, do roku 1935, kiedy Marszałek zmarł. Na linii tej umieszcza utwory z czasów pierwszej wojny światowej, stylizowane na ludowość wiersze Bolesława Leśmiana i Emila Zegadłowicza z początków niepodległości, radosną miejską poezję skamandrytów lat dwudziestych i pełną niepokojów społecznych twórczość poetów Kwadrygi z dekady następnej<sup>123</sup>. Układ taki oddaje więc metamorfozę nastrojów społecznych w ciągu dwudziestu lat: od przeczuć wolności, poprzez „radość z odzyskanego śmietnika”, po rozczarowanie porządkiem powojennym.

---

<sup>123</sup> *Współczesna poezja polska 1915-1935. Antologia poetycka*, oprac. A. Szczęrbowski. Warszawa–Zamość 1936.

Wydawnicze przedsięwzięcia Stolarzewicza<sup>124</sup> i Szczerbowskięgo<sup>125</sup> spotkały się ze zdecydowaną krytyką na łamach prasy społeczno-kulturalnej i literackiej przeprowadzoną przez przedstawicieli pominiętych ugrupowań poetyckich i nurtów awangardowych. Mieli oni bowiem świadomość, że – jak napisał Roman Kołoniecki w „Pamiętniku Warszawskim” – antologie są narzędziami konstruowania rzeczywistości literackiej: „wszelka historia jest przecież po prostu plastyką faktów”<sup>126</sup>. Równie doniosły jest zatem fakt umieszczenia jakiegoś nazwiska czy utworu w tomie zbiorowym, szczególnie przeznaczonym do użytku szkolnego, jak fakt jego pominięcia. Jedyne głoś pozytywny na temat antologii Szczerbowskięgo należy do nauczycielki, czyli przedstawicielki zaprojektowanej przez niego grupy odbiorców. Na łamach „Polonisty” Janina Garbaczowska pisze, że antologia jest bardzo pożyteczna w nauczaniu języka ojczystego „zwłaszcza w klasach najwyższych starego typu”<sup>127</sup> gimnazjum, a zastosowany przez redaktora „bezpretensjonalny, jasny i niesłychanie łatwy podział pozwala każdemu zorientować się samodziel-

<sup>124</sup> Recepcja tomu *Poezja Polski Odrodzonej. 1918-1930. Obraz twórczości poetyckiej doby współczesnej*: A. Broniewicz, *Zaklamywanie polskiej literatury*, „Barykady” 1932, nr 1; A. Szczerbowski [b.tyt.], „Ruch Literacki” 1932, nr 1; G. Timofiejew [b.tyt.], „Prądy” 1931, nr 3; *Nowości, które trzeba przeczytać*, „Kurier Księgarski dla Wszystkich” 1931, nr 1; W. Walert [b.tyt.], „Przegląd Literacki” 1931, nr 4; H. Drzewiecki [b.tyt.], „Ogniwo” 1931, nr 4; R. Kołoniecki, *Krytyka*, „Pamiętnik Warszawski” 1931, z. 3; H. Galle [b.tyt.], „Przegląd Pedagogiczny” 1931, s. 158.

<sup>125</sup> Recepcja tomu *Współczesna poezja polska 1915-1935. Antologia poetycka*, oprac. A. Szczerbowski, Warszawa–Zamość 1936; R. J. Kubiński, *Współczesna poezja polska*, „Tygodnik Ilustrowany” 1937, nr 10, s. 190; J. Garbaczowska [b.tyt.], „Polonista” 1937, z. 1, s. 25-26; R. [T. Sinko], *Wśród nowych książek*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1936, nr 48; H. Michalski, *Falszywy obraz współczesnej poezji*, „Kultura” 1937, nr 20; H. Michalski, *O antologię poezji współczesnej*, „Czas” 1937, nr 229; K. Czachowski, *Dwie antologie*, „Gazeta Polska” 1937, nr 204; [b.a.] „Ruch Literacki” 1932, nr 1, s. 22-27.

<sup>126</sup> R. Kołoniecki, *Krytyka* [rec. A. Gliński, *Poezja Polski Odrodzonej*], „Pamiętnik Warszawski” 1931, z. 3, s. 96.

<sup>127</sup> J. Garbaczowska [b.tyt.], „Polonista” 1937, z. 1, s. 26.

nie, bez uciekania się do programów i teorii literackich, w rozwoju polskiej poezji współczesnej i wytyczyć linię ewolucyjną”<sup>128</sup>. Zgłoszone przez nią uwagi dotyczą elastyczności w realizacji programu Szczerbowskiiego, by nie umieszczać w antologii więcej niż cztery wiersze jednego poety – Garbaczowska uważa, że dla Juliana Tuwima i Kazimierza Wierzyńskiego trzeba zrobić wyjątek – oraz konieczności przestrzegania zasad nowej pisowni i zapisu bibliograficznego.

Głosy krytyczne wobec antologii Stolarzewicza i Szczerbowskiiego należą do przedstawicieli tych nurtów awangardowych, grup poetyckich oraz środowisk skupionych wokół pism literackich, które zostały przez redaktorów pominięte. Lista zarzutów jest długa. Po pierwsze – krytycy uważają, że perspektywa Stolarzewicza i Szczerbowskiiego to perspektywa „zewnątrzna” (mimo że ten ostatni jest sam poetą i krytykiem pisującym do „Ruchu Literackiego” i „Marchołta”), która nie pozwala im dostrzec prawdziwego, bardziej zróżnicowanego, obrazu polskiej poezji współczesnej. Po drugie – redaktorzy antologii faworyzują skamandrytów i ich naśladowców, co oddaje może stan rzeczy z lat dwudziestych, ale nie przystaje już do rzeczywistości lat trzydziestych, kiedy wielu poetów przewyżczyło poetykę skamandrycką, równolegle rozwinęły się poetyki awangardowe i powstały nowe programy literatury zaangażowanej. Grzegorz Timofiejew w piśmie łódzkiego Klubu Literackiego „Prądy” pisze więc, że Stolarzewicz: „Nie wie, nie widzi, że rodzi się nowa poezja społeczna, poezja walczącego proletariatu”<sup>129</sup>. Po trzecie – redaktorzy antologii nie mają słuchu i smaku artystycznego, ponieważ obok wierszy „prawdziwych” czy „rzetelnych” poetów umieścili utwory poetów pomniejszych, a nawet grafomanów. Prześledzenie, kto kogo uważa za grafomana, daje interesujący wgląd w napięcia między poszczególnymi grupami poetyckimi i redakcjami czasopism,

---

<sup>128</sup> Tamże.

<sup>129</sup> G. Timofiejew [rec. A. Gliński, *Poezja Polski Odrodzonej*], „Prądy” 1931, nr 3, s. 97.

np. Roman Kołoniecki w „Pamiętniku Warszawskim” wymienia Juliusza Feldhorna, Michała Rusinka, Tadeusza Wittlina, Witolda Zechentera i jedną kobietę – Marię Znatowicz-Szczepańską<sup>130</sup>; z kolei Hieronim Michalski w poznańskiej „Kulturze” pyta, dlaczego Szczerbowski uwzględnił wiersze poetów *minorum gentium*, np. Jana Brzechwę, Stanisława Ciesielczuka, Felicję Kruszewską, Feliksa Przysieckiego, a pominął Jerzego Brauna, Władysława Broniewskiego, Jana Brzękowskiego, Stanisława Czernika, Mariana Czuchnowskiego, Tytusa Czyżewskiego, Stefana Flukowskiego, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Kazimierza Andrzeja Jaworskiego, Romana Kołonieckiego, Feliksa Konopkę, Jalu Kurka, Józefa Łobodowskiego, Mariana Niżyńskiego, Beatę Obertyńską, Michała Pawlikowskiego, Tadeusza Peipera, Juliana Przybosia i Adama Ważyka. Brak znawstwa ujawnia się ponadto w prostym fakcie, że Stolarzewicz ujął zbyt wielu poetów – bo aż 91, a Szczerbowski uwzględnił ich za mało – bo tylko 33. Natomiast Hieronim Michalski na łamach „Kultury” wyliczył, że „mimo obfitej produkcji poetyckiej u nas, gromada rzeczywistych poetów (od najwybitniejszych do średnich) nie jest wcale tak liczna. Granica zaokrąglona to najwyżej pięćdziesiąt nazwisk”<sup>131</sup>.

Po czwarte – wytykano redaktorom brak spójnej koncepcji porządkującej materiał poetycki, a dokładniej – krytycy uznali, że widzenie ruchu poetyckiego przez pryzmat grup literackich nie jest adekwatne do rzeczywistości. Posługiwanie się kategorią „grupy” wprowadza sztywne i sztuczne podziały materii, która z natury swej jest dynamiczna i elastyczna, np. opatrzenie etykietą futurysty jednego poety nie pozwala dostrzec elementów poetyki futurystycznej u innego. Po piąte – nawet jeśli krytycy uznawali użyteczność myślenia „grupami”, wskazywali na niekompetencję lub nieprzygotowanie redaktorów antologii do rozpoznawania prawdziwych „hie-

---

<sup>130</sup> R. Kołoniecki, *Krytyka* [rec. A. Gliński *Poezja Polski Odrodzonej*], s. 98.

<sup>131</sup> H. Michalski, *Falszywy obraz współczesnej poezji*, „Kultura” 1937, nr 20, s. 5.

rarchii” w ramach poszczególnych grup, np. Kołoniecki zastanawia się, dlaczego Stolarzewicz uwzględnił z dorobku Kwadrygi wiersze Niny Rydzewskiej, a pominął Stefana Flukowskiego. Po szóste – sprzeciw krytyki dotyczy również „wadliwego” czy „przypadkowego” doboru wierszy poszczególnych poetów, nieuwzględniającego ich najlepszych osiągnięć lub utworów reprezentacyjnych dla uprawianych przez nich poetyk. Po siódme wreszcie – atakowano „liczy pragmatyzm” obu antologii. Ani poeci, ani recenzenci nie brali pod uwagę odrębności celów dydaktycznych, jakim Stolarzewicz i Szczerbowski podporządkowali opracowane przez siebie wydawnictwa, nie ujawniali także świadomości, że materiał uwzględniony w antologiach szkolnych musi być sprzężony z programami nauczania oraz wykształceniem nauczycieli polonistów i ich uprzednim przygotowaniem do analizowania utworów awangardowych.

Dyskusja wokół omówionych wyżej antologii ujawniła, że w świadomości poetów, krytyków i badaczy literatury istnieją różne koncepcje, jak tego typu wydawnictwo zbiorowe miałyby wyglądać. Wachlarz możliwości był szeroki. Rozciągał się od informacyjnej, encyklopedycznej antologii typu francuskiego, prezentującej autorów ułożonych w porządku alfabetycznym lub chronologicznym, i utwory wyselekcjonowane wedle kryterium talentu<sup>132</sup>, poprzez praktyczne zbiory podporządkowane potrzebom poznawczym i wychowawczym szkół różnych szczebli, po wydawnictwa traktowane jako sposób dynamizowania życia literackiego oraz narzędzia walki o nową poezję i jej rozumienie, bilansujące dotychczasową produkcję liryczną, konstruujące obraz poezji współczesnej i projektujące drogi jej rozwoju<sup>133</sup>.

---

<sup>132</sup> K. Czachowski, *Dwie antologie*, „Gazeta Polska” 1937, nr 204; H. Michalski, *O antologię poezji współczesnej*, „Czas” 1937, nr 229.

<sup>133</sup> L. Fryde, *W sprawie antologii poezji*, w: tegoż, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1966.

Przedstawiciele środowisk, grup i nurtów pominiętych przez Stolarzewicza i Szczerbowskiego podjęli w latach trzydziestych XX wieku własne próby opisu i prezentacji polskiej poezji współczesnej. Były to *Antologia poezji społecznej 1924-1933* opracowana przez Czesława Miłosza i Zbigniewa Folejewskiego na początku dekady oraz wydana u jej schyłku *Antologia współczesnej poezji polskiej 1918-1939*, zredagowana przez Ludwika Frydego i Antoniego Andrzejewskiego. Napisane do nich przedmowy oraz ich układ ujawniają, że zorganizowane są wokół konfliktu między orientacjami awangardowymi i modelem twórczości skamandryckiej, nałożonego na opozycje binarne: starzy–młodzi; tradycjonałiści, passeiści–nowatorzy, postępowcy; mieszkańcy centrum–mieszkańcy prowincji. Skamandrycy umieszczeni są po stronie starych, tradycjonałistów, estetów, mieszcuchów, „warszawki”, a redaktorzy antologii wypowiadają się w imieniu młodych, awangardzistów, twórców zaangażowanych społecznie, przedstawicieli ośrodków i środowisk lokalnych – warszawskiej „Kwadrygi”, krakowskiej „Zwrotnicy” i „Linii”, łódzkich „Prądów”, lubelskich „Barykad”, wileńskich „Żagarów” i „Pionów” – mających odwagę i siłę, by przeciwstawić się hegemonii Skamandra. Biorąc pod uwagę fakt, że na początku lat trzydziestych XX wieku trudno mówić o jednolitym modelu poezji skamandryckiej, gdyż rozpadł się on już pod koniec poprzedniej dekady na kilka równoległych poetyk sytuujących się w różnej odległości od dążeń uznawanych za awangardowe, pejzaż poetycki wyłaniający się z antologii Miłosza i Folejewskiego oraz Frydego i Andrzejewskiego jest przykładem myślenia życzeniowego, nie zaś konstatacją faktycznego stanu rzeczy. Podobnie jak obraz wyłaniający się z antologii Stolarzewicza i Szczerbowskiego stanowi więc raczej zapis świadomości literackiej dwudziestolecia międzywojennego niż narzędzie użyteczne do jej porządkowania.

Mimo licznych podobieństw między świadomością Miłosza i Frydego, istnieje między nimi różnica w stosunku do kobiet poetek:



pierwszy ich po prostu nie uwzględnia, a dzieje się tak właśnie dlatego, że generalnie międzywojenna poezja kobieca postrzegana jest jako jedna z wersji poetyki skamandryckiej. Jak pisze w *Przedmowie* Manfred Kridl, model liryki zaproponowany przez środowisko studentów wileńskich neguje „klasycyzm» skamandrowy”, „przeciwstawia się przeszłości”, nadaje rzeczywistości społecznej „nowe kształty poetyckie”: „Starają się oni wżyć w psychikę wydziedziczonych, przedstawić ich położenie «obiektywnie», bez tkliwego liryzmu, po męsku a silnie i jaskrawo”<sup>134</sup>. Liryzm młodych jest innego rodzaju niż ten, do którego przyzwyczaiła czytelników Wielka Piątka: „jest próbą nie wylewania uczuć, ale kondensowania ich niejako w samym przedmiocie, ujmowania w rygor, w opanowany i skoncentrowany wyraz”, cechuje go „radykałniejsze, niż w dawniejszych próbach, zerwanie z tradycyjną rytmiką, «melodyjnością» wiersza, rymem i strofką”; większość młodych „uważa rytm miarowy, rym «zgodny» i układanie wierszy w zwrotki za rzeczy «nienaturalne»”, dlatego „niektóre utwory nie różnią się wiele (albo i wcale) od tego, co przywykliśmy nazywać prozą, i to nawet nierytmiczną. W innych jawi się niejasno zarysowana zwrotka i czuć utajony rytm, ale nierówny, rwany, «dynamiczny», nie zawsze usprawiedliwiony istotnymi względami artystycznymi”; młodzi uznają za podstawowe środki poetyckie: „metaforę i elipsę”<sup>135</sup>. Kridl wprawdzie surowo wytyka młodym „wykroczenia, przeciwko pewnym postulatam, które muszą być uznawane przez estetykę i poezję wszelkich czasów i prądów, jak: jedność organiczna utworu, «wytrzymanie» całości na równym poziomie (gdyż piękne nawet i mocne «miejsca» to jeszcze nie jest dobry wiersz) – wreszcie wybór wrażeń, uczuć i myśli, które mają dostąpić zaszczytu realizacji poetyckiej”, jednak docenia

---

<sup>134</sup> M. Kridl, *Przedmowa*, w: *Antologia poezji społecznej. 1924-1933*, wyd. C. Miłosz, Z. Folejewski, przedmowa M. Kridl, Wilno 1933, s. 5.

<sup>135</sup> Tamże, s. 6.

„twórczość naszej awangardy literackiej” za „rzetelny wysiłek w kierunku odświeżenia problematyki i techniki poetyckiej”<sup>136</sup>. Skoro Miłosz i Folejewski nie uwzględnili w swojej antologii żadnej kobiety, uważali najprawdopodobniej, że nie istnieją polskie poetki współczesne realizujące wyżej zarysowany program artystyczny.

Miłosz i Folejewski chcieli zaprezentować zaangażowaną społecznie twórczość „młodych poetów”; celem Frydego i Andrzejewskiego było „danie obrazu współczesnej poezji polskiej, pokazanie, jak rozwijała się ona w ciągu ostatnich lat dwudziestu”<sup>137</sup>. Za kryterium wyboru przyjęli nie „jakąś dogmatyczną estetykę”, lecz „walor historyczno-literacki czy przykładowy” wierszy, dlatego ani liczba wierszy danego autora, ani pominięcie jakiegoś nazwiska nie „dyskwalifikuje” go – generalnie jednak antologia „uwzględnia poetów przede wszystkim wybitnych; z pomniejszych wchodzi do niej tylko część”. Myślą przewodnią jest „ukazanie dwóch typów poezji: naturalistycznej i spirytualistycznej”. Typ naturalistyczny przynależy do pierwszej dekady niepodległości, realizują go poeci starszego pokolenia, czyli skamandryci, a cechuje go „beztroskie upojenie życiem” i „nazywanie po imieniu rzeczy tego świata”; typ spirytualistyczny przynależy do lat trzydziestych, realizują go młodzi nowatorzy, od futurystów począwszy, a na Awangardzie Krakowskiej skończywszy, w twórczości cechującej się „zaprawioną pesymizmem powagą wobec życia”, „wizyjnością”, przeciwstawieniem „świata materialnemu sztuki jako kreacji duchowej”<sup>138</sup>. Utwory kobiet, zamieszczone w omawianej antologii, dobrane są w ten sposób, by z jednej uzasadnić ich przynależność do nurtu skamandryckiego, z drugiej zaś umieścić je w jego odmianie najbardziej infantylniej, banalnej, codziennej, np. Kazimiera Hłakowiczówna to autorka drobiazgów

---

<sup>136</sup> Tamże, s. 7.

<sup>137</sup> L. Fryde, A. Andrzejewski, *Przedmowa*, w: *Antologia współczesnej poezji polskiej 1918-1939*, oprac. L. Fryde, A. Andrzejewski, Warszawa 1939, s. 5.

<sup>138</sup> Tamże, s. 6.

o tęsknocie za przeszłością, Irena Tuwim i Elżbieta Szemplińska – poetki miłości, Nina Rydzewska – apologetka Gdyni, Beata Ober-tyńska i Maria Czerkawska – poetki przyrody. Wielka nieobecna tej antologii to Maria Pawlikowska-Jasnorzewska.

Po zakończeniu drugiej wojny światowej poetki międzywojenne spotkał ten sam los, co kulturę całego dwudziestolecia 1918-1939, która – z wyjątkiem lewicowych ruchów i nurtów emancypacji klasowej – przez nową władzę oceniana była negatywnie. Najsilniejsza krytyka oficjalna epoki przypadła na okres między zjazdem szczecińskim w roku 1949 a tzw. odwilżą<sup>139</sup>, kiedy ukazało się m.in. kilka zbiorów poezji rewolucyjnej. Służyły one wówczas celom propagandowym – nowa władza eksponowała te elementy tradycji, szczególnie z okresu międzywojennego, które zapowiadały i legitymizowały jej obecne działania; selekcjonowała, dokumentowała i propagowała dorobek literacki nurtu rewolucyjnego, tworząc w ten sposób własny kanon tekstów i pieśni konstruowany zgodnie z programem realizmu socjalistycznego. Jako przykład takich działań można wymienić *Polskie pieśni rewolucyjne z lat 1918-1939* zebrane przez Felicję Kalicką w roku 1950<sup>140</sup> oraz *Antologię poezji walczącej o postęp i wyzwolenie społeczne 1543-1953 – Wzięli diabli pana*, opracowaną przez Juliana Przybosia i Stanisława Czernika w roku 1955<sup>141</sup>. Szczególnie ta ostatnia pozycja zwraca uwagę z powodu nazwisk redaktorów – wywodzących się z warstwy chłopskiej międzywojennych nowatorów poetyckich, twórców programu Drugiej Awangardy i Czartaka. Wątki społeczne i wrażliwość lewicowa obecne są już w ich manifestach proklamujących nową sztukę oraz w twórczości

---

<sup>139</sup> J. Smulski, „Przedodwilżowe” dyskusje o literaturze dwudziestolecia międzywojennego, w: tegoż, *Przewietrzyć zatęchłą atmosferę uniwersytetów. Wokół literaturoznawczej polonistyki doby stalinizmu*, Toruń 2009.

<sup>140</sup> *Polskie pieśni rewolucyjne z lat 1918-1939*, zebrała F. Kalicka, Warszawa 1950.

<sup>141</sup> *Wzięli diabli pana. Antologia poezji walczącej o postęp i wyzwolenie społeczne 1543-1953*, oprac. J. Przyboś, S. Czernik, Warszawa 1955.

sprzed roku 1939, ale dopiero po drugiej wojnie światowej otwarcie opowiedzieli się za nowym ustrojem i zaangażowali w życie kulturalne i literackie podporządkowane polityce. Opracowanie antologii poezji „walczącej o postęp”, z dominującą nutą buntu chłopskiego – na co wskazuje tytuł zbioru – można rozumieć tyleż jako zrealizowanie przez Przybosa i Czernika zamówienia na literacką propagandę państwa robotniczo-chłopskiego, co spłacenie długu wobec ich macierzystej warstwy społecznej i oddanie sprawiedliwości dziejowej realnym krzywdom doznany przez ich pradziadów.

Antologie, które ukazały się w dekadach następnych, zostały opracowane przez badaczy literatury, mają więc charakter bardziej informacyjno-dokumentacyjny niż propagandowy, ale obecnego w nich elementu agitacyjnego nie można pomijać. Mam tu na myśli *Polską poezję rewolucyjną 1878-1945*<sup>142</sup>, opracowaną przez Stefana Klonowskiego w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku, oraz *Antologię polskiej poezji rewolucyjnej 1918-1939*<sup>143</sup>, przygotowaną przez Mariana Stępnia na początku lat osiemdziesiątych dla serii „Biblioteka Narodowa”. Redaktor pierwszego zbioru przyjął jako cezury czasowe formowanie się I Proletariatu oraz zakończenie drugiej wojny światowej i ustanowienie nowego rządu, a konstrukcja antologii i dobór utworów układają się w linię wznoszącą: od nadziei na sprawiedliwość społeczną obudzoną w ostatnich dekadach XIX wieku, poprzez wyrazy solidarności z rewolucjonistami rosyjskimi oraz partyzantami w Hiszpanii w latach międzywojennych, aż po rok 1945 przynoszący w Europie Środkowo-Wschodniej rewolucję jako porządek oficjalny. Klonowski, jak wszyscy redaktorzy antologii utworów zaangażowanych w życie pozaliterackie, chcąc pokazać masowość ruchu lewicowego, w ocenie związanej z nim twórczości artystycznej uruchamia kryterium socjologiczne – idzie mu więc

---

<sup>142</sup> *Polska poezja rewolucyjna 1878-1945*, wybór i oprac. S. Klonowski, Warszawa 1966.

<sup>143</sup> *Antologia polskiej poezji rewolucyjnej 1918-1939*, oprac. M. Stępień, Wrocław 1982.

nie o „artyzm”, lecz o „reprezentatywność”: „Poziom artystyczny tej poezji jest bardzo różny. [...] Forma ta była nieraz naiwna, a nawet nieporadna, język i obrazowanie wzorowane często na utartej manierze literackiej. W miarę jednak rozwoju, rozszerzania się tematyki i kręgu autorów – rośnie ranga pisarska tej poezji”<sup>144</sup>. W rozdziale *Lata wielkiego proletariatu* znalazły się Stefania Iwanowska (Kalina) i Zofia Wojnarowska (Jan Hutnik), w rozdziale *Międzywojenne dwudziestolecie* – Walentyna Najdus, Romana Granas i Janina Bradowska, w rozdziale *Na ziemi hiszpańskiej* – Zofia Szleyen. Zastanawia brak utworów Wandy Wasilewskiej, Niny Rydzewskiej i Elżbiety Szemplińskiej. Z kolei Stępień uwzględnił w opracowanym przez siebie zbiorze Wandę Wasilewską, Elżbietę Szemplińską i Ninę Rydzewską, pominał za to Zofię Wojnarowską – czyżby dlatego, że była socjalistką, a nie komunistką jak Wasilewska?

W latach sześćdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku powstały także trzy antologie poezji międzywojennej o charakterze informacyjno-popularyzacyjnym: w roku 1962 Ryszard Matuszewski i Seweryn Pollak opracowali popularną antologię *Poezja polska 1914-1939*<sup>145</sup>, traktującą poezję pierwszej wojny światowej i dwudziestolecia międzywojennego jako jedną całość; w roku 1965 Waclaw Mrozowski wydał *Antologię lubelskich poetów dwudziestolecia międzywojennego*<sup>146</sup>; w roku 1980 Andrzej Lam zebrał *Wiersze poetów Polski Odrodzonej – Ze struny na strunę*<sup>147</sup>, gdzie dwudziestolecie międzywojenne jest pierwszą z epok w historii polskiej literatury współczesnej sprzężonej z historią polityczną państwa: „Odrodzona

---

<sup>144</sup> S. Klonowski, *Wstęp*, w: *Polska poezja rewolucyjna 1878-1945*, wybór i oprac. S. Klonowski, Warszawa 1966, s. 6.

<sup>145</sup> R. Matuszewski, S. Pollak, *Poezja polska 1914-1939. Antologia*, Warszawa 1962; wyd. II Warszawa 1966; wyd. III Warszawa 1984.

<sup>146</sup> *Antologia lubelskich poetów dwudziestolecia międzywojennego*, oprac. W. Mrozowski, Lublin 1965.

<sup>147</sup> *Ze struny na strunę. Wiersze poetów Polski Odrodzonej*, ułożył A. Lam, Kraków 1980.

Polska” w tytule antologii w równym stopniu oddaje rzeczywisty stan odbudowania instytucji państwa po roku 1918, co bagatelizuje równie rzeczywistą zależność Polski od Związku Radzieckiego po roku 1945.

Mrozowski, opracowując antologię lubelskich poetów międzywojennych, skorzystał z inspiracji Zalewskiego i zachował perspektywę uczestnika życia literackiego sprzed roku 1939, dlatego jego praca ma charakter mniej informacyjno-historyczny, bardziej wspomnieniowy. Inaczej jednak niż przedwojenna antologia Zalewskiego, zbiór zredagowany przez Mrozowskiego zawiera przede wszystkim utwory ówczesnych „młodych”, skupionych wokół pism efemeryd, takich jak „Lucifer”, „Reflektor”, „Nowe Życie”, „Przegląd Lubelsko-Kresowy”, „Barykady”, „Dźwigary”, w dodatku literackim do „Ziemi Lubuskiej” oraz periodyku „Kamena”. A że były to grupy męskie, na 24 poetów przypadają tylko trzy nazwiska kobiet: Franciszki Arnsztajnowej, Heleny Platty i Wandy Śliwiny (Jagienki spod Lublina). Interesujący jest sposób przedstawiania ścieżki kariery poetyckiej uwzględnionych przez Mrozowskiego „młodych”: od debiutanckich tomików wydawanych w latach dwudziestych w Lublinie lub okolicach, do dojrzałych zbiorów publikowanych w dekadę później w Warszawie i Krakowie, co redaktor traktuje jako znak nobilitacji, przesunięcia grupy lubelskiej z marginesu geograficznego i artystycznego do głównego nurtu poezji polskiej. Taki schemat kariery nie przystaje do sytuacji kobiet poetek: Arnsztajnowa, Platta i Śliwina całe życie spędziły w Lublinie.

Matuszewski i Pollak punktem odniesienia dla swojego przedsięwzięcia uczynili najważniejsze antologie poetyckie międzywojnia, a za takie uważają prace Ludwika Stolarzewicza i Ludwika Frydego. Mają oni jednakże krytyczny dystans wobec swoich poprzedników: Stolarzewicz i Fryde redagowali swoje zbiory – co jest zrozumiałe – z perspektywy uczestników kultury literackiej lat trzydziestych, dlatego były one „niepełne”, a praca Stolarzewicza ponadto „bała-

mutna”; Matuszewski i Pollak proponują „perspektywę historyczną”. Ich wybór uwzględnia napięcie między „urodą” a „reprezentatywnością” zamieszczonych w antologii utworów i proponuje „porównawczy obraz nurtów i tendencji poetyckich” dwudziestolecia międzywojennego, „w której czytelnik znalazłby materiał do własnych rozważań nad tym, co z poezji omawianego przez nas okresu przetrwało, a co okazało się przemijające, co budzi do dziś żywy zachwyt, a co tylko uśmiech i wzruszenie ramion”<sup>148</sup>. Kategorią organizującą myślenie redaktorów, przejętą od poprzedników, jest grupa poetycka, członkowie/członkinie grup literackich byli więc faworyzowani w procesie selekcji:

Choć staraliśmy się nie pominąć w antologii żadnego z czynnych w tym czasie ugrupowań, nie wszystkie spośród nich są reprezentowane pełnym wachlarzem nazwisk. Byli poeci, w których dorobku nie znaleźliśmy utworu bądź dostatecznie charakterystycznego, bądź takiego, który by dał się bez zgrzytu w antologię wkomponować<sup>149</sup>.

Porównując listę poetek, których utwory znalazły się w antologii, widać kategorię grupowości i związków towarzysko-środowiskowych w działaniu – uwzględnione zostały: Franciszka Arnsztajnowa, Janina Brzostowska, Maria Czerkawska, Olga Dauksza, Zuzanna Ginczanka, Maria Grossek-Korycka, Kazimiera Iłłakowiczówna, Alicja Iwańska, Hanna Januszevska, Felicja Kruszevska, Henryka Łazowertówna, Hanna Mortkowicz-Olczakowa, Nora Odlanicka-Szczepańska, Bronisława Ostrowska, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Nina Rydzewska, Elżbieta Szemplińska, Anna Świrszczyńska, Irena Tuwim, Zofia Wojnarowska, Maryla Wolska; pominięte zostały, choć ich obecność w antologii redaktorzy rozważali:

---

<sup>148</sup> R. Matuszewski, S. Pollak, *Słowo wstępne*, w: *Poezja polska 1914-1939. Antologia*, t. 1, s. 7.

<sup>149</sup> Tamże.

Kazimiera Alberti, Halina Brodowska, Anna Ludwika Czerny, Julia Dickstein-Wieleżyńska, Jadwiga Gamska-Łempicka, Wacława Grodzicka-Czechowska, Halina Konopacka, Wanda Miłaszewska, Maria Morstin-Górska, Wanda Niedziałkowska-Dobaczewska, Helena Platta, Stefania Podhorska-Okołów, Jadwiga Popowska, Anna Słonczyńska, Stanisława Sznaper-Zakrzewska, Janina Zabierzewska-Żelechowska, Maria Zientara-Zaleska.

Cel antologii Lama jest inny, co nie dziwi, jeśli pamiętać o jej rozpiętości czasowej: „ukazać, jak w twórczości niewielu poetów o szerokim wzięciu czytelniczym i w jakiejś mierze reprezentatywnych dla całości ujawniała się reakcja na własny czas historyczny”<sup>150</sup>. Za kryterium wyboru redaktor przyjął „sprawy istnienia: zbiorowości wobec jednostki i jednostki wobec ogółu, szerzej – wobec natury i kosmosu”<sup>151</sup>, co wyjaśnił ważnością wydarzeń historycznych, które Polaków w ostatnim półwieczu doświadczyły i objawiły „kruchość egzystencji”<sup>152</sup>. A skoro w centrum zainteresowania Polaków po roku 1945 – zdaniem Lama – znalazły się historia i wielka polityka, to prywatność musiała zejść na bok, co odzwierciedla lista nazwisk kobiecych uwzględnionych w antologii. Znalazły się tu Kazimiera Hłakowiczówna i Maria Pawlikowska-Jasnorzewska z okresu międzywojennego, z czasów drugiej wojny światowej Wanda Zieleńczyk jako autorka *Pieśni partyzantów* i Krystyna Krahełska jako autorka pieśni *Hej, chłopcy, bagnet na broń!...*, z lat powojennych jedynie Wisława Szymborska.

Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku powstały jeszcze dwie antologie poezji międzywojennej skierowane do czytelników profesjonalnych<sup>153</sup>: historyków literatury polskiej

<sup>150</sup> A. Lam, *Słowo wstępne*, w: *Ze struny na strunę. Wiersze poetów Polski Odrodzonej*, s. 5.

<sup>151</sup> Tamże, s. 6.

<sup>152</sup> Tamże, s. 7.

<sup>153</sup> Osobną grupę tekstów stanowią antologie i opracowania naukowe sprofilowane np. genologicznie, w których jednak działają podobne reguły jak w publikacjach omawia-



i studentów kierunków filologicznych: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*<sup>154</sup> przygotowana przez Zbigniewa Jarosińskiego i Helenę Zaworską, w której brak kobiet poetek, oraz *Poezja polska okresu międzywojennego*<sup>155</sup> opracowana dla serii „Biblioteka Narodowa” przez Michała Głowińskiego i Janusza Sławińskiego, którzy uwzględnili utwory Marii Czerkawskiej, Zuzanny Ginczanki, Kaziemiery Iłakowiczówny, Felicji Kruszewskiej, Beaty Obertyńskiej, Bronisławy Ostrowskiej, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Anny Świrszczyńskiej, Ireny Tuwim (9 kobiet, 50 nazwisk męskich). Redaktorzy mają głęboką świadomość, że komponowanie antologii wymaga „kompromisu między upodobaniami układaczy a wymaganiami reprezentatywności i społecznie utrwalonymi wyobrażeniami o tej dziedzinie piśmiennictwa, która stanowi przedmiot wyboru”<sup>156</sup>.

---

nych w tej części rozdziału. Weźmy dwa przykłady: antologię *Ballada polska*, oprac. C. Zgorzelski przy współudziale I. Opackiego (Wrocław 1962) oraz monografię przekrojową T. Kostkiewiczowej *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku* (Wrocław 1996). Pierwsza pozycja zawiera po jednym wierszu M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i J. Gamskiej-Łempickiej oraz siedem utworów K. Iłakowiczówny – wszystkie uznane za kontynuacje tendencji młodopolskich. Wcześniejsze epoki reprezentują: A. Mostowska, M. Konopnicka, M. Wolska i B. Ostrowska, przy czym w ich wypadku zostało zastosowane kryterium „wartości poetyckiej danego utworu”, podczas gdy przy wyborze sporej liczby męskich przedstawicieli gatunku zostało zastosowane kryterium „historycznoliterackiej reprezentatywności” – pisze o tym redaktor antologii w rozdziale *Wstępu* zatytułowanym *Uwagi o tekstach antologii* (s. LXXVI). Druga pozycja w rozdziałach dotyczących literatury polskiej do roku 1918 zawiera informacje o utworach K. Benisławskiej, M. Konopnickiej, B. Ostrowskiej, K. Iłakowiczówny, ale już rozdział VIII *Oda w poezji dwudziestolecia i podczas drugiej wojny* (w części poświęconej okresowi międzywojennemu) nie omawia utworów autorstwa kobiecego. Natomiast opracowana przez Kostkiewiczową antologia ody zawiera tylko jeden międzywojenny tekst kobiecy — utwór Iłakowiczówny z tomu *Popiół i perły* z roku 1930 (*Oda w poezji polskiej*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2009).

<sup>154</sup> *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz oprac. Z. Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978.

<sup>155</sup> *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, wybór i wstęp M. Głowiński i J. Sławiński, przypisy oprac. J. Stradecki, cz. I, Wrocław 1987.

<sup>156</sup> M. Głowiński i J. Sławiński, *Wstęp*, w: tamże, s. CI.

Wybrali zatem teksty, które są: po pierwsze – „historycznie reprezentatywne, świadczące nie tylko o stylach i poetyce poszczególnych autorów”, „dające obraz przekształceń poezji okresu międzywojennego” i „rozmaitości poetyckich tendencji i rozwiązań”, po drugie – wiersze „dobre i interesujące”, po trzecie – wiersze, „które nam się podobają”<sup>157</sup>. Pominęli natomiast utwory artystów, „którzy w okresie międzywojennym jedynie w minimalnym stopniu dali się poznać jako poeci (bądź dlatego, że zajmowały ich inne formy, bądź po prostu z tej racji, że byli zbyt młodzi)” oraz wiersze, „które znalazły się w antologiach wcześniejszych”<sup>158</sup>.

**Antologie (w układzie chronologicznym):**

*Brzask epoki. W walce o nową sztukę*, t. 1 1917-1919, Poznań 1920.

*Życiu i pięknu*, wstęp M. Smolarski, Kraków 1920.

*Polska pieśń miłosna. Antologia*, wybrał i wstępem opatrzył J. Lorentowicz, Warszawa 1912; wyd. II zmienione Warszawa 1923.

*Pisarze polscy kresom zachodnim*, Warszawa 1925.

*Sonet polski*, wybór, oprac. i wstęp W. Folkierski, Kraków 1925, BN I, 82.

*Antologia współczesnej poezji polskiej*, zebrał i wstępem opatrzył E. Słowski, Warszawa 1926.

*Antologia polskiej parodii literackiej*, oprac. J. Tuwim, Warszawa 1927.

*Confiteor w orydyku Bożym. Utwory polskich pisarzy katolickich*, Poznań 1930.

*Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej*, oprac. W. Borowy, Lwów 1930.

*Antologia polska*, oprac. S.J. [S. Jarzyna], Cieszyn 1931.

*Morze polskie i Pomorze w pieśni*, zebrał, ułożył oraz słowem wstępnym i objaśnieniami opatrzył W. Pniewski, Gdańsk 1931.

*Poezja Polski Odrodzonej. 1918-1930. Obraz twórczości poetyckiej doby współczesnej*, oprac. L. Stolarzewicz, Łódź 1931.

*Antologia poezji społecznej. 1924-1933*, wyd. Cz. Miłosz, Z. Folejewski, przedmowa M. Kridl, Wilno 1933.

<sup>157</sup> Tamże, s. CII.

<sup>158</sup> Tamże, s. CIII.

- Antologia współczesnej poezji szkolnej*, oprac. W. Mrozowski, Warszawa 1935.
- Literatura Łodzi w ciągu jej istnienia. Szkic literacki i antologia*, oprac. L. Stolarzewicz, Łódź 1935.
- Chór wieków. Antologia poetycka*, z przedmową ks. J. Teodorowicza, oprac. W. i S. Miłaszewscy, J. Rembieniński, Poznań 1936.
- „*Jego za grobem zwycięstwo*”. *Antologia*, oprac. J. Karpiński, Katowice 1936.
- Współczesna poezja polska 1915-1935. Antologia poetycka*, oprac. A. Szczerbowski, Warszawa-Zamość 1936.
- Cztery wieki fraszki polskiej*, wybór i wstęp J. Tuwim, przedmowa A. Brückner, Warszawa 1937, wyd. II Warszawa 1957.
- Morze w poezji polskiej. Antologia poezji marynistycznych*, zebrał, omówił i całkowicie oprac. Z. Jasiński, Warszawa 1937.
- Poezja młodego Podhala*, wstęp S. Pigoń, Kraków 1937.
- Antologia 120 poetów. Wiersze na obchody i uroczystości*, zebrał A. Galiński [L. Stolarzewicz], Łódź 1938, wyd. II Łódź 1947.
- Antologia współczesnej poezji polskiej 1918-1939*, oprac. L. Fryde, A. Andrzejewski, Warszawa 1939.
- Antologia współczesnych poetów lubelskich*, oprac. L. Zalewski, Lublin 1939.
- Polskie pieśni rewolucyjne z lat 1918-1939*, zebr. F. Kalicka, Warszawa 1950.
- Wzięli diabli pana. Antologia poezji walczącej o postęp i wyzwolenie społeczne 1543-1953*, oprac. J. Przyboś, S. Czernik, Warszawa 1955.
- Ballada polska*, oprac. C. Zgorzelski przy współudziale I. Opackiego, Wrocław 1962.
- Polska poezja rewolucyjna 1878-1945*, wybór i oprac. S. Klonowski, Warszawa 1966.
- Antologia polskiej poezji rewolucyjnej 1918-1939*, oprac. M. Stępień, Wrocław 1982.
- R. Matuszewski, S. Pollak, *Poezja polska 1914-1939. Antologia*, Warszawa 1962; wyd. II Warszawa 1966; wyd. III poszerzone, t. 1-2, Warszawa 1984.
- Antologia lubelskich poetów dwudziestolecia międzywojennego*, oprac. W. Mrozowski, Lublin 1965.

*Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz oprac.

Z. Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978.

*Ze struny na strunę. Wiersze poetów Polski Odrodzonej*, ułożył A. Lam,

Kraków 1980.

*Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, wybór i wstęp M. Gło-

wiński, J. Sławiński, przypisy oprac. J. Stradecki, Wrocław 1987.

*Oda w poezji polskiej*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2009.



## Poetki w cieniu Młodej Polski, Skamandra i Awangardy

---

**Etykiety.** „Poezja kobieca” – rozumiana tu jako rozważania na temat celowości tworzenia i używania tej kategorii oraz cech dystynktywnych tekstów do niej zaliczanych, a także jako teksty poetyckie kobiet – niuansuje i komplikuje konstatacje Michała Głowińskiego i Janusza Sławińskiego poczynione we wprowadzeniu do antologii *Poezji polskiej okresu międzywojennego* wydanej w serii „Biblioteka Narodowa”<sup>1</sup>. Nie idzie mi tu o sugerowanie, jakoby antologia przez nich sporządzona była androcentryczna, zostały w niej bowiem uwzględnione także poetki: Maria Czerkawska, Bronisława Ostrowska, Kazimiera Iłłakowiczówna, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Irena Tuwim, Beata Obertyńska, Felicja Kruszewska, Anna Świrszczyńska, Zuzanna Ginczanka. Chodzi mi raczej o stwierdzenie, że sami uczestnicy międzywojennego życia literackiego używali androcentrycznych kryteriów porządkujących ówczesną produkcję poetycką, które nie pozwalały im zrozumieć, co mówią o literaturze i kulturze polskiej utwory zapomnianych dziś kobiet piszących, takich jak Kazimiera Alberti, Halina Brodowska, Maria Czeska-Mączyńska, Wanda Brzeska, Anda Ekier, Irma Kanfer, Nela Gajzlerówna, Jadwiga Gamska-Lempicka, Eugenia Kobylińska, Henryka Łazowertówna, Elżbieta Marwegowa, Zofia Reutt-Witkowska, Ksenia Żytomirska i wiele innych. Albo inaczej – kryteria odziedziczone po epoce poprzedniej pozwalały krytykom i badaczom literatury

---

<sup>1</sup> M. Głowiński, J. Sławiński, *Wstęp*, w: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, wybór i wstęp M. Głowiński i J. Sławiński, przypisy oprac. J. Stradecki, cz. I, Wrocław 1987.

międzywojennej rozumieć teksty kobiet jako teksty kobiece właśnie, tzn. skupione na nieistotnych szczegółach codzienności, za którymi nie kryje się żadna „idea”, i którym poświęca się zbyt wiele miejsca zarówno w przestrzeni tekstu, jak i w przestrzeni książki.

Trzeba tu bowiem dodać, że również małe rozmiary kobiecych tomików poetyckich pobudzały krytyków do ironicznych refleksji, ukrywających nieznamość lub świadome lekceważenie, zaczynającej się od renesansu, kulminującej w romantyzmie, a wygasającej pod koniec wieku XIX tradycji sztambuchowych zapisków kultywowanych w Europie również przez kobiety<sup>2</sup>. Weźmy dwie typowe recenzje standardowych tomików kobiecych – Krystyny Konarskiej i Loli Szereszewskiej – napisane przez etatowych recenzentów „Nowej Książki”, Pawła Hulkę-Laskowskiego i Zdzisława Kleszczyńskiego:

Autorka nigdzie nie wychodzi poza pewne średnie rejestry i pozostaje w sferze liryki wybitnie kobiecej. [...] Poetka dała się porwać dekoracyjności swoich odczuwań. Podobają się jej małe słonie stojące na biurku, perski dywan w salonie [...], pachnące groszki po bokach uliczki, ale za tymi dekoracjami czy ornamentami już nie ma zgoła nic, a jeśli coś jest w ogóle, to uczucie na miarę słonia na biurku, tych plam złotych na kobiercu, czy kwiatów groszku<sup>3</sup>.

Nie bardzo rozumiem, po co się w ostatnich czasach tyle ukazuje lilipucich tomików (39 stron, 40-ta zawierająca *Spis rzeczy!*) i po co w tych lilipucich tomikach tyle lilipucich stron o jednej tylko lilipuciej strofice. [...] powstają nijakie strofy – obojętne, jeśli je z boków podpierają strofy cięższe, ale żenująco ubogie, gdy tylko się dla nich rezerwuje całą stronę w książce i gdy w dodatku nad takim wierszypuńciem widnieje tytuł *Refleksje*. [...] *Refleksje, Madame* (czy Mademoiselle?) to obowiązujący do czegoś tytuł<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> *Sztambuch. Skarbnica romantyzmu*, wybór S. Wasylewski, Lwów 1921; *Sztambuch romantyczny*, wybór i oprac. A. Biernacki, przedmowa M. Dernałowicz, Kraków 1994.

<sup>3</sup> P. Hulka-Laskowski, rec. K. Konarska, *Oczy w słońcu* (Warszawa 1936), „Nowa Książka” 1936, z. VI, s. 341.

<sup>4</sup> Z. Kleszczyński, rec. L. Szereszewska, *Niedokończony dom. Poezje* (Warszawa 1937), „Nowa Książka” 1937, z. IX, s. 535.

Jeśli jednak zastanowić się dokładniej, czego ironia krytyków w istocie dotyczy, a mianowicie gdy weźmie się pod uwagę cechy zewnętrzne większości międzywojennych kobiecych tomików poetyckich, to trzeba zacząć myśleć o nich jako o przedmiotach użytkowych o szczególnym prze/znaczeniu, a niekiedy jako dziełach sztuki edytorskiej (niewielkie rozmiary, wyrafinowane projekty graficzne tekstów, liternictwa, wyklejek, ozdobników i separatorów, okładki zrobione z materii szlachetniejszych niż tektura, ilustracje). Dbałość o to, by tomik poetycki był dopasowany do rozmiaru przeciętnej dłoni kobiecej, miły w dotyku i przyjemny dla oka, okazuje się świadomą manifestacją woli kobiet poetek komunikujących się z czytelnikami nie tylko na poziomie intelektualnym za pośrednictwem słów, lecz także na poziomie zmysłowym za pośrednictwem dotyku i wzroku. Kobiety autorki włączały więc w zakres twórczości nie tylko wiersze rozumiane jako komunikaty słowne, lecz również całą przestrzeń książki. Można wskazać co najmniej trzy wzorcowe realizacje takiego myślenia, czyli tomiki Wandy Melcer *Na pewno książka kobiety* (Warszawa 1920), Marii Pawlikowskiej *Różowa magia* (Lwów 1924) oraz Aliny Butrymowiczówny *Serce słupów telegraficznych* (Toruń 1927), przy czym pierwszy i trzeci wykorzystują zdobycze edytorskie awangardy znane przede wszystkim ze zbiorów poezji futurystycznej, drugi zaś – praktyki znane z wydań secesyjnych.

Etykiety, jakimi opatrywali międzywojenne książki poetyckie kobiet krytycy mężczyźni, pozwalały jedynie ustawiać je na półkach księgarń i bibliotek wedle stopnia ich grafomanii. Najwyżej była półka z „kulturą literacką”, „kulturą poetycką”, „skromnym ale niewątpliwym talentem”, najniżej półka z „konwencjonalizmem”, „materiałem na wiersze niż wierszami samymi”, „niedoleżnym władaniem wierszem”, „«nastrojowością» w najgorszym stylu grafomanów z epoki Młodej Polski”, „beznadziejnie słodką banalnością”, a pośrodku – z „przeciętnością gładką i dość inteligentną”,

„wyjątkową niezwywością i banalnością wyrazu, przy widocznej kulturze”, „kulturalnymi, wersyfikacyjnie poprawnymi, ale nie wychodzącymi poza pewien szablon w obrazowaniu utworami”. Są to określenia najczęściej stosowane przez Karola Wiktora Zawodzińskiego i Władysława Sebyłę w przeglądach produkcji poetyckiej pisanych na potrzeby „Rocznika Literackiego” w latach trzydziestych. Weźmy kilka przykładów:

*Nieżęte kłosy* Ireny Konopackiej [...] jest to przeciętność gładka i dość inteligentna prowincjonalnej sawantki i może się podobać w pewnym kręgu. [...]

Skromny ale niewątpliwy talent Wandy Niedziałkowskiej-Dobaczewskiej umie też wykorzystać zalety tematyki, by przedstawić się w wyjątkowo korzystnym świetle w zbiorze *Nasza dola*; swoisty *colour locale* Wileńszczyzny [...]; za to wszystko, co wykracza, w tej samej książce poza tę tematykę, tchnie beznadziejnie słodką banalnością. [...]

Oto H. Januszewska. Wiersze jej teraz zebrane pt. *Exodus* [...] zdobyły przedtem stronice Familienblattów, zdobyły dosłownie: wszystko tu tak ozdobne, ładne, wytworne, możliwe aż do snobizmu. [...] Ile w tym pretensjonalności! A zarazem podbijająca efektywność i spontaniczność, łatwość poetyczności, która pokrywa łatwizny. Taki talent! Kleszczyński poezji naszych czasów!<sup>5</sup>

Jej [Elżbiety Szemplińskiej] postawa względem świata, mimo

licznych niezauważonych ani przez nią, ani przez krytykę, kokieterijnych grymasów i mizdrzenia się, wzbudza więcej zaufania niż banalne w swej niebanalności tradycjonalizmy konfesjonalne pięknych pań z wymankiowanej literatury.

Wszystkie ujemne strony poprzedniczki odnajdziemy w *Wierszach nie-nawiści* Ewy Kowalskiej, a bardzo mało dodatnich. Gdziekolwiek piękne przenośnie wśród natłoku wymuszanych na urząd tropów, materiał na wiersze niż wiersze same, bo wierszy jako takich w tej bezkształtnej formie nie znajdziemy<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> K.W. Zawodziński, *Liryka*, „Rocznik Literacki za rok 1932”, red. Z. Szwejkowski, Warszawa 1933, s. 29, 31, 32.

<sup>6</sup> K.W. Zawodziński, *Liryka*, „Rocznik Literacki za rok 1933”, red. Z. Szwejkowski, Warszawa 1934, s. 33.



Jadwiga Hoesick-Hendrichowa (*Różowe migdały*) w poprawnych wierszach śni o prastarym Krakowie, oddaje wrażenia włoskie, galopuje na koniach marzenia, zastanowi się nad nędzą, poduma w kościele – damska to prawdziwie poezja i koronkowa robótka w dobrym znaczeniu i mało ma wspólnego z epoką I. Krzywickiej<sup>7</sup>.

Debiutująca Halina Brodowska, z poznańskiej grupy Prom (tomik *Madonna z Portofino*), odznacza się wyjątkową nieżywością i bezbarwnością wyrazu, przy widocznej kulturze. Znać na niej wpływ „awangardy” w metaforze, niestety, najczęściej zupełnie nieplastycznej. [...]

Z pozostałych kobiecych ksiązek, tomik Krystyny Konarskiej *Oczy w słońcu* zawiera kulturalne, wersyfikacyjnie poprawne, ale nie wychodzące poza pewien szablon w obrazowaniu, utwory. [...]

Równie banalne są wiersze Józefiny Rogosz-Walewskiej – w tomiku *Radość samotna* – autorki, jak widać z wykazu i „gotowych do druku” prac, bardzo płodnej.

Równą płodnością odznacza się i Eugenia Kobylińska, która obdarzyła poezję polską w ub.r. zbiorkiem *Opowieści świerkowe*. Tu już poziom wręcz żaloszny<sup>8</sup>.

Odsyłanie kobiet piszących do getta grafomanów i epigonów uniemożliwiało w dwudziestoleciu międzywojennym, uniemożliwia także dzisiaj jakąkolwiek dyskusję nad ich twórczością. Jeśli jednak nie damy się zwieść etykietom wykluczającym poetki międzywojenne z pola literatury i przyjrzymy się bez wysokomodernistycznych uprzedzeń twórczości, którą one pacyfikują, wiele zagadnień bezdyskusyjnych w historii literatury polskiej ujawni swą nieoczywistość.

**Nieoczywistości.** Po pierwsze – historia poezji kobiet. Właśnie dlatego, że w literaturze polskiej poetek było zawsze mniej niż poetów, widać wyraźniej proces jej wewnętrznej przemiany, która

---

<sup>7</sup> K.W. Zawodziński, *Liryka*, „Rocznik Literacki za rok 1934”, red. Z. Szwejkowski, Warszawa 1935, s. 51.

<sup>8</sup> W. Sebyła, *Liryka*, „Rocznik Literacki za rok 1935”, red. Z. Szymdłowa, Warszawa 1936, s. 23, 24.

dokonyje się w dyskusji zarazem z tradycją, czyli wzorcami odziedziczonymi po epoce wcześniejszej, i ze współczesnością, czyli modelami powstającymi tu i teraz<sup>9</sup>. Ta znana prawidłowość dopiero w pracach literaturoznawczych ostatnich dekad została zniuansowana dzięki uwzględnieniu kategorii płci<sup>10</sup>. Aby pokazać, co z tego wynika, trzeba najpierw przypomnieć, że niemal do końca wieku XX polska nauka o literaturze stosowała, przejęte z epok poprzednich, androcentryczne kryteria oceny dorobku kobiet parających się piórem. Oznaczało to, że kanon estetyczny, który teoretycznie miał być uniwersalny, w istocie był męski, znajdowały się w nim bowiem niemal wyłącznie biografie i dzieła pisarzy płci męskiej. Historia literatury tak przykrawała biografie i dzieła pisarek, by nie naruszały konfiguracji kultury zastanej. Zapleczem była tu konserwatywna wizja kultury, zakładająca, że aspiracje kobiet do uczestnictwa w jej tworzeniu polegają na ambicji asymilacji czy dorobienia do tradycji uznanej za „uniwersalną” i zadośćuczynienia potrzebie jej uzupełnienia czy odnowienia<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Patrz np.: I. Filipiak, *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, Gdańsk 2006; B. Helbig-Mischewski, *Strącona bogini. Rzecz o Marii Komornickiej*, Kraków 2010; L. Magnone, *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy*, Gdańsk 2011.

<sup>10</sup> Patrz np.: *Kobiety w literaturze*, red. i wstęp L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999; *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Białystok 2002; *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czarska, Kraków 2005; *Kresowianki. Krąg pisarek heroicznych*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Lublin 2006; *Prywatne/publiczne. Gatunki piarstwa kobiecego*, red. I. Iwasiów, Szczecin 2008; *Dwadzieścia lat literatury polskiej. Idee, ideologie, metodologie*, red. A. Galant, I. Iwasiów, Szczecin 2008; A. Krukowska, *Kanon – kobieta – powieść. Wokół twórczości Józefy Kisielnickiej*, Szczecin 2010; *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010; *Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918-1939*, red. E. Graczyk, Kraków 2011; M. Bednarczuk, *Kobiety w kręgu prawicy międzywojennej. Idee, sylwetki, strategie pisarskie*, Wrocław 2012.

<sup>11</sup> K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, w: tejsze, *Ciało – pożądanie – ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999.

Rezultatem rozumienia procesu społecznej i kulturalnej emancypacji kobiet jako procesu asymilacji czy dorastania było spojrzenie na ich dotychczasowy, skromny dorobek artystyczny jako na objaw ich „samowychowywania się” do kultury powszechnej, a w konsekwencji odmówienie mu wartości kulturalnej, ponieważ nie zdawał egzaminu z obowiązującego kanonu. Wprowadzenie kategorii płci do historii literatury pozwoliło uświadomić czytelnikom i badaczom, że elementami przeszłości i współczesności, do których autorki muszą się odnieść, są reguły tworzenia wypracowane i przez mężczyzn, i przez kobiety, oraz sposoby np. „bycia poetą” i „bycia poetką”. W ten sposób kanon ulega poszerzeniu, wzbogaceniu, przekonfigurowaniu i skomplikowaniu. Dopiero wówczas można podjąć próbę spojrzenia na historię poezji kobiet jako historię lektury nie tylko ich poprzedników, poetów mężczyzn, lecz także ich poprzedniczek, poetek kobiet (naśladownictwa, odrzucenia, przeformułowania lub nieznanomości), splecioną z historią ich biograficznych doświadczeń i wyborów<sup>12</sup>.

Można by się na przykład zastanowić, czy Anna Memorata (1612/1615 – ok. 1645) była pilną czytelniczką i naśladowczynią nie tylko pism nabożnych męskiego autorstwa wydawanych i krążących w środowisku braci czeskich działających w Lesznie, lecz także – dzięki znakomitemu wykształceniu, m.in. znajomości języków

---

<sup>12</sup> Patrz np.: A. Stanisławska, *Transakcja albo Opisanie całego życia jednej sieroty przez żalodne treny od teźe samej pisane roku 1685*, wyd. I. Kotowa, Kraków 1935 oraz komentarze: K. Targosz, *Sawantki w Polsce XVII w. Aspiracje intelektualne kobiet ze środowisk dworskich*, Warszawa 1997, s. 280-281; S. Szczęsny, *Anny ze Stanisławskich Zbąskiej opowieść o sobie i mężach. Głosa do barokowej trenodii* oraz H. Popławska, „*Żalodne treny*” *Anny Stanisławskiej*, w: *Pisarki polskie epok dawnych*, red. K. Stasiewicz, Olsztyn 1998.

obcych – europejskiej literatury pisanej przez kobiety<sup>13</sup>. Czy liryka religijna Elżbiety Drużbackiej (1698/1699-1765)<sup>14</sup>, Konstancji Benislawskiej (1747-1806)<sup>15</sup> i Teofili Glińskiej (1762/1763-1799)<sup>16</sup> pozwala dostrzec, że – szczególnie dwie pierwsze – przyswoiły sobie dobrze nie tylko historie biblijne i mitologiczne oraz pisma Jana Kochanowskiego i Piotra Skargi, lecz także – zwłaszcza ta druga – paradygmat duchowości ignacjańskiej<sup>17</sup> popularyzowany przez Magdalenę Mortęską (1554-1631)<sup>18</sup>? Czy erotyczne aluzje w wier-

<sup>13</sup> A. Memorata, *Niech mi daruje Apollo te wiersze. Wybór poezji*, wybór, oprac. i przekład Z. Kadłubek, D. Rott, Katowice–Pszczyna 1998; D. Rott, *Kobiety w siedemnastowiecznym Lesznie – Krystyna Poniatowska i Anna Memorata. Rekonesans*, „Barok” 1997, nr 2.

<sup>14</sup> W. Borowy, *Drużbacka*, w: tegoż, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978; G. Wichary, *Elżbieta Drużbacka (1695-1765)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 1, Warszawa 1992; B. Kryda, „Panie, dobrze nam tu...”. *Motywy religijne w twórczości Elżbiety Drużbackiej*, w: *Motywy religijne w twórczości polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Lublin 1995.

<sup>15</sup> W. Borowy, *Benislawska*, w: tegoż, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978; T. Chachulski, *Konstancja Benislawska (1747-1806)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*; A. Czyż, *Mystyk i pieśń. O Konstancji Benislawskiej*, w: tegoż, *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, Wrocław 1988; C. Zgorzelski, *Benislawska „wystawia dobrodziejstwa Chrystusowe”*, w: „W Tobie jest światłość”. *Szkie o liryce religijnej oświecenia i romantyzmu*, Lublin 1993; T. Chachulski, „Hej, gdybym stworzyć hymn zdolala nowy!” O „Pieśniach sobie śpiewanych” *Konstancji Benislawskiej*, w: *Motywy religijne w twórczości polskiego oświecenia*; K. Obremski, *Modlitewne uniesienia i stanowe realia („Pieśni sobie śpiewane” Konstancji Benislawskiej)*, w: *Pisarki polskie epok dawnych*.

<sup>16</sup> W. Gomulicki, *Teofila Glińska. Poetka polska z drugiej połowy XVIII w.*, w: tegoż, *Sylwety i miniatury literackie*, Kijów–Warszawa 1916; T. Mikulski, *Teofila Glińska*, w: tegoż, *Ze studiów nad Oświeceniem*, Warszawa 1956.

<sup>17</sup> H. Wojtyśka, *Męka Chrystusa w religijności polskiej XVI-XVII wieku*, w: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. H. Wojtyśka, J. Kopeć, Lublin 1981; J. Aumann, *Zarys historii duchowości*, przeł. J. Machniak, Kielce 1993.

<sup>18</sup> K. Górski, *Matka Mortęska*, Kraków 1971; M. Borkowska, *Ideal benedyktynki proponowany przez kongregację chełmińską*, „Znak” 1980, nr 12; A. Czyż, *Teksty mistyczne i ascetyczne wczesnego baroku (wokół Magdaleny Mortęskiej)*, w: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, red. B. Otwinowska, J. Pelc, Wrocław 1984.

szach Elżbiety Drużbackiej<sup>19</sup> czy Antoniny Niemiryczowej (ok. 1700-1780)<sup>20</sup> korespondują ze swawolną poezją miłosną epoki oświecenia, polsko- i obcojęzyczną, także pisaną przez kobiety? Czy namysł nad statusem kobiet w społeczeństwie, zarówno w duchu liberalnym, jak i konserwatywnym, łączy kolejne pokolenia poetek polskich, począwszy od autorki wierszowanej autobiografii Anny Stanisławskiej (ok. 1652-1700/1701), poprzez Elżbietę Drużbacką, Annę Libereę (1805-1886)<sup>21</sup>, Narcyzę Żmichowską (1819-1876)<sup>22</sup>, po Marię Ilnicką (1825-1897)<sup>23</sup> i Jadwigę Łuszczewską (Deotymę, 1834-1908)<sup>24</sup>? Czy rozważając kondycję płci niewieściej, poetki te, oprócz głośnego chóru męskich głosów w tej materii, słyszały także ciche, bo pojedyncze i marginalizowane, głosy swoich poprzedniczek i rówieśnic mających inne zdanie? Czy wiersze Teofili Głińskiej, Anny Libery, Julii Woykowskiej (1816-1851)<sup>25</sup> i Narcyzy Żmi-

<sup>19</sup> S. Graciotti, *Na drodze do Arkadii. Od Stanisława Herakliusza Lubomirskiego do Elżbiety Drużbackiej*, w: tegoż, *Od Renesansu do Oświecenia*, t. 2, Warszawa 1991.

<sup>20</sup> W. Gomulicki, *Zapomniana poetka polska z wieku XVIII*, w: tegoż, *Kłosa z polskiej niwy*, Warszawa 1912; A. Czyż, *Antonina Niemiryczowa, czyli rokoko metafizyczne*, w: tegoż, *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*; A. Ročko, *Wizerunek artystyczny Antoniny Niemiryczowej*, w: *Pisarki polskie epok dawnych*.

<sup>21</sup> Z. Sudolski, *Anna Libera 1805-1886*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 3, t. 1, red. M. Janion, B. Zakrzewski, M. Dernałowicz, Kraków 1975; W. Bieńkowski, *Anna Libera „Krakowianka” 1805-1886. Zarys życia i twórczości*, Kraków 1968.

<sup>22</sup> M. Stepien, *Narcyza Żmichowska*, Warszawa 1968; G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996; U. Phillips, *Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia*, przeł. K. Bojarska, Warszawa 2009.

<sup>23</sup> J. Franke, *W kręgu ofiary i poświęcenia. Polska prasa kobieca w latach 1820-1918*, Warszawa 1999.

<sup>24</sup> J. Bachórz, *Deotyma 1834-1908*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria III, t. 2, red. M. Janion, M. Dernałowicz, M. Maciejewski, Kraków 1988; J. Maciejewski, *Przedburzowcy. Z problematyki przelomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971.

<sup>25</sup> M. Frelkiewicz, *Julia Molińska-Woykowska. Próba monografii*, Poznań 1938; T. Gospodarek, *Julia Molińska-Woykowska (1816-1851)*, Wrocław 1962.

chowskiej przenika ta sama postępową, demokratyczną myśl patriotyczna, choć dzielił je czas, pochodzenie społeczne, pozycja towarzyska i finansowa? I tak dalej.

Wyobrażam sobie różne odpowiedzi na tak sformułowane pytania. Wersja optymistyczna okazałaby się opowieścią genealogiczną o wielowiekowym porozumieniu twórczym między kobietami piszącymi, nawiązującymi do spuścizny poprzedniczek i inspirującymi swoje następczynie na równi z autorami męskimi<sup>26</sup>. Wersja pesymistyczna byłaby historią braku ciągłości, wstrząsów, nieustannych zerwań i zaczynania wszystkiego od początku<sup>27</sup>. Wersja realistyczna, uwzględniająca fakt, że nikt nie jest wolny od uwarunkowań własnej epoki, opowiadałaby prawdopodobnie o świadomym, choć sekretnym i ambiwalentnym, stosunku zarówno do babek i matek, jak też do córek i wnuczek „po piórze”. Przeczytanie twórczości kobiet nie tylko w kontekście najwyższych osiągnięć artystycznych poetów płci męskiej, epok je poprzedzających i czasów im współczesnych, lecz także na tle dorobku poetek, pozwoliłoby poszerzyć wachlarz odpowiedzi na pytanie, dlaczego kobiety piszące – i dla przeciętnych czytelników, i dla krytyki – nigdy nie były „dość dobre”. Nieudolność, naśladownictwo, banalność, niespójność tekstów kobiecych równie często brały się z rzeczywistych braków w wykształceniu i warsztacie, co z używania akceptowanych konwencji w innym celu niż te, do których zostały wypracowane – w celu wypowiedzenia doświadczenia kobiecego za pomocą męskich narzędzi. Efektem takiej próby wypowiedzenia się kobiety w języku mężczyzny

---

<sup>26</sup> Patrz np.: M. Czarnecka, *Wieszczki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX w. do końca XX w.*, Wrocław 2004.

<sup>27</sup> Patrz np.: M. Foucault, *Nietzsche, genealogia, historia*, w: tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, tłum. i wstęp D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000.

mogło być zarówno zniekształcenie kobiecego doświadczenia, jak i męskiego wzorca<sup>28</sup>.

Po drugie – ramy czasowe. Historycy literatury międzywojennej nie mają wątpliwości co do granic czasowych tego okresu, cezur odzyskania niepodległości w roku 1918 i najazdu hitlerowskiego w roku 1939. Były to fakty tak ważne, że radykalnie wpłynęły na sytuację literatury, w tym również na poezję kobiecą, w której jednak większej komplikacji niż w przypadku poezji pisanej przez mężczyzn uległo następstwo pokoleń i kontynuacja realizowanego wcześniej *genre'u*.

Jak masowo wystąpiły, tak i masowo zamilkły poetki urodzone w drugiej połowie wieku XIX i debiutujące w Młodej Polsce (a nawet nieco wcześniej), które do wybuchu wojny światowej miały na swoim koncie nie tylko utwory publikowane na łamach prasy codziennej, tygodników ilustrowanych czy periodyków literackich, lecz także osobne tomiki. Część z tych kobiet, aktywnych jeszcze w latach 1914-1918, zmarła podczas wojny lub tuż po jej zakończeniu, np. Anna Neumanowa (1854-1918), Stanisława Szadurska (?-1919), Maria Iwanicka (Theresita, 1878-1923), tu też chyba wypada umieścić Marię Komornicką (1876-1949); część świadomie wybrała milczenie w nowych czasach i wygasła w pierwszym dziesięcioleciu niepodległości, np. Józefa Cybulska-Bąkowska (1861-1933), Anna Karwatowa (1854-1932), Teodora Kropidłowska (1879-1931), Jadwiga Marcinowska (1872-1943), Hanna Krzemieniecka (1866-

---

<sup>28</sup> Zwycięską próbę przewartościowania twórczości jednej z polskich poetek dawnych wieków podjęła Krystyna Stasiewicz, która na przykładzie Elżbiety Drużbackiej pokazała, że poezja uznawana przez kilka pokoleń badaczy za „nierówną” przy zmianie optyki może okazać się poezją eklektyczną, „wielogłosową”, charakterystyczną dla epok przejściowych. Patrz: K. Stasiewicz, *Elżbieta Drużbacka. Najwybitniejsza poetka czasów saskich*, Olsztyn 1992; też, *Kicz i artyzm. Dwa oblicza poetyckie Elżbiety Drużbackiej*, w: *Między barokiem a oświeceniem. Nowe spojrzenie na czasy saskie*, red. K. Stasiewicz, S. Achremczyk, Olsztyn 1996; też, *Wielogłosowość twórcza Elżbiety Drużbackiej*, w: *Pisarki polskie epok dawnych*, red. K. Stasiewicz, Olsztyn 1998.

1930); część wreszcie odeszła od liryki, by w międzywojniu oraz po roku 1945 uprawiać inne rodzaje literackie i/lub publicystykę społeczno-kulturalną, np. Natalia Dzierżkówna (1861-1931), Ewa Łuskińska (1879-1942), Helena Janina Pajzderska (Rogozińska, 1862-1927), Stefania Podhorska-Okołów (1884-1962), Maria Markowska (1878-1939), Helena Wiktorina Sołtysowa (1860-1948), Maria Xenia Bechczyc-Rudnicka (1888-1982), Anna Zahorska-Savitri (1878/[1882]-1942). Niektóre, jak np. Krystyna Zaleska (1874-1945), Liliana (Flora Hufnagel, ?-po 1930), Stanisława Kucharska (1890-1932), Zofia Lutosławska (1861-1958), Helena Romer-Ochenkowska (1875-1947) czy Krystyna Saryusz-Zaleska (1874-1945), wprowadziły parę się liryką, lecz robiły to rzadko i publikowały wyłącznie na łamach prasy; inne, jak np. Waleria Szalay-Groele (1873[79?]-1957) czy Krystyna Grzybowska (1902-1963), uprawiały poezję jako jedną z wielu rodzajów wypowiedzi, ale nigdy – jak to zrobiła np. Jadwiga Hoesick-Hendrichowa (1905-?) – nie wydały swoich wierszy w osobnej książce i znane są przede wszystkim z utworów dla dzieci i młodzieży.

Pierwsza wojna światowa okazała się więc dla wymienionych wyżej autorek cezurą ważną – powszechna świadomość, że w latach 1914-1918 zdezaktualizowały się przedwojenne wzorce kultury, oraz manifestacyjne odcięcie się młodzieży literackiej od poetyki młodopolskiej spowodowały wycofanie się kobiet wykształconych na tej poetyce z pola twórczości lirycznej. Tylko nieliczne, a zarazem najwybitniejsze przedstawicielki poezji Młodej Polski: Maria Grosseck-Korycka (1864-1926), Bronisława Ostrowska (1881-1928) i Maryla Wolska (1873-1930) weszły w niepodległość otwarte na nowe tendencje artystyczne i twórczo je zasymilowały, czego dowodzą ich późne tomiki wydane w latach dwudziestych wieku XX. Ich przedwczesne odejście spowodowało, że nie odcisnęły swojego piętna na liryce międzywojennej i pozostały w świadomości tak współczesnych im czytelników i krytyków, jak też późniejszych badaczy literatury



polskiej poetkami modernistycznymi. Losu tego uniknęły ich rówieśnice: Franciszka Arnsztajnowa (1865-1944), Maria Czerkawska (1881-1973), Kazimiera Iłakowiczówna (1892-1983), Zofia Wojnarowska (1881-1967) czy Zuzanna Rabska (1888-1960), których twórczość zaliczana jest do trzech epok: Młodej Polski, dwudziestolecia międzywojennego i lat powojennych (z wyjątkiem Arnsztajnowej), chociaż w żadnej z nich nie należały do głównego nurtu poezji.

Generacja poetek młodopolskich została szybko zastąpiona przez niemal tak samo liczne grono, do którego należały kobiety urodzone na przełomie wieku XIX i XX i debiutujące w okolicach pierwszej wojny światowej: tuż przed jej wybuchem, jak np. Wanda Melcer (1896-1972), Zofia Rościszewska (1891-1945), Maria Helena Szpyrkówna (1893-1977) lub w jej trakcie, jak np. Zofia Jabłońska-Erdmanowa (1897-1998) i Morstin-Górska (1893-1972). W pierwszej dekadzie niepodległości pojawiły się w prasie i w księgarniach wiersze i tomiki takich poetek, jak: Kazimiera Alberti (1898-1962), Wanda Borudzka (1897-1964), Janina Brzostowska (1907-1986), Róża Czekańska-Heymanowa (1887-1968), Maria Czeska-Mączyńska (1883-1944), Anna Ludwika Czerny (1891-1968), Julia Dickstein-Wyleżyńska (1880-1944), Wanda Dobaczewska-Niedziałkowska (1891-1968), Helena Maria Fikowa (Moskwianka, 1903-1943), Jadwiga Gamska-Lempicka (1903-1956), Hanna Januszewska (1905-1980), Melania Kierczyńska (1888-1962), Felicja Kruszewska (1897-1943), Maria Krzetuska (?-?), Krystyna Kuliczowska (Jaroszyńska, 1912-1986), Herminia Naglerowa (1880-1957), Maria Pawlikowska-Jasnorzewska (1894-1945), Zofia Reutt-Witkowska (1883-1938), Nina Rydzewska (1902-1938), Anna Słonczyńska (1902-1944), Irena Tuwim (1900-1987). Daty urodzin wskazują, że nie wszystkie ówczesne debiutantki były w wieku pensjonarskim i studenckim – niektóre z nich wydały pierwsze tomiki jako osoby dojrzałe, wykształciły się zatem na poetach Młodej Polski i wcześniejszych, co widać w juveniliach (w wypadkach, gdy takowe się

zachowały). Generalnie jednak autorki wierszy z lat dwudziestych szybko uwalniają się od bagażu modernistycznego i realizują model skamandrycki. Jeśliby wskazać poetę epoki poprzedniej, którego wpływy są u nich najbardziej wyraźne, byłby to Leopold Staff. Szybko zastąpił go Julian Tuwim.

W latach trzydziestych debiutuje już znacznie mniejsza grupa kobiet, które zdążyły wydać książki poetyckie do roku 1939. Są wśród nich m.in. Zuzanna Ginczanka (1917-1944), Eugenia Kobylińska-Masiejewska (1894-1974), Jadwiga Korczakowska (1906-1994), Wanda Kragen (1893-1982), Janina Siwkowska (1906-1981), Elżbieta Szemplińska-Sobolewska (1910-1991), Anna Świrszczyńska (1909-1984). Więcej jest takich, które weszły do literatury u schyłku dwudziestolecia i których twórczość dojrzała – nie zawsze lub nie tylko liryczna – przypada dopiero na okres powojenny. Debiutowały one na łamach prasy codziennej i młodzieżowej oraz w gazetkach szkolnych, a po drugiej wojnie światowej pozostały wierne literaturze pięknej lub wybrały publicystykę. Ich zapleczem była poezja międzywojenna, wobec której – jeśli wybrały lirykę – musiały się określić. Były wśród nich takie autorki, jak: Marta Aluchna-Emalianow (1906-1991), Zofia Bohdanowiczowa (1898-1965)<sup>29</sup>, Helena Bychowska-Iwanow (1909-1959)<sup>30</sup>, Izabela Czajka-Stachowicz (1897-1969), Irena Dowgielewicz (1920-1987), Wanda Dynowska (1888-1971), Małgorzata Hołyńska (Waśniewska, 1916-2006), Wanda Karczewska (1913-1995)<sup>31</sup>, Larysa Mitznerowa (1918-1987), Danuta Mostwin (1921-2010), Czesława Niemyska-Rączaszkowa (1903-1974), Józefa Radzymińska (1921-2002), Zofia Romanowiczowa (1922-2010), Maria Rosińska (1909-?), Zofia Szleyen (1904-1994), Grażyna Terlikowska-Woysznis

---

<sup>29</sup> Z. Bohdanowiczowa, *Ziemia miłości. Wiersze wybrane*, Londyn 1954.

<sup>30</sup> H. Bychowska-Iwanow, *Poezje*, wstęp K. Górski, Toruń 1969.

<sup>31</sup> W. Karczewska, *Jeszcze jedna godzina. Wiersze 1931-1985*, Łódź 1985.

(1916-1989), Joanna Żwirska (Helena Radzywińska-Mularczyk, 1917-1999).

Warto tu nadmienić o edycjach międzywojennego dorobku poetyckiego kobiet po roku 1945, które uwarunkowane były ideologicznie, zależały więc od zmieniających się koniunktur politycznych, artystycznych i etycznych. Na przykład w pierwszych dekadach powojennych, kiedy politycznie poprawny sojusz robotniczo-chłopski oraz koncepcja prapolskiej tożsamości tzw. ziem odzyskanych domagały się literackich uzasadnień i emanacji, wydano w osobnych tomach wiersze poetek regionalnych, które w latach międzywojennych funkcjonowały wyłącznie w prasie lokalnej lub niszowych antologiach. Tak stało się z wierszami autorki warmińskiej Marii Zientary-Malewskiej (1894-1984)<sup>32</sup> oraz poetek podhalańskich Hanki Nowobielskiej (1912-1982)<sup>33</sup> i Anieli Stapińskiej (1898-1954)<sup>34</sup>, udostępnianych publiczności od lat czterdziestych i pięćdziesiątych wieku XX, oraz z utworami niepiśmiennej poetki ludowej Katarzyny Zaborowskiej, czyli Kaśki spod Łysicy (1879-1967), które spisano i wydano w latach sześćdziesiątych<sup>35</sup>. Obfity swego czasu dorobek innych, np. poetki kaszubskiej Teodory Kropodłowskiej (1879-1931) pozostaje rozproszony w czasopiśmie, a okolicznościowe wiersze poetki śląskiej Marii Kawik (1900-1978), zwanej Matką partyzantów, zaginęły, do dziś zachowało się w rękopisach około 20 wierszy tylko z czasów drugiej wojny

<sup>32</sup> *Poezje Warmii i Mazur*, oprac. M. Zientara-Malewska, M. Lengowski, T. Ruczyński, A. Śliwa, Warszawa 1953.

<sup>33</sup> H. Nowobielska, *Kukulecka*, wybór i oprac. K. Górski, Warszawa 1970; też, *Ugwarzania z kotem*, oprac. i posłowie J. Kajtoch, Warszawa 1980.

<sup>34</sup> A. Gut-Stapińska, *Ku jasnym dniom. Wiersze, utwory sceniczne, gawędy i opowiadania*, wstęp, wybór i oprac. M. Jazowska-Gumulska, Kraków 1998.

<sup>35</sup> Patrz antologie: *Wiersze proste jak życie. Antologia współczesnej polskiej poezji ludowej*, oprac. R. Rosiak, Lublin 1966; *Antologia współczesnej poezji ludowej*, oprac. J. Szczawiej, Warszawa 1967; *Wieś tworząca. Antologia współczesnej poezji chłopskiej*, oprac. E. i R. Rosiakowie, Lublin 1966.

światowej<sup>36</sup>. Pod koniec lat siedemdziesiątych zostały wydane teksty piosenek i wierszy Krystyny Krahełskiej (1914-1944), żołnierki Armii Krajowej, zmarłej wskutek ran odniesionych w powstaniu warszawskim<sup>37</sup>, a w latach dziewięćdziesiątych – awangardowe wiersze żydowskiej poetki Mili Elin (1907?-?), która również zginęła w czasie wojny<sup>38</sup>.

Jeśli idzie o artystyczne konsekwencje odzyskania niepodległości, to wiersze poetek dowodzą, że wprawdzie angażują się one w wydarzenia istotne dla polskiej racji stanu, np. piszą o wojnie lat 1914-1918, Legionach, Józefie Piłsudskim czy Bałtyku jako „polskim morzu”, ale nie słychać w nich radosnych enuncjacji z lat dwudziestych *à la* „wiosna i wino” czy „wróble na dachu” – by wziąć tu za przykład postawy wobec świata i literatury wyrażone najpełniej w tytułach tomików Kazimierza Wierzyńskiego, nie ma tu także zachłyśnięcia się „miastem, masą, maszyną” – by wziąć za przykład tytuł manifestu Tadeusza Peipera.

Poetki międzywojenne tworzą generalnie inaczej niż poeci mężczyźni. Już Kazimierz Czachowski w swojej syntezie pisał o „słabym udziale kobiet w skrajnych kierunkach nowej sztuki awangardowej”<sup>39</sup> i istotnie, nie ma ich wśród futurystów, formistów, ekspresjonistów, awangardzistów krakowskich, w pozostałych grupach trzymają się na obrzeżach, jak Maria Pawlikowska-Jasnorzewska w Skamandrze<sup>40</sup>, Nina Rydzewska i Lucyna Krzemieniecka w Kwa-

<sup>36</sup> *Śląski słownik biograficzny*, red. J. Kantyka, W. Zieliński, t. 3, Katowice 1981.

<sup>37</sup> K. Krahełska, *Wiersze*, oprac. B. Ostromecki, Warszawa 1978.

<sup>38</sup> M. Elin, *Szesnaście wierszy*, zebrał i oprac. A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 1999.

<sup>39</sup> K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884-1933*, t. 2 *Neoromantyzm i psychologizm*, Lwów 1934 s. 404.

<sup>40</sup> J. Stradecki, *Skamander* („*Pro Arte et Studio*” 1916-1918; „*Pro Arte*” 1919; „*Skamander*” 1920-1928, 1935-1939), w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 6 *Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. 1, red. nac. K. Wyka, red. J. Kądziela, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska, Kraków 1979.

drydze<sup>41</sup>, Janina Brzostowska w Czartaku<sup>42</sup>, Halina Brodowska i Nora Odlanicka (Szczepańska) w Promie, Helena Fikowa w Litaracie<sup>43</sup>, Franciszka Arnsztajnowa w grupie lubelskiej. Nie można tu lekceważyć tzw. kłopotów życiowych, spajających męskie grupy twórców w nie mniejszym stopniu niż sformułowane programy artystyczne, na co zwraca uwagę Alina Kowalczykowa: „Gdy czyta się wspomnienia z tamtych lat łatwo można zauważyć, że młodzi grupowali się wówczas najczęściej powodowani względami nie tyle artystycznymi, ile raczej bytowymi”<sup>44</sup>. Względy obyczajowe, nadal ograniczające swobodę kobiet w międzywojniu, marginalizowały ich intelektualne i artystyczne wpływy w męskich środowiskach zamieszkujących „wspólne pokoje”. Dotyczy to zarówno silnie heteronormatywnego „wspólnego pokoju” Kwadrygi, jak i „wspólnego pokoju” poetów lubelskich, nad którymi dyskretną pieczę sprawował Józef Czechowicz.

Kobiety piszące wiersze zatem znacznie częściej niż poeci chodzą samopas i żyją z dala od stolicy, preferują prowincjonalny spokój i pejzaż wiejski. Ilustracją tego stanu rzeczy mogą być częstochowskie rymy Sławy Pruszyńskiej *Niczyja jestem* z tomu *Tęcze pogody* (1922). Temat osamotnienia i braku poczucia przynależności oddanego przy pomocy obrazów ptaka i trawy jest tak natrętnie obecny niemal w każdym międzywojennym tomiku kobiecym i – niestety – równie prymitywnie opracowywany, że warto się zastanowić nad tym, czy odczytywać go nie tylko jako konstatację nieobecności więzów osobistych, lecz także – zbiorowych:

---

<sup>41</sup> W.P. Szymański, *Kwadryga* („Kwadryga” 1927-1931), tamże.

<sup>42</sup> J. Stradecki, „Ponowa” 1921-1922, „Czartak” 1922-1928, tamże.

<sup>43</sup> J. Stradecki, „Helion” 1924, tamże.

<sup>44</sup> A. Kowalczykowa, *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918-1939*, Warszawa 1978, s. 265.

Niczyja jestem, niczyja...  
 Jak obłok lotny na niebie,  
 Jak potok, co kwiecie mija,  
 Jak ptak lecący, przed siebie...  
 [...]

Pytanie to wydaje się zasadne po zestawieniu wiersza Pruszyńskiej z wierszem *Niczyj* Juliana Tuwima z tomu *Siódma jesień*, wydane w tym samym 1922 roku, mającego charakter lirycznego pamiętnika miłości do żony – inaczej niż Pruszyńska, skamandryta pisze o miłosnym poczuciu przynależności zarówno do świata (symbolizowanego tu przez Boga), jak i do Człowieka (symbolizowanego przez Ty):

Niczyj ja jestem na świecie,  
 Niczyj, jak trawa lub źródł,  
 Jam jeno Twój jest i Boży,  
 Jam Twój.  
 [...]

Interesujące z tego punktu widzenia jest prześledzenie dziejów współpracy kobiet z grupami poetyckimi i ich prasowymi organami, szczególnie z tymi, które na początku lat dwudziestych wyrastały jak grzyby po deszczu w ośrodkach uniwersyteckich. Poetki współpracujące z grupami literackimi podczas studiów, już po usamodzielnieniu się tych grup (a więc po zakończeniu edukacji wyższej przez ich współtwórców, którzy wypływali na szersze wody życia literackiego), znikają z pola widzenia współczesnych historyków literatury – albo same odchodzą od poezji w inne rejony literatury lub rezygnują z twórczości artystycznej na rzecz aktywności społecznej, albo są marginalizowane w procesie badawczym przyjmującym za „normę” twórczość męską. Dotyczy to nie tylko środowisk związanych przypadkowo, jak to było z Polskim Klubem Artystycznym, „Gospodą Poetów” i „Ponową”, w których – jak pisze Edward

Kozikowski – „[n]ie zaprzysięgaliśmy sobie wiary i nie potrzebowaliśmy jej dochowywać”<sup>45</sup>, i w których ważną pozycję zajmowały Herminia Naglerowa i Róża Czekańska-Heymanowa. Pierwsza z nich – co wspomina Tymon Terlecki i co stanowi usprawiedliwienie dla badaczy – w latach późniejszych „nie przypisywała większej wagi” swoim wierszom z wczesnych lat dwudziestych<sup>46</sup>. Dotyczy to także grup literackich spajanych bardziej sprecyzowanym programem, jak to się działo w poznańskim Promie. Związały się z nim Halina Brodowska, Wanda Karczewska i Nora Odlanicka, o której Edward Pawlak pisze, że „była zapowiedzią poetyckiej awangardy na gruncie poznańskim” na początku lat trzydziestych<sup>47</sup>.

Weźmy dla przykładu zrzeszenie poetyckie Helion, które powstało w roku 1921 w Kole Polonistów Uniwersytetu Jagiellońskiego z inspiracji Tadeusza Bieleckiego, Józefa Aleksandra Gałuszki i Jerzego Brauna. Jak pisze Regina Lubas, wśród grup wydających w latach dwudziestych efemeryczne pisma literackie, takich jak „Sympozjon” (1920), „Hiperbola” (1921), „Kongres” (1920), „Dionizy” (1922) czy „Koło Nowej Liryki”: „Ścisłe literacką działalność, najtrwalszą, najszerzej zakrojoną, zaprogramowaną niejako, najbardziej uznaną w ówczesnym Krakowie, a raczej w sferach konserwatywnych miasta, prowadziło koło literacko-artystyczne Helion, przemianowane w roku 1926 na Litart, a następnie, po likwidacji Litartu, na nawiązujący do jego tradycji Akademicki Klub Literacko-Artystyczny «Volty»”<sup>48</sup>. Mimo różnych nazw i składów tych grup, charakter „poezji koła literacko-artystycznego Uniwersytetu Jagiel-

---

<sup>45</sup> E. Kozikowski, *Herminia Naglerowa*, w: tegoż, *Między plotką a prawdą*, Kraków 1961, s. 200.

<sup>46</sup> T. Terlecki, *O Herminii Naglerowej i „Wierności życiu”*, w: H. Naglerowa, *Wierność życiu*, oprac. i wstęp T. Terlecki, Londyn 1967, s. 10.

<sup>47</sup> E. Pawlak, *Życie literackie w Poznaniu w latach 1917-1939*, Poznań 1971, s. 65.

<sup>48</sup> R. Lubas, *W tyglu życia artystycznego*, w: tejże, *Poezja Helionu i Litartu*, Kraków 1978, s. 13.

łońskiego” można uznać za raczej stały: „Kultywowano tu bowiem zrazu postmłოდopolski model poezji, potem także awangardowy. Obydwa te modele niejednokrotnie przenikały się w twórczości niektórych poetów. Jeśli chodzi o postawy ideowe, to w latach dwudziestych patronowała młodym członkom koła bardziej endecja, w latach trzydziestych natomiast uwydatniają się silniej, pulsujące w kole już w pierwszym jego dziesięcioleciu, przekonania lewicowe”<sup>49</sup>. Ze wspomnianymi periodykami współpracowali poeci, m.in. Jan Brzękowski, Jalu Kurek czy Julian Przyboś, którzy w późniejszych latach wstydzili się tego faktu<sup>50</sup>.

W roku 1924 Helion zaczął wydawać własne pismo: ukazał się tylko numer pierwszy „Helionu” w roku 1924, a nieco później zbiorowy „Almanach Helionu” (Kraków 1926). W pierwszym i zarazem ostatnim numerze pisma podana została informacja, że zespół wyłonił się w roku 1922 ze Związku Polonistów, a w jego 11-osobowym składzie pojawiły się trzy kobiety: Irena Drozdowiczówna, H. Stammowa i S. Sirchawianka. W przypisie do składu redakcji Lubas podaje informację: „Nazwiska Stammowej i Sirchawianki nie powtarzają się we wspomnieniach krakowian, dlatego rozwiązanie podanych w piśmie pierwszych liter imion jest trudne. Wymienieni należeli raczej krótko do Helionu i nie odegrali w kole większej roli”<sup>51</sup>. Z kolei w „Almanachu Helionu” znajdują się utwory Marii Krzetuskiej i Heleny Moskwianki, przyszłej żony Ignacego Fika, i dlatego mamy o niej więcej informacji. Ostatnia strofa zamieszczonej tam *Modlitwy* Marii Krzetuskiej brzmi:

Prosimy Cię, Boże, znów o Wielkie Słowo,  
Modlimy się do Cię, spehń, o Panie,

<sup>49</sup> R. Lubas, *Wstęp*, tamże, s. 6.

<sup>50</sup> J. Kurek, *Mój Kraków*, Warszawa 1963, s. 137; J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Warszawa 1968, s. 26, 28.

<sup>51</sup> R. Lubas, *Poezja Helionu i Litartu*, przypis 17, s. 167-168.



Prośbę naszą – i rzeknij na nowo  
Nad tym światem: „Niech się Światłość stanie”.

*Modlitwa* jest utrzymana w tym samym patetyczno-mistycznym tonie jak teksty pozostałych uczestników grupy, ale po rozwiązaniu Helionu Gałuszka, Jerzy Braun, Witold Zechenter, Adam Polewka czy Jan Sztudynger tworzyli dalej, szukali własnego miejsca w literaturze lat trzydziestych i wypracowali je sobie. Natomiast trudniej znaleźć ślady podobnych ambicji żywionych przez Krzetuską, chociaż z aktywności literackiej nie zrezygnowała. Istotna wydaje się jeszcze jedna rzecz. Otóż Jerzy Braun założył w roku 1932 pismo „Zet” z poszerzonym programem mistycznym „Helionu”, gdzie uprawiał ten sam typ dyskursu, tyle że inspirowanego myślą polskiego romantyzmu emigracyjnego<sup>52</sup>. Wiersze w stylu *Modlitwy* Krzetuskiej pasowałyby więc i do tego nowego pisma, tyle że płec autorki przesłaniała jej twórczość, i łatwiej było określić ją mianem poezji „kobiecej” niż „mistycznej” – można zaryzykować przypuszczenie, że mimo istnienia długiej tradycji literackiej mistyki kobiecej, nie o taką genderową wersję dyskursu chodziło redaktorowi pisma. Na dwa wiersze Krzetuskiej trafiam m.in. na łamach powołanego tuż przed drugą wojną krakowskiego pisma dla kobiet „Wanda” (1939, nr 4, s. 4), łączącego idee emancypacji kobiet z ideologią narodową<sup>53</sup>. Ich stylistyka nie odbiega od stylistyki utworów wcześniejszych:

*Kiedyś...*

Wspominam  
Dzień w szczęściu poczęty i nigdy radości niesyty –  
Błogosławię go – i przeklinam!

---

<sup>52</sup> J. Stradecki, „Zet” 1932-1939, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 6 *Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. 1.

<sup>53</sup> M. Bednarczuk, *Kobiety w kręgu prawicy międzywojennej. Idee, sylwetki, strategie pisarskie*.

Dopiero gdy zmierzchnie  
W czarno-białą  
kliszę  
czasem przeciwnym zabity,  
Zbudzony piorunem  
Wiatr zgasi krwawą lunę  
i bezmyślnie przesiewać  
Będzie przez palce niedbałe  
Upragnioną ciszę.

*Czytam wiersz*

Zrazu  
Cisza była i słowa...  
Jedno za drugim w pogoni

Aż nagłym wstrząśnięta gromem  
Co w poprzek nieboskłonu  
Opadł złotym liściem  
W porywie nieutulonym  
Uporczywie myślę,  
Że wszyscyście  
Ze mną razem  
A dojrzały owoc  
Spadł w drżące oczekiwaniem dłonie.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że młodopolski bagaż leksykalny, obrazowy i gatunkowy, widoczny w dorobku poetyckim większości grup i pism literackich działających w latach dwudziestych, był oceniany znacznie surowiej, jeśli pod jego ciężarem ugięła się twórczość kobiet zamieszczających w nich swoje wiersze, łagodniej natomiast, gdy szło o mężczyzn. Do takiego wniosku można dojść np. podczas lektury numerów pisma „Helikon” (1924), w którym zamieszczano wiersze m.in. Marii Grąbczewskiej, Marii Różyckiej, Eleonory Laudańskiej. Od kobiet wymagano przyswojenia reguł warsztatowych, od mężczyzn – ich przekraczania,

zarazem za owo przyswojenie kobiety krytykowano, bo z góry przyjmowano, że wyższego poziomu nie osiągną, natomiast w przypadku mężczyzny milcząco zakładano, że przyswojenie jest tylko gruntem, od którego muszą się odbić i na pewno im się uda.

Z tego punktu widzenia grupy i czasopisma literackie odgrywały w pierwszych latach niepodległości rolę podwójną, jeśli wziąć pod uwagę kryterium płci: w latach dwudziestych „wychowywały” twórców lokalnych, nawet tak dojrzałe poetki, jak Franciszka Arnsztajnowa w Lublinie, która zmieniała swoją poetykę zgodnie z modelami propagowanymi w pismach artystycznych kolejnych dekad; w latach trzydziestych „wypychały” twórców lokalnych, przede wszystkim mężczyzn, np. Józefa Czechowicza, w przestrzeń ogólnopolską<sup>54</sup>. Warto tu przypomnieć słowa Krystyny Sierockiej na temat roli lokalnych pism literackich:

Pisma te nie miały ambicji tworzenia nowych kierunków twórczych. Poprzestawały na akceptowaniu poetyk i programów już istniejących, na ich eklektycznej modernizacji, koncentrując się głównie na programowaniu poetów swojego regionu czy miasta, na rozbudzaniu zainteresowań literackich i twórczych wśród lokalnych kręgów czytelniczych. Nie wyolbrzymiając ich roli, nie można nie doceniać znaczenia owych efemerycznych grup i periodyków, które obok uaktywniającej, spełniały także ważną rolę popularyzatorską i wychowawczą<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> A. Madej, *Ruch literacki na Lubelszczyźnie*, „Pamiętnik Lubelski” 1935, t. II; F. Araszkiewicz, *Ambicje kulturalne Lublina*, „Pion” 1937, nr 21; H. Życzyński, *Poezja w Lubelszczyźnie (1918-1937)*, „Pamiętnik Lubelski” 1938, t. III; F. Araszkiewicz, *Ruch literacki w Lubelszczyźnie. Cyfry, daty, nazwiska*, w: *Antologia współczesnych poetów lubelskich*, Lublin 1939; T. Kłak, *Bibliografia literacka Lubelszczyzny*, Lublin 1959; H. Dobosz, *Lublin literacki dwudziestolecia międzywojennego*, „Przegląd Lubelski” 1965, z. 1; J. Szczawiej, *Wstęp*, w: W. Mrozowski, *Antologia lubelskich poetów dwudziestolecia międzywojennego*, oprac. J. Szczawiej, Lublin 1965.

<sup>55</sup> K. Sierocka, *Czasopisma grup literackich*, w: *Literatura polska 1918-1975*, t. 1 1918-1932, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975.

W latach trzydziestych status kobiet poetek w grupach poetyckich nie uległ poprawie i – jak trafnie zauważył Kazimierz Czachowski – nie ma ich w zasadzie wśród awangardzistów. To znaczący, ale funkcjonują w nich na osobnych zasadach, zwykle na marginesie głównego nurtu działalności grupy, wspierane przez jednego z jej członków, lekceważone przez pozostałych. Jedną z nich była Mila Elin, którą Agnieszka Dauksza nazwała trafnie „enigmą awangardy”, a uwagi, jakie czyni na jej temat, można odnieść do wielu innych kobiet piszących w tym czasie: „już na wstępie wypada zaznaczyć, iż w zasadzie cała wiedza o Mili Elinównie opiera się na domysłach, przybliżonych obliczeniach, niejasnych relacjach i krótkich tekstowych wzmiankach”<sup>56</sup>. Jak wynika z pieczołowicie zebranych przez badaczkę wzmianek wspomnieniowych i fragmentów korespondencji współtwórców krakowskiego środowiska literackiego, ta współpracowniczka łódzkiej grupy poetyckiej Meteor, podopieczna Tadeusza Peipera<sup>57</sup>, który wprowadził ją na łamy „Zwrotnicy” i „Linii”, nie była dobrze widziana przez pozostałych awangardzistów. Z jednej więc strony Peiper pisał: „utworami swymi zbliżyła się do mnie jak nikt inny, zachowując przy tym wszystkie ciekawe odrębności swojej wyobraźni”<sup>58</sup>, z drugiej strony natomiast Julian Przyboś nazywał ją „babiną”, która „swoimi bezbarwnymi wierszami psuje «Linie»”<sup>59</sup>, Jan Brzękowski uważał jej wiersze za „bezbarwne, bezkrwiste, bezgenitalne”<sup>60</sup>, Jerzy Zagórski odmawiał

<sup>56</sup> A. Dauksza, *Mila Elin – enigma awangardy. Poezja przestrzeni prywatnych*, w: tejsze, *Kobiety na drodze. Doświadczenie przestrzeni publicznej w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Kraków 2013, s. 15.

<sup>57</sup> J. Grądział-Wójcik, „Drugie oko” Tadeusza Peipera. *Projekt poezji nowoczesnej*, Poznań 2010, s. 141.

<sup>58</sup> T. Peiper, *Zakończenie*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, oprac. i red. T. Podoska, Kraków 1972, s. 317.

<sup>59</sup> J. Przyboś, *List z 1.VI.1931*, w: *Materiały do dziejów awangardy*, oprac. T. Kłak, Wrocław 1975, s. 109.

<sup>60</sup> J. Brzękowski, *List z 26.V.1931*, w: tamże, s. 64.

przyjęcia jej utworów do druku na łamach „Pionów” z powodu ich „nieodpowiedniości tematycznej”<sup>61</sup>, a redakcja „Głosu Literackiego” imputowała, że jej „zainteresowanie literaturą ogranicza się [...] do wiadomości od znajomych”<sup>62</sup>. Nic więc dziwnego, że poetka skarżyła się Jalu Kurkowi na poczucie osamotnienia<sup>63</sup>. Dauksza, z której ustaleń w powyższym fragmencie korzystam, tak podsumowuje sytuację Mili Elin:

Z jednej zatem strony Elin mogła liczyć na wsparcie wpływowego Peipera, nie tylko doceniającego jej próby literackie, ale też dopuszczającego ją do współpracy ze „Zwrotnicą” – zarazem jako najmłodszą i jedyną kobietę wśród awangardystów. Z drugiej natomiast z tych samych powodów Elinówna narażona była na liczne głosy krytyki – zarówno jako podopieczna Peipera, ale też jako kobieta podejmująca się aktywności pisarskiej zdominowanej przez mężczyzn w sferze publicznej (vide znamienne epitety Brzękowskiego określające wiersze Elin – „bezgenitalne” jako zapewne nie-męskie, nijakie, kobiece właśnie)<sup>64</sup>.

I jeszcze jeden przykład z lat trzydziestych, czyli środowisko skupione wokół wileńskich „Żagarów”, które konsekwentnie marginalizowało znaczenie twórczości poetek działających w przedwojennym i międzywojennym Wilnie. Teresa Dalecka, badająca materiały poetyckie publikowane na łamach międzywojennych wileńskich pism literackich w latach 1922-1935: „Hipogryf” (1920), „Tygodnik Wileński” (1925), „Alma Mater Vilniensis” (1922-1935) i „Źródła Mocy” (1927-1930), pisze: „Poetycki profil pism w wielu wypadkach odzwierciedla gusta i upodobania zespołów redakcyjnych. [...] Omawiane tytuły nie pretendują do rangi ogólnopolskiej, jednak wydaje się, że w pewnym stopniu torują drogę takim pismom, jak

<sup>61</sup> J. Zagórski, *List* z 23.XI.1932, w: tamże, s. 199.

<sup>62</sup> „Głos Literacki” 1929, nr 11, s. 4.

<sup>63</sup> M. Elin, *List*, w: *Materiały do dziejów awangardy*, s. 224.

<sup>64</sup> A. Dauksza, *Mila Elin – enigma awangardy*, s. 16-17.

«Żagary» czy «Środy Literackie»<sup>65</sup>. I wymienia nazwiska kobiet drukujących w wymienionych periodykach swoje wiersze, a są to: Wanda Niedziałkowska-Dobaczewska, Helena Matejkówna, Wanda Nowodworska, Helena Obieziarska, Halina Odyńcowa, Halina Paczkiewiczówna, Maria Salmonowiczówna i Jadwiga Wokulska. Oprócz tych poetek, należących – nazwijmy je tak roboczo – do młodego i średniego pokolenia, aktywne były także poetki nieco starsze, m.in. Zofia Bohdanowiczowa, Eugenia Kobylańska-Masiejewska, Helena Łysakowska, Wanda Stanisławska, oraz poetki tłumaczki literatury litewskiej, autorki pierwszych polskich antologii popularyzujących lirykę sąsiedniego narodu: Stefania Jabłońska (*Poezje odradzającej się Litwy*, 1911) i Julia Wichert-Kajruksztisowa (*Antologia poezji litewskiej*, 1939). Mieczysław Jackiewicz pisze, że zanim pojawiły się przekłady „[t]akich wielkich poetów, a wówczas jeszcze bardzo młodych, jak Czesław Miłosz, Teodor Bujnicki, Józef Maśliński czy Jerzy Zagórski”, to [p]opularyzatorami poezji litewskiej okazali się w Wilnie poeci marginalni, mało znani, których oryginalna twórczość jest już dziś zapomniana. [...] poeci niejako z marginesu wielkiej poezji, rzemieślnicy słowa<sup>66</sup>. Tak też o nich myśleli, mówili i pisali żagaryści.

We wczesnej fazie formowania się grupy jej przedstawiciele i sympatycy nie pomijają jeszcze kobiet piszących wiersze w prasowych omówieniach życia literackiego swojego miasta, muszą się bowiem z nimi liczyć, np. Zygmunt Falkowski na łamach „Alma Mater Vilniensis” – jak pisze Dalecka – dostrzegł kilku „dobrych lub dobrze zapowiadających się poetów. Na szczycie poetyckim Wilna umieścił Waleriana Charkiewicza, Seweryna Odyńca, Jerzego Wyaszomirskiego. Falkowski wymienia też Helenę Obieziarską, Wandę

<sup>65</sup> T. Dalecka, *Poezja na łamach wileńskich pism literackich i kulturalnych*, w: *Poezja i poeci w Wilnie lat 1920-1940. Studia*, red. T. Bujnicki, K. Biedrzycki, Kraków 2003, s. 20.

<sup>66</sup> M. Jackiewicz, *Stefania Jabłońska, Julia Wichert-Kajruksztisowa i Władysław Abramowicz – wileńscy popularyzatorzy poezji litewskiej*, w: tamże, s. 321-322.

Nowodworską oraz Stanisława Kunca<sup>67</sup>. W drugiej połowie lat trzydziestych marginalizują już zarówno poetki, jak i tłumaczki, np. Teodor Bujnicki, omawiając na łamach wpływowego pisma „*Vilnianus žodis*” niezadowolający stan polskiego życia literackiego w Wilnie, wymienia akademików: Karola Górskiego, Manfreda Kridla, Stefana Srebrnego, Mariana Zdziechowskiego, wobec braku poważnych pism literackich podkreśla wagę redagowanej przez Józefa Myślińskiego „*Kolumny Literackiej*” w „*Kurierze Wileńskim*”, wyróżnia recenzentów literackich: Waleriana Charkiewicza i Jerzego Wyszomirskiego, reportażystów: Władysława Chałubowicza i Józefa Mackiewicza oraz prozaików: Teodora Parnickiego i Tadeusza Łopalewskiego. Jak podsumowuje Danuta Balašaitiene poglądy Bujnickiego, mimo że lirykę uznał za najlepiej rozwinięty rodzaj literacki w polskiej literaturze Wilna, „[n]ie utrzymały się [...] w czołówce Helena Romer-Ochenkowska, Wanda Dobaczewska i Eugenia Kobylańska<sup>68</sup>, ponieważ przodujące miejsce zajęły Żagary z Czesławem Miłoszem na czele, Jerzym Putramentem, Aleksandrem Rymkiewiczem i Jerzym Zagórskim.

O rodzaju i skali napięć mogą świadczyć nie tylko wspomnienia poszczególnych członków grupy, np. znany fragment zapisków Putramenta ujawniający jego niechęć do koleżanek ze studiów polonistycznych, na które w powszechnej opinii wybierały się „albo panny chcące wyjść za mąż, albo początkujący poeci. [...] Panienek na wydaniu było grubo, grubo więcej<sup>69</sup>, lecz także dokumentacja gromadzona przez wileńskie instytucje kulturalne, np. zarząd „*Śród Literackich*”, których „specyficzny”, regionalistyczny i elitarny

---

<sup>67</sup> T. Dalecka, *Żagaryści na Uniwersytecie Stefana Batorego*, w: *Żagary. Środowisko kulturowe grupy literackiej*, red. T. Bujnicki, K. Biedrzycki, J. Fazan, Kraków 2009, s. 59, przypis 31.

<sup>68</sup> D. Balašaitiene, *Recepcja twórczości Teodora Bujnickiego w prasie litewskiej międzywojennego Wilna*, w: tamże, s. 176.

<sup>69</sup> J. Putrament, *Pół wieku. Młodość*, t. 1, Warszawa 1969, s. 145.

charakter kształtował się pod wpływem Heleny Romer-Ochenkowskiej, i dlatego „dla ludzi z Klubu Włóczęgów [...] Środy były półśrodkiem, z którym należy walczyć”<sup>70</sup>. Znakomicie opracowane przez Jagodę Hernik Spalińską *Kalendarium Śród Literackich* zawiera interesujące wyimki z protokołów spotkań, ujawniające środowiskowe różnice zdań na temat istoty poezji i poety, nakładające się ponadto na istotny od czasu romantyzmu podział „starzy” – „młodzi”. Na przykład 128. Środa Literacka (22 kwietnia 1931) została poświęcona „dyskusji na temat prądów w najnowszej literaturze polskiej”, a „punktem wyjścia do dyskusji były zagadnienia poruszone w miesięczniku «Idącego Wilna» pt. «Żagary»”:

Starsi poeci widzą w młodej grupie poetyckiej pewne nowe czynniki, nowe hasła w przeżywającej obecnie ferment literaturze polskiej. Na gruncie wileńskim nowość „młodych” polega m.in. na zerwaniu z regionalnością (T. Łopalewski). Regionalizmu pozbyli się młodzi poeci, jak mówi p. Dobaczewska, nie tylko w treści i formie swych utworów, ale i w samym podejściu do tematu. Szczególnie podkreślono, jako cechę żagarowców, właściwą zresztą niemal całej współczesnej poezji polskiej, sumienne i troskliwe czytanie wierszy, dbanie o nowoczesną ich strukturę (J. Wyszomirski). Poeci ci jednak, którzy opanowali technikę wiersza i mają wysoką kulturę literacką, są tylko łowcami słów, akrobatami poezji, nie mającej większej treści. Są tego świadomi i oni sami, szukają nowych dróg, lecz jeszcze ich przed sobą nie widzą.

Dyskusja zapoczątkowana krytycznymi uwagami p. Wyszomirskiego i p. Dobaczewskiej, przeszła następnie do kwestii stosunku poezji do życia w ogóle oraz do zagadnień poezji polskiej współczesnej.

Poszczególni poeci przemawiający (pp. Miłosz, Jędrzychowski, Maśliński, Zagórski) często przytaczali poglądy współczesnych krytyków i poetów polskich (Irzykowski, Iwaszkiewicz, Laskowski, Czachowski i in.), zaznaczali swoje stanowisko w poruszanych zagadnieniach, na ogół zgodne ze zdaniem jednego czy drugiego pisarza. Zainteresowanie się twórczością „młodych” na ogół nie jest duże (o ile można sądzić z frekwencji), jednak sym-

<sup>70</sup> J. Hernik Spalińska, *Środy Literackie. Narodziny i śmierć pewnej idei*, w: tejsze, *Wileńskie Środy Literackie (1927-1939)*, Warszawa 1998, s. 12



patycznym objawem, zwłaszcza w porównaniu ze Środą poprzednią, jest obecność większej grupy młodzieży akademickiej<sup>71</sup>.

Po trzecie – dwie perspektywy: uczestników i historyków literatury. Dwudziestolecie pozostawiło po sobie nie tylko obszerny zbiór tekstów poetyckich, lecz także spory zestaw wypowiedzi programowych na temat poezji, jej tendencji rozwojowych, ich wzajemnych stosunków i podziałów, którym towarzyszyła krytyka porządkująca tę część pola literackiego. Wszystkie te działania były elementami życia literackiego i wszystkie kształtowały obraz poezji międzywojennej z perspektywy jej uczestników. Potrzeby poszczególnych grup interesu pragnących wygospodarować dla siebie miejsce na Parnasie spowodowały, że obraz ten opierał się na prostych przeciwstawieniach starzy–młodzi czy tradycja–nowoczesność: dla skamandrytów stara była Młoda Polska, dla awangardystów – skamandrycy jako Młodej Polski kontynuatorzy. Co jednak ciekawe, w tych przepychankach na Parnasie, dyskusjach i sporach nie brały udziału kobiety, ani jako poetki i autorki manifestów literackich (Hłakowiczówna i Pawlikowska nie były brane pod uwagę w latach dwudziestych, zaliczono je po prostu do kręgu skamandryckiego), ani jako krytyczki (głos Anny Zahorskiej czy Zuzanny Rabskiej był słabo słyszany, zresztą odbierany jako głos – by użyć określenia Witolda Gombrowicza – „ciotek literackich”). Porządek w gospodarstwie poetyckim lat dwudziestych został zaprowadzony bez nich, dlatego wszystkie wystąpienia kobiet piszących były oceniane zgodnie z klasyfikacjami ustanowionymi na podstawie innego materiału. A ponieważ nie pasowały one do ustalonych wówczas „norm”, została wprowadzona kategoria „poezji kobiecej”, stworzona już zresztą w epoce poprzedniej i używana z upodobaniem np. przez Wilhelma Feldmana.

---

<sup>71</sup> J. Hernik Spalińska, *Kalendarium Śród Literackich*, tamże, s. 146.

Same poetki miały świadomość istnienia kategorii poezji kobiecej, która ograniczała ich udział w życiu kulturalnym, ale wiązały jej istnienie nie tylko z „ustaloną” tematyką twórczości niewieściej i męskiej oraz ich hierarchią, lecz także, czy przede wszystkim, z brakiem zakorzenienia w większych grupach, w których prym wiedli mężczyźni – koledzy po piórze. Koledzy po piórze, którzy w latach dwudziestych szturmowali Parnas, w dekadzie następnej już rozdawali karty w grze literackiej i nie uwzględniali w niej kobiet podejmujących tematy męskie lub zbyt wyraźnie zaangażowanych społecznie, np. jako redaktorzy czasopism cenzurowali utwory koleżanek znacznie bardziej surowo niż utwory kolegów lub w ogóle nie dopuszczali ich do druku. Jako ilustrację można przywołać tu dwa wiersze z lat trzydziestych: *Garb* Elżbiety Szemplińskiej z tomu *Wiersze* (Warszawa 1933) i *Rymujący kolega* Haliny Pileckiej-Przybyszewskiej z tomu *Samotna niedziela* (Warszawa 1938).

W pierwszym z nich odrzucenie tekstu kobiecego wynika tyleż z lęku przed cenzurą, co z niechęci do ideologicznych tekstów kobiecych grożących zachwianiem stereotypowego obrazu „bezideo-wości” twórczości kobiecej. Niechęć owa skrywa „wydawca” pod fałszywą troską o bezpieczeństwo autorki i lękiem przed ingerencją cenzury, lekceważąc rzeczywiste zaangażowanie lewicowe Szemplińskiej poprzez sprowadzenie go do niewieściego kaprysu nieświadomego konsekwencji politycznych słowa drukowanego.

### *Garb*

Dziś,  
miast oczekiwanej korekty,  
wydawca przysłał mi liścik;  
aczkolwiek zobowiązanie, to niestety,  
mianowicie,  
wiersz, drukowany w pewnym piśmie,  
jest zbyt wyraźnie programowy,  
i ja – prawda? – mimo wszystko –  
choćby – nie mogę ryzykować.

Klęłam przez dwie godziny  
garb, jaki dźwigam na plecach lata całe,  
garb ideałów i zapatrywań,  
który nie tylko szczęście,  
ale i życie nawet uniemożliwia.  
[...]

W drugim natomiast wierszu-rymowance obnażone zostały społeczne podstawy definicji „poety” jako mężczyzny, w dodatku pozbawionego obciążeń rodzinnych, oraz ujawnione poglądy autorki na istotę poezji jako „rymotwórstwa”:

*Rymujący kolega*

O koledze to każdy wie,  
a o mnie nie.  
Koledze drukują, kiedy, gdzie,  
a mnie nie.  
Coś niecoś o tym, o owym  
zaczęte, napisane do połowy:  
może, a gdyby,  
doskonale, niby.  
[...]  
O koledze mówią „poeta”,  
o mnie – „pisząca kobieta”.  
Przeszkody: dzieci, mąż,  
a kolega rymuje wciąż.  
Koledze drukują, kiedy, gdzie,  
a o mnie nie.

Warto w tym kontekście na chwilę wrócić do wileńskich Śród Literackich i toczonych w ich ramach dyskusji, m.in. o twórczości kobiet. W sprawozdaniu z 82. Środy (27 listopada 1929), podczas której Zofia Nałkowska wygłosiła wykład *O piszących kobietach*, czytamy:

ledwie gościnne ściany klubu mogły pomieścić zebranych, wśród których zauważyliśmy p. rektora Zdziechowskiego z żoną, p. kuratora Pogorzelskiego z rodziną, profesorów uniwersytetu i chyba wszystkich wileńskich literatów. [...] prelegentka wygłosiła wytworny w formie i doskonale streszczony w zwięzłym skrócie rzut oka na piszące kobiety poświęcając każdej z nich kilka słów bardzo trafnej charakterystyki, zatrzymując się na dłużej przy ulubionych postaciach<sup>72</sup>.

W tak znakomitym towarzystwie poruszony został temat trudnych warunków pracy twórczej kobiet, odmiennych od warunków pracy mężczyzn literatów, ale w protokole został zapisany tylko okrucieństwo tego wątku dyskusji: głos miejscowej poetki Kobylańskiej-Masiejewskiej, potraktowanej przez osobę sporządzającej sprawozdanie – jak śmiem przypuszczać: mężczyznę – z łatwo wyczuwalnym lekceważeniem: „W dyskusji [...] p. Masiejewska milutko skarżyła się na niedolę piszącej kobiety, która ma i skarpetki męzowskie, i obiady na głowie, a mimo to potrafi i tworzyć”<sup>73</sup>.

Jak wspomniałam wcześniej, z tego punktu widzenia interesujące i ważne jest dokładne prześledzenie dziejów współpracy kobiet z grupami poetyckimi i ich prasowymi organami. Poetki te, już po usamodzielnieniu się grup (a więc po zakończeniu edukacji wyższej przez ich współtwórców, którzy wypływali na szersze wody życia literackiego), znikają z pola widzenia współczesnych historyków literatury. To samo dotyczy kobiet piszących, które starały się dołączyć do już istniejących męskich wspólnot poetyckich. Warto tu raz jeszcze wrócić do postaci Mili Elin i dynamiki recepcji jej twórczości, która może być uznana za modelowy przykład procesu deprecjonowania kobiecej twórczości:

Co ciekawe, marginalizowanie roli i pozycji Elinówny w nurcie awangardowym przełożyło się także na recepcję jej poezji. Prócz pojedynczych,

---

<sup>72</sup> Tamże, s. 99.

<sup>73</sup> Tamże.

szkicowych omówień z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych twórczość ta praktycznie nie pojawia się w dyskursie krytycznym. Nie istnieje także właściwie w dyskursie historycznoliterackim – co znamienne, brak wzmianki o Elinównie w kanonicznej rozprawie Janusza Sławińskiego o języku awangardy krakowskiej<sup>74</sup>.

Historycy literatury, którzy po roku 1945 na nowo porządkowali poezję międzywojenną, przejęli triadyczne myślenie zasugerowane im przez obiekty ich badań, nie używali już jednak kategorii „poezji kobiecej” czy „literatury kobiecej”, odczuwając ich nieprzystawalność do własnej, powojennej rzeczywistości społecznej i literackiej. W ten sposób to, co czuli się w obowiązku odnotowywać i komentować krytycy przedwojenni, zniknęło ze świadomości uczestników kultury powojennej. Kłopoty z pojęciem „poezji kobiecej” obrazuje antologia poetek Młodej Polski opracowana przez Jana Zygmunta Jakubowskiego w roku 1963. Jej autor ma świadomość, że była to osobna grupa, ale nie potrafi już przeniknąć myślenia krytyków z przełomu wieków XIX i XX, którzy uznawali za stosowne uwzględniać ją w swoich recenzjach, syntezach i podręcznikach. Wydawano, oczywiście, zbiory wierszy takich poetek jak Franciszka Arnsztajnowa<sup>75</sup>, Helena Bychowska<sup>76</sup>, Maria Czerkawska<sup>77</sup>, Zuzanna Ginczanka<sup>78</sup>, Maria Grossek-Korycka<sup>79</sup>, Zofia Jabłońska-Erdmanowa<sup>80</sup>,

<sup>74</sup> A. Dauksza, *Mila Elin – enigma awangardy*, s. 17.

<sup>75</sup> F. Arnsztajnowa, *Wiersze*, wstęp i oprac. R. Rosiak, Lublin 1969; też, *Wybór wierszy*, wstęp B. Wójcikowska, Lublin 2005.

<sup>76</sup> H. Bychowska, *Poezje*, wstęp K. Górski, S.M. Saliński, Toruń 1972.

<sup>77</sup> M. Czerkawska, *Jalowcowe żniwa. Wiersze wybrane*, wstęp i wybór J. Kwiatkowski, Kraków 1972.

<sup>78</sup> Z. Ginczanka, *Wiersze*, Warszawa 1980; też, *Udźwignąć własne szczęście. Poezje*, wstęp i oprac. I. Kiec, Poznań 1991.

<sup>79</sup> M. Grossek-Korycka, *Wybór poezji*, oprac. P. Bukowiec, Kraków 2004; też, *Utworki wybrane*, wstęp, wybór i oprac. B. Olech, Kraków 2005.

<sup>80</sup> Z. Jabłońska-Erdmanowa, *Stara ciupaga i inne wiersze z lat 1948-1993*, posłowie J. Kolbuszewski, Kraków 1994.

Wanda Karczevska<sup>81</sup>, Bronisława Ostrowska<sup>82</sup> czy Maryla Wolska<sup>83</sup>, których cała twórczość lub jej część przypadała na międzywojnie, zawsze jednak autorzy komentarzy do tych wydań starali się wkomponować poetki do wzorca stworzonego przez i dla poetów mężczyzn. Dopiero krytyka feministyczna, która wkroczyła do polskiego literaturoznawstwa po roku 1989 i na dobre zainstalowała się w nim w dekadzie ostatniej, podsuwa badaczkom i badaczom narzędzia pomocne w nowej lekturze starych tekstów<sup>84</sup>.

Po czwarte – stosunek międzywojennej poezji kobiecej do wzorca poetyckiego Młodej Polski, Skamandra i Awangardy. Lektura dorobku poetyckiego kobiet pozwala stwierdzić, że sięgały one generalnie do wzorca młodopolskiego – do połowy lat dwudziestych, oraz skamandryckiego – od połowy lat dwudziestych do końca epoki, nie ma natomiast poetek wśród reprezentantek szeroko pojętej awangardy, choć poszczególne poetki wykorzystywały konkretne zdobycze awangardzistów, np. Wanda Melcer przyglądała się możliwościom pojedynczych słów, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska eksperymentowała z metaforą. Dokładne przyjrzenie się poszczególnym tomikom osłabia jednak powyższe konstatacje.

Dla młodopolskiej wyobraźni charakterystyczny był zespół tematów i motywów o charakterze mitycznym, czerpanym z historii literatury i kultury Zachodu, uprzywilejowanie form trudnych, np. sonetu, wielość systemów metrycznych. W tak zakreślonej prze-

---

<sup>81</sup> W. Karczevska, *Jeszcze jedna godzina. Wiersze 1931-1985*, Łódź 1985.

<sup>82</sup> B. Ostrowska, *Poezje wybrane*, oprac. A. Wydrycka, Kraków 1999.

<sup>83</sup> M. Wolska, *Wybór poezji*, Warszawa 1965; też, *Poezje*, wybór i wstępem opatrzył J.Z. Jakubowski, Warszawa 1970; też, *Poezje wybrane*, wybór i wstęp J.Z. Jakubowski, Warszawa 1974; też, *Poezje wybrane*, wybór, wstęp i oprac. K. Zabawa, Kraków 2002.

<sup>84</sup> Patrz np.: *Poetki przelomu XIX i XX wieku*, red. J. Zacharska, Białystok 2000; E. Hurnikowa, *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Warszawa 1995; A. Legeżyńska, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009; A. Nasilowska, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, czyli Lilka Kossak. Biografia poetki*, Warszawa 2010.

strzeni poetyckiej kobiety nie poruszały się swobodnie z banalnego powodu braków w wykształceniu, dlatego – choć, oczywiście, sprawdzały swoje siły we wszystkich nurtach i tematach – najbardziej charakterystyczną cechą ich twórczości młodopolskiej była nastrojowość oraz tematyka patriotyczna, religijna i erotyczna. Krytykom międzywojennym wystarczała więc obecność takich słów jak „dusza”, „cmentarz”, „deszcz jesienny” oraz forma sonetowa, by uznać dany tekst kobiecy za dalekiego krewnego poezji młodopolskiej. Tymczasem w międzywojennej poezji kobiet zdumiewa nieobecność – poza tomikami, które ukazały się w latach pierwszej wojny lub tuż po jej zakończeniu – tego, co Michał Głowiński i Janusz Sławiński nazywają młodopolską „manierą”. Trzeba więc zastanowić się ponownie, czy kobiety po roku 1918 odczuwają jej anachroniczność i odrzucają ją świadomie podobnie jak ich koledzy po piórze, czy też nigdy jej nie przyswoiły w takim stopniu, by musiały się od niej wyzwać.

Drugim modelem poezjowania, do którego sięgały poetki międzywojenne, był model wypracowany przez grupę poetycką Skamander. W literaturze przedmiotu uznaje się, że najwybitniejsze poetki dwudziestolecia międzywojennego – Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Kazimiera Iłłakowiczówna i Zuzanna Ginczanka – pozostały w kręgu poetyckiego oddziaływania tej grupy. Skamandryci łączyli elementy tradycji romantycznej i modernistycznej, tendencje ludyczne, nastrój radości, poetykę codzienności, elementy języka potocznego; propagowali wzorzec poety uczestnika życia codziennego lub obserwatora wydarzeń opisywanych w wierszach. Do najbardziej rozpoznawalnych cech poetyki skamandryckiej należały: wiersz toniczny, melodyjność, skłonność do anegdoty, tendencje do zamykania utworu pointą, co było sprzeczne z propozycjami awangardowymi: wierszem wolnym, uznaniem metafory za podstawowy środek poetycki, układami rozkwitającymi, wstydlivością uczuć.

Sprawa zależności poetek międzywojennych od modelu skamandryckiego nie jest jednak tak prosta, jak wygląda na pierwszy rzut oka. Krytykę międzywojenną zmyliła nagminna obecność sylabotoniców, rymów dokładnych (już wówczas nawet przez ich wirtuozów, czyli skamandrytów, odczuwanych jako „katarynkowe”), oraz point (często nieudolnych) – cechy te wystarczały, by uznać tak „zrobione” wiersze za skamandryckie z ducha. Warto się więc zastanowić, czy poetek ze skamandrytami nie łączą po prostu te środki, które do początku wieku XX uznawano za istotę poezji: rytm, rym, regularne systemy wersyfikacyjne, a które skamandrycy tyleż doprowadzili do mistrzostwa, co je przenieśli.

Tak czy inaczej, poetkom bliżej było do modelu skamandryckiego niż awangardowego, ponieważ awangarda nie tylko wymagała wysokiego stopnia świadomości formalnej, nieosiągalnej dla większości kobiet piszących tego okresu, lecz także zakładała zdystansowany, intelektualny stosunek do języka i rzeczywistości. Mimo że istniały poetki, jak np. Gustawa Jarecka, Lucyna Krzemieniecka czy Nina Rydzewska, które debiutowały w kręgu Kwadrygi, oraz Janina Brzostowska, która związała się z grupą poetycką Czartak, poetyki tych grup stanowiły w istocie kontynuację zmodyfikowanego modelu skamandryckiego wzbogaconego jednakże o elementy katastrofizmu i lewicowej wrażliwości na krzywdę społeczną. Nieobecność poetek w nurtach awangardowych, ekspresjonizmie, futuryzmie, kręgu Tadeusza Peipera, Juliana Przybosa, Józefa Czechowicza, wydaje się więc oczywista, skoro nurty te generalnie wystąpiły przeciwko „kataryniarstwu” skamandryckiemu, a z dziedzictwa poetyckiego korzystały w sposób bardziej wyrafinowany: stawiając na tonizm, metaforę, łamanie rytmu, rezygnację z rymu dokładnego na rzecz asonansu, wiersz wolny. Trzeba było najpierw dobrze dziedzictwo przyswoić, by można było jego ikony, np. Mickiewiczów i Słowackich, wywieźć na taczkach, jak tego chciał Bruno Jasieński. Kobiety nigdy dotąd dziedzictwa nie przyswajały tak intensywnie jak mężczyźni,



ponieważ nie miały dostępu do regularnego instytucjonalnego wykształcenia. Dopuszczenie kobiet do uniwersytetów galicyjskich w ostatnich latach wieku XIX nie miało takiego znaczenia dla kultury, jak dopuszczenie kobiet na Uniwersytet Warszawski w roku 1915 – pierwsze pokolenie naprawdę dobrze wykształconych pisarek weszło do literatury dopiero w latach trzydziestych wieku XX, a były w nim m.in. Zuzanna Ginczanka i Anna Świrszczyńska. W istocie jednak weszło do literatury jeszcze później, bo po roku 1945.

Po piąte – koncepcje poezji i poety. Jeśli uważnie przyjrzyć się linii rozwojowej polskiej poezji tworzonej przez kobiety, można dojść do wniosków z jednej strony potwierdzających sporą część intuicji męskich krytyków dotyczących twórczości kobiecej jako kulturalnej grafomanii, z drugiej zaś ujawniających istnienie w kulturze polskiej dwóch koncepcji poety i poezji: tej upowszechnianej i utrwalanej za pośrednictwem instytucji szkolnych i tej rozwijanej przez poetów. Model poezji kobiet pasowałby raczej do pierwszej z wymienionych koncepcji. Zaczynałby się on gdzieś w połowie wieku XIX na Jadwidze Łuszczewskiej, Marii Ilnickiej, Marii Bartusównie, a w zasadzie na Marii Konopnickiej, jakby zapoznając dorobek wcześniejszy, np. Elżbiety Drużbackiej. Ten model czerpał z wzorców leksykalnych, tematycznych i gatunkowych upowszechnianych w procesie nauczania domowego i szkolnego, dlatego w okresie pozytywizmu jest on nachylony patriotycznie i społecznie, a wzbogaca się o nowe, erotyczne wątki w okresie Młodej Polski, nie mając wiele wspólnego z młodopolskimi *-izmami*. Świadczy o tym dorobek ważniejszych poetek przełomu wieków XIX i XX, w tym Marii Komornickiej, Zofii Trzszczkowskiej, Kazimiery Zawistowskiej, z wyjątkiem Bronisławy Ostrowskiej.

Model poezji kobiecej do roku 1918 oraz – można zaryzykować taką tezę – również w latach międzywojennych to model raczej bliższy, zgodnie podzielanej w społeczeństwie, koncepcji poezji jako tekstu umiejętnie zrymowanego i zrytmizowanego niż któregoś

z trzech modeli tu omawianych: młodopolskiego, skamandryckiego i awangardowego. Niektóre systemy krytycznoliterackie międzywojnia tyleż potwierdzały, co współkształtowały te społeczne przeświadczenia, czego dowodzi praktyka krytyczna Karola Wiktora Zawodzińskiego. Uważany powszechnie za „nadwornego” krytyka skamandrytów, przyczynił się w znacznej mierze do popularyzacji i utrwalenia modelu poezjowania tej grupy, który odpowiadał jego poglądom na istotę poezji. Jak pisze Jerzy Kwiatkowski, Zawodziński „przypominał nauczyciela muzyki, któremu każdy fałsz jego uczniów boleśnie rani uszy”, a cenił „autotelizm, meliczność (regularną wersyfikację, postulat muzyczności, śpiewność wiersza), klasycyzm [...] w sensie poetyki umiaru, harmonii środków artystycznych, równowagi między formą a treścią, klarowność”<sup>85</sup>. By zobrazować owo miejsce styku poglądów podzielanych wśród przeciętnych inteligentnych konsumentów literatury z poglądami wpływowego krytyka, można przytoczyć obszerny ustęp recenzji-lekcji Zawodzińskiego z *Szumów leśnych* Marii Różyckiej (Warszawa 1924):

P. Maria Różycka umie pisać wiersze. Przede wszystkim – w znaczeniu umiejętności władania rymem i rytmem; za dowód może służyć doskonałość użytych dziewięciogłoskowców i ośmiogłoskowców męskich z jambicznym rozłożeniem miejsc akcentowych, w których widać, jak w analogicznych czterostopowych jambach współczesnej poezji rosyjskiej, operowanie melodyką wiersza, rozkładem akcentów zależnie od ich znaczenia w wierszu, ich opuszczeniem itd.; wszystko to, nie wiem, o ile jest rezultatem świadomej pracy, lecz daje strofy doskonałe, jak np. ta (z wyjątkiem wątego ostatniego wiersza):

I tylko stukot końskich kopyt,  
I ludzkich stąpań głuchy szcęk,  
Szelestny, chorągwiany łopot  
I rozdartego serca jęk... (str. 46)

---

<sup>85</sup> J. Kwiatkowski, *Krytyka literacka*, w: tegoż, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000, s. 467-468. Patrz też: J.Z. Białek, *Poglądy krytycznoliterackie Karola Wiktora Zawodzińskiego*, Wrocław 1969.

Ale umiejętność wierszopisarska p. Różyckiej nie tylko w tem się ujawnia. Bogata, prawdziwie poetycka zdolność analogizowania rzeczywistości stwarza (choć z rzadka) inedita w obrazowaniu, jak np. to zakończenie wiersza o nocy miłosnej:

A sprzysiężona noc na straży  
U szalonego łoża klęka –  
Godzinę za godziną waży  
Blednącą coraz więcej ręką.

(czy nie lepiej byłoby poprawić w ostatnim wierszu szósty przypadek na pierwszy dla otrzymania ścisłego rymu, koniecznego w poinciece?) [...]

Tam nawet, gdzie obrazowanie nie zaleca się świeżością (najczęściej), budowa jego jest logiczna, pewna, jasna; oto np.

Po brzegi noc srebrnemi łzami,  
Nalana jak kosztowna kruża;  
Step z tej topieli się wynurza  
W dalekich horyzontów ramie<sup>86</sup>.

Na trwałość takiego, wyżej scharakteryzowanego poglądu na istotę poezji, mającego głębokie korzenie w poetykach klasycznych i klasycystycznych, oraz na jego związek z poezją dziecięcą i okolicznościową – dworską, salonową czy domową (w zależności od epoki), zwraca uwagę Jerzy Cieślowski:

Z popularnym i obiegowym sformułowaniem: „to jest wiersz” spotykamy się od dzieciństwa. „Powiedzieć wierszem” albo „do wiersza” – znaczy powiedzieć „do rymu”, a znów powiedzieć „do rymu” znaczy powiedzieć „do słuchu” czy „do słuchania”. „Wierszem” mówić albo „poezjować” znaczy: wyodrębnić z mowy zwyczajnej, tej, którą posługujemy się w komunikacji potocznej, inny sposób mówienia, nadający słowom i zdaniom wartości samoistne. Mówić „wierszem” – to znaczy najczęściej – mówić „ładnie”, z użyciem takich słów i fraz zdaniowych, jakich się w mowie zwyczajnej nie używa, a które w wierszu są potrzebne do wyrażenia uczuć i sensów osobliwych, świątalnych, albo wzniosłych i poważnych lub nawet i żartobliwych ale dowcipnych. Taka prymarna, podstawowa wiedza o poezji znana jest już i dziecku, bo najwcześniejszym utworem literackim, z którym się dziecko

<sup>86</sup> K.W. Zawodziński, *Kronika*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 34-35, s. 203.

spotyka i spotykało, był obok bajki – wiersz. [...] Z wierszem spotykało się dziecko w pierwszym redagowanym dla niego pisemku, w pierwszej ofiarowanej książeczce. Literackość bowiem, w jej najbardziej pospolitym rozumieniu, spełnia się w poezji, a znowu poezja, w obiegowym rozumieniu, jest mówieniem albo pisaniem „do wiersza”. Rola poety jest najwcześniejszą, i do dziś w środowiskach nieuczonych naturalną rolą literacką. W naiwnym przeświadczeniu umieć mówić do rymu i do śpiewu – znaczyło być lub zapowiadać się na poetę. [...]

Uczyńmy uwagę, że ku zabawie, ku rozweseleniu innych, a i również zaimponowaniu własnym konceptem było wszelkie oracje weselne, czy z innych okoliczności, najładniej i najzgrabniej wierszem wygłosić. W ludowej świadomości – mówić pięknie – to mówić wierszem, a również mówić tak, aby to utkwilo w pamięci<sup>87</sup>.

Nic dziwnego, że niemal połowa kobiecej produkcji poetyckiej w latach międzywojennych to utwory okolicznościowe, np. wiersze napisane z okazji urodzenia dziecka, kołysanki, życzenia imieninowe dla Józefa Piłsudskiego, modlitwy dziękczynne do Matki Boskiej. Ale prym wiodą tu teksty o tematyce wojennej, pisane pod wpływem wydarzeń lat 1914-1918 i konfliktu polsko-bolszewickiego, realizujące zarówno wzorce poezji tyrtejskiej, jak i podejmujące próbę ich przenicowania. Niektóre poetki pisały tylko w czasie wojny – ich teksty znaleźć można w antologiach i czasopismach z tego okresu, ale ich autorki nigdy nie wydały osobnych tomików, co prowadzi do wniosku, że to okoliczności, a nie talent i chęć jego realizacji, spełniły funkcję katalizatora twórczości. W zbiorach takich, jak *Poezje wybrane 1914-1916* pod redakcją Antoniego Euzebiusza Balickiego (Kraków 1916), *Rozdzielił nas mój bracie... Antologia poezji współczesnych* (Zakopane 1916), *Polska pieśń wojenna. Antologia poezji polskiej z roku wielkiej wojny* wydana przez Stanisława Łempickiego i Adama Fischera (Lwów 1916) czy *Pieśń*

---

<sup>87</sup> J. Cieślowski, *Wstęp*, w: *Antologia poezji dziecięcej*, wybrał i oprac. J. Cieślowski, komentarz uzup. i przejrzały G. Frydrychowicz, P. Matuszewska, Wrocław 1991, s. III-IV.

*polska w latach wielkiej wojny 1914-1915* wydana przez Ludwika Szczepańskiego (Kraków 1916), spotkać można nie tylko nazwiska poetek znanych szerszej publiczności przed rokiem 1914, ale przede wszystkim nazwiska poetek „okolicznościowych”, nieznanych bliżej ani przed pierwszą wojną, ani po jej zakończeniu. W tych antologiach poezji wojennej zostały uwzględnione m.in. Maria Bażeńska, Maria Czerkawska, Maria Czerska, Aleksandra Dzióbówna, Kazimiera Greczynówna, Kazimiera Iłakowiczówna, Jadwiga z Łobzowa, Zofia Krupska, Wanda Krzyżanowska, F.C. Kuczyńska, Kazimiera Lityńska, Maria Majchrowiczówna, Lila Małeczka, Jadwiga Marcinkowska, Maria Markowska, Maria Marossanyi, Rena Maryth, Melania Medlingerówna, Zofia Mrozowicka, Anna Neumanowa, Janina Olszewska, Bronisława Ostrowska, Zuzanna Rabska, Anna Sokołowska, Maria Strońska, Maria Szczepanik, Maria Szembekowa, Anna Wiśniowiecka, Maryła Wolska, Helena Zbierzchowska, Gabriela Żółtowska.

O tym, że istniał wyraźny podział na rymowanie w celach terapeutycznych, towarzyskich i uwznioślających, składanie tekstów „do słuchu”, układanie tekstów okolicznościowych, utożsamianych przez dużą część kobiet piszących w dwudziestoleciu międzywojennym z „poezją”, oraz uprawianie poezji jako sztuki stanowiącej domenę mężczyzn, świadczyć mogą dwa przykłady: Ireny Słomińskiej i Zofii Górskiej.

Irena Słomińska (1905-1978) pochodziła ze środowiska szlachecko-burżuazyjnego, z rodziny spokrewnionej z łódzkimi Grohmanami i przed rokiem 1939 należała do elity finansowo-towarzystwej. Jak każda panienska z jej klasy społecznej otrzymała przyzwoite wykształcenie, ale studiów nie ukończyła, większość jej energii pochłaniały bowiem obowiązki rodzinne (urodziła czworo dzieci) i towarzyskie oraz dwa małżeństwa i liczne romanse. Jej poetycka spuścizna, obejmująca wiersze w sześciu językach, w tym dwa opublikowane tomiki: *Myśli, nastroje, pocatunki* (Łódź 1933) i *Chwile*

(Warszawa 1938), została w ostatnich latach zebrana przez jej najstarszego syna Pawła Słomińskiego<sup>88</sup>, wprowadzona ponownie do kultury w postaci piosenek z muzyką Ryszarda Sielickiego, a biografia zrekonstruowana przez Wiesławę Grocholę. Nie są to wiersze w pełnym tego słowa znaczeniu, lecz ich załączki, które wymagałyby dopracowania, tyle że sama autorka nigdy nie przejawiała zainteresowania tym żmudnym procesem. Harmonijne połączenie rymowanej formy z ładunkiem emocjonalnym sprawia, że sytuują się wśród udanych realizacji międzywojennego gatunku sentymentalnej piosenki, jako przykład lekkiej poezji śpiewanej raczej niż poezji *sensu stricto*. Jak pisze jej biografka, działo się tak nie tylko z powodów osobowościowych – wielkiego głodu życia i ludzi, lecz również z powodu funkcji egzystencjalnej jej twórczości:

Irena „używała” swych wierszy raczej w celach terapeutycznych – uwolnienia się od męki życia, sublimowania uczuć, które jej ciążyły, i przemieniania trywialnej materii codzienności w szlachetniejszy kształt poetycki. [...] Pisanie wierszy nie było dla niej ani namiastką życia, ani formą ucieczki; jej wiersze były swego rodzaju głosami notowanymi na gorąco na marginesie bardzo aktywnego i pracowitego – ale też bardzo samotnego i trudnego losu, były swego rodzaju „produktem ubocznym” codzienności, ale też swoistym lekiem, pozwalającym zarazem lepiej to niełatwe życie powszednie znosić. Pisała wtedy, kiedy miała wolną chwilę, przyływ smutku, moment samotności<sup>89</sup>.

Na marginesie można wspomnieć, że takie podejście charakteryzuje również bardziej świadome pisarki, co m.in. Elżbieta Szemplińska umieściła w swojej *Odpowiedzi* na zadawane często przez krytyków pytanie, czy kobieta pisząca traktuje własne przeżycia wyłącznie jak materiał twórczy (*Wiersze*, 1933):

---

<sup>88</sup> I. Słomińska, *Wszecławiatem będziemy we dwoje*, przeł. E. Siemaszkiewicz, wstęp Z. Dmitroca, Lublin 2000.

<sup>89</sup> W. Grochola, „*Nie pan mnie zwiódł, tylko marzenie moje...*”. *Biografia poetki Ireny Słomińskiej*, Warszawa 2005, s. 6-7.

Nie tylko w tym celu  
przeżywam –  
by opisywać potem.  
Ale gdy kończy się wszystko, tobie, przyjacielu,  
nie zostaje nic  
prócz tęsknoty;  
zaś ja  
fakt  
przemijaniu wydarty,  
w wierszu hermetycznym zamykam  
jak przyrodnik zażarty  
żabę w słoiku.

Po Zofii Górskiej (przed wojną Lipkowskiej) zachował się list do Lucyny Kotarbińskiej – redaktorki „Tygodnika Mód i Powieści” i autorki prac o teatrze. Co znamienne w kontekście niniejszych rozważań nad stosunkiem historyków literatury do aktywności rytmotwórczej kobiet i jej recepcją, w tomiku Zofii Lipkowskiej *Z podlaskich nastrojów* (Lwów 1926) znajdującym się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie list ten jest wsunięty „luzem”. Dowodzi to, że od dawna nikt do tego zbioru nie zaglądał: ani czytelnicy, ani bibliotekarze zajmujący się opracowywaniem zbiorów. Korespondencja wskazuje nie tylko na istnienie podziału na utwory rymowane i poezję, lecz także na oscylację między ambicją przynależności do wspólnoty poetów a brakiem samowiedzy autorskiej. Ponadto daje wgląd w warunki rodzinne, towarzyskie i geograficzne, w jakich powstawała i funkcjonowała twórczość kobieca. Do listu napisanego w roku 1933 Zofia Górka dołączyła wymieniony wyżej tomik wierszy, o jego bowiem ocenę prosi Lucynę Kotarbińską:

Szanowna Pani!

Na tej kartce niewiele się zmieści słów, zresztą nie potrzeba ich wiele. Przesyłając moje wiersze, chciałam, aby choć raz, ktoś bliski literaturze, coś o nich powiedział. Wolalabym to dziś, niż po śmierci, bo chciałam ten sąd poznać. A tu od tylu lat tylko milczenie. To przecież do pisania nie zachęca.

Zwracam się do Pani, bo ją znam z opowiadań pani Lamberowej, z czasów mojego dzieciństwa. Mieszka bowiem blisko Horsztyły [nazwisko nieczytelne].

Łączę wyrazy wysokiego szacunku

P.S. Wiersze były wydane jako niespodzianka, więc bez korekty.

22/6 1933

Sytuacja społeczna kobiet decyduje zatem o ich pozycji w literaturze oraz stopniu ich „widzialności” artystycznej. Te, które zdobyły miejsce na międzywojennym Parnasie, których teksty wznowiono po roku 1945 w nowych wyborach i z nowymi komentarzami, które wreszcie znalazły się w różnych antologiach, opracowaniach i podręcznikach, to w większości poetki wykształcone znakomicie w domu, w renomowanych gimnazjach, na wyższych uczelniach, mieszkanki dużych miast, poważnie traktujące własny rozwój intelektualny, wykonujące zawód związany z intelektualną aktywnością. I co ważne, pochodzące z rodzin albo o tradycjach artystycznych czy naukowych, jak np. Wanda Melcer, Bronisława Ostrowska, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Irena Tuwim, albo sprzyjających ambicjom artystycznym jako ścieżkom emancypacji społecznej, jak np. w żydowskich rodzinach Andy Ekier, Mili Elin, Zuzanny Ginczanki. Uważane za najwybitniejsze poetki międzywojnia Iłakowiczówna i Pawlikowska-Jasnorzewska stanowią ilustrację najlepszych cech kształcenia instytucjonalnego i prywatnego, połączonych ze świadomą pielęgnacją umysłu także po oficjalnym zakończeniu edukacji. Kształcenie tego typu zarówno oswajało z kanonem literatury narodowej, jak i skomplikowaną wiedzą warsztatową na temat „jak się robi wiersz” (wersyfikacja, genologia, stylistyka). Właśnie te poetki, które przyswoiły, a zarazem oryginalnie przekształciły elementy dziedzictwa poetyckiego, a ponadto związane były „organicznie” z miastem, stały się „widzialne”, tzn. zrozumiałe dla współczesnych sobie krytyków i późniejszych historyków literatury; wyrosły jako „wysokie drzewa”. Pozostałe – te słabiej wykształcone, posługu-



jące się w sposób daleki od biegłości konwencjami literackimi, zamieszkujące prowincję, wykonujące zawody mające niewiele wspólnego z działalnością intelektualną – pozostały w cieniu. W ich wypadku komplikuje się dodatkowo sprawa epigonizmu i grafomanii, ponieważ znacznie częściej nawiązywały one do twórczości poetek niż poetów swego czasu.

Warto w tym miejscu zacytować wiersz Elżbiety Szemplińskiej *Z głowy Jowisza* z tomu *Wiersze* (Warszawa 1933), w którym autorka zwraca uwagę na ważny aspekt kobiecej aktywności literackiej, czyli zależność między gatunkiem i tematem utworu kobiecego od warunków, w jakich tekst literacki powstaje:

*Z głowy Jowisza*

Świadomość zależy od bytu.

Nadbudowa duchowa stoi na fundamencie materialnym.

Na to, że zaczęłam pisać wiersze, miał powieści do sufitu,  
złożyły się warunki lokalne.

Powieść miejsca dla łokci wymaga,  
papieru, rozmachu dla pióra, zastanowienia.

Podczas gdy wiersze,  
jak z głowy Jowisza Atene naga,  
wyskakują ze mnie, miał przekleństwo  
albo westchnienia.

Po szóste – diachronia. W literaturze przedmiotu przyjmuje się, że najważniejsza cezura wewnętrzna okresu międzywojennego to przełom lat dwudziestych i trzydziestych, kiedy dokonały się – związane z wejściem w dorosłość nowego pokolenia i jego reakcją na wydarzenia polityczne w Polsce i Europie – radykalne przesunięcia w systemie życia literackiego i wartości literackich, stosunku do tradycji i współczesności, myśleniu o tematach, gatunkach i języku poetyckim. Trudno jednak zauważyć te zmiany w liryce kobiecej.

W latach dwudziestych poetki nie brały udziału w zjawisku grupowego wyrażania własnych dążeń twórczych, wchodziły do literatury zawsze w pojedynkę, przemawiały wyłącznie we własnym imieniu, nie budowały aliansów i opozycji, nie tworzyły programów ani jako projekcji czy dopełnienia własnej praktyki poetyckiej, ani jako działalności samodzielnej, od tej praktyki niezależnej. Jeśli już ujawniały swój pogląd na literaturę, czyniły to w formie prośby do krytyków o wyrozumiałość dla płodów „kobiecego” pióra, którym – tego miały świadomość – daleko było do doskonałości. Ale znacznie częściej wyrażały indywidualne postawy wobec panującej „mody literackiej” oraz „oczekiwań” czytelników i krytyków, znacznie częściej zbliżone do buntu niż afirmacji. Na tle żywiołowej działalności grup męskich, powiązanych wolą wspólnego działania, spójną koncepcją roli poezji i poety w społeczeństwie i specyfiki języka poetyckiego oraz rozpoznawalnym stylem twórczości, kobiety poetki to samotne wyspy, które nie komunikują się ani z innymi kobietami, ani z mężczyznami piszącymi (poza wymienionymi wyżej wyjątkami). Nacisk, jaki kładli uczestnicy międzywojennego życia literackiego na wypowiedzi programowe, doprowadził do tego, że twórczość literacka pozbawiona teoretycznego zaplecza uznawana była wówczas za niekompletną. W tym sensie kobiety poetki spotkał podobny los jak skamandrytów oskarżanych przez Karola Irzykowskiego o „programofobię”.

Kiedy więc na początku lat dwudziestych, gdy skamandryci obwieszczali odcięcie się od dziedzictwa młodopolskiego i zanurzenie w banalnym szczególnie codzienności, a futuryści odcięcie się od całej tradycji dotychczasowej, Zofia Wojnarowska w poemacie *Pacta poetica* (Warszawa 1921) odcinała się jednocześnie od konwencji poetyckich i społecznych, wyprzedzając o dekadę poetyckie enuncjacje zaangażowania społecznego, robotniczego i chłopskiego:

## II.

Zaprzęgnę cię do taczki –  
kamienie tłucz po szosie

i białe gładkie stopy  
omywaj w chłodnej rosie.

Nie ma czasu na tryle  
w księżycowe północy –  
stanąć musisz o świetle  
do košby i do młocki.

Nędza chodzi po świetle  
Wychudła, z głodu szara –  
Więc i od białego chleba  
i tobie wara.

[...]

O piękna wyrobnicu,  
w blaskach wczesnego rana  
w gwizd syreny przyszłości  
poważnie zasluchana!...

Inna poetka pierwszych lat niepodległości, Maria Morstin-Górska w *Pieśni dnia dzisiejszego* z tomu *Błyski latarni* (Kraków 1922), postulowała nową poezję dostosowaną do nowej rzeczywistości, co oznaczało dla niej przede wszystkim odnowienie, odświeżenie, wzbogacenie słownictwa, za którego pomocą będzie wypowiedzieć traumę wojenną oraz doświadczenie powojennego chaosu. Tyle że nie miało to wiele wspólnego z konkretnym skamandryckim programem literackim „zrzucania z ramion płaszcz Konrada”, bliższe było raczej powszechnej, demokratycznej, trafnie określonej przez Kadena, „radości z odzyskanego śmietnika”:

*Pieśń dnia dzisiejszego*

Nie dziwcie się tkacze minionych snów,  
że pieśnią naszą stał się krzyk –  
nieuczony, przyspieszony krzyk człowieka,  
co walczyć zwykł,  
bo życie przed nim ucieka,

a chce żyć pełniej niż żył –  
bo droga przed nim daleka,  
a musi starczyć sił...  
Nie dziwcie się tkacze minionych snów,  
że przed niczym się wiersz nasz nie cofa,  
że nie szukamy dźwięcznych słów,  
lecz twardą, niezłomną siłą  
prosty tworzymy śpiew –  
bo piękną może być każda strofa,  
byle w niej serce biło  
i byle tętniła w niej krew!  
[...]  
My – cośmy krzyczeć musieli do siebie,  
by móc się słyszeć w huku dział –  
a dziś żyjemy jakby prąd nas rwał  
ku światom wstającym z mgły,  
z przepaści jeszcze niemej –  
my  
już dzisiaj nie możemy  
mieć innej pieśni jak krzyk –  
nieuczony, przyspieszony  
krzyk człowieka,  
co patrzeć zwykł  
w rzeczy i dzieła olbrzymie –  
co walczył w ogniu i dymie  
i burzom stawiał czoło –  
więc mu się wszystko wokoło  
wydaje święte i nowe  
i własne i niczyje –  
krzyk z głębi piersi wezbranej  
człowieka, co jest pijany  
tym prostym cudem, że żyje!

I jeszcze jeden przykład z wczesnych lat niepodległości. Tym razem *Uczta* Hanny Januszewskiej z tomu *Poezje* (Warszawa 1924), której bohaterami są futuryści, ale przedstawieni jako barwna grupa młodzieży wywołująca skandale towarzyskie i dlatego traktowana

niepoważnie zarówno przez publiczność, jak i przez „ja” liryczne. Futuryści nie są w tym wierszu przedstawicielami programu poetyckiego czy szerszej myśli antropologicznej:

*Uczta*

Na futurystów ucztę raz  
sam wielki pan bóg z nieba zlął

Za wielkim stołem siadła brać,  
zaczęli śpiewać, w drumle grać.

„Gwiazdy! Jazz-bandów złoty pył,  
kielichów zapal świat nam skrył.

Niech żyje życia pieśń i szal!  
Gwiazdy! Jazz-bandów złoty miał!”.

.....

Za stołem stary usiadł bóg,  
patrzył na blaski, w szum i huk.

Bóg wzięwszy gwiezdny złoty miał,  
garścią w kielichy gości wlał.

Spici gwiazdami, krzykiem chmur,  
idąc śpiewali dziwny chór.

Z pijackiej knajpy szli na świat,  
wołając wszystkim: „Witaj brat!

Witajcie wszyscy z szumnych miast,  
myśmy z daleka, hej, aż z gwiazd!

Spici gwiazdami z złotej mgły  
i z panem bogiem my «per ty»”.

Tak jak trudno mówić w wypadku poezji kobiecej o istnieniu tendencji do działalności grupowej oraz tworzenia manifestów, tak też trudno wskazać w niej trzecią ważną dominantę poezji międzywojennej, jaką był antytradycjonalizm. Kobiety piszące nie odrzucały tradycji i obowiązków patriotyczno-narodowych, ponieważ dzięki włączeniu się w nie wywalczyły emancypację – wojna, która wiele kobiet zmusiła do wejścia w przestrzeń publiczną, stała się również impulsem do ich literackiego równouprawnienia. Świadczy o tym ich poetycki dorobek o tematyce wojennej i legionowej – nigdy przedtem, ani potem, nie było w Polsce tylu niewiast chwytających za pióro. Tradycja literacka w ogóle nie była dla kobiet piszących czymś, co trzeba odrzucić czy zanegować, ponieważ aż do roku 1918 nie były podmiotami Historii, nie uczestniczyły w jej tworzeniu; teraz właśnie pragnęły do tradycji się włączyć, kontynuować ją, za jej pomocą komunikować się z innymi. Męskie wycieczki przeciwko przeszłości wprawiły je raczej w konfuzję, tym bardziej że łączyły się z oskarżaniem pisarek o tradycjonalizm, czyli – jak się wówczas mówiło – „passeizm”. Z punktu widzenia męskich krytyków kobiecy żywioł wszedł do literatury od razu jako stary, epigoński, anachroniczny.

Równie problematyczna w odniesieniu do twórczości kobiet wydaje się kolejna istotna tendencja poezji międzywojennej, a mianowicie obniżenie tonu wypowiedzi poetyckiej, które było reakcją na romantyczny i modernistyczny koturn. Odwrót od stylistycznego patosu, retorycznych komplikacji, spetryfikowanej leksyki i frazeologii przyjął kierunek ku codzienności: poeta zszedł z cokołu, zainteresował się powszednim życiem zwykłych ludzi, często proletariuszy i mieszkańców przedmieść, zwykłymi przedmiotami, sytuacjami znanymi z ulicy, kawiarni, tancbudy, otworzył się na mowę potoczną. Wszystko to tworzyło nowe możliwości łączenia różnych gatunków, rejestrów mowy, kategorii estetycznych; nowe możliwości gry i zabawy z przeszłością. Dla kobiet piszących natomiast co-

dziennosc to chleb powszedni, co najmniej od polowy wieku XIX oskarzano je bowiem o to, ze sa „przadkami banalnej rzeczywistosci”, ze opisuja dzieci, koronki, kwiatki czy pieski. Ponownie wiecej nie mialy szansy, by krytyka literacka je zauwazyła i docenila – wprawdzie proponowaly czytelnikom rzeczy nowe, bo zgodne z duchem czasu, ale proponowaly tylko to, co od dawna mialy na podrodziu. Ponadto takze powszedniosc okazala sie konwencja, spetryfikowana przede wszystkim przez skamandrytow. Powszedniosc znow byla męska: przestrzen otwarta doswiadczana jako spacer, obserwowanie tlumu, nasluchiwanie klaksonow aut; powszedniosc byla miejska.

Kobiety takze mialy swoja powszedniosc, ukkladajaca sie jednak wedle schematow dawno skodyfikowanych jako wlasnie „kobiece” kaprysy i fatalaszki. Wezmy jako egzemplifikacje dwa wiersze z wczesnego tomu Wandy Melcer *Na pewno ksiazka kobiety* (Warszawa 1920): *U fryzjera* i *Wiosenny kapelusz*. Pierwszy z nich dotyczy klopotu z jezykiem, ktorym mozna by mowic o rzeczywistosci codziennej, opisac powszechne doswiadczenie kobiet masowo skracajacych sobie wlosy po roku 1918; drugi natomiast to zapis innego doswiadczania miasta przez kobieta, ktora nie obserwuje tlumu, jak podmiot liryczny dytyrambu *Wiosna* Juliana Tuwima, lecz uwaza na obuwie i jednoczesnie oglada wystawy:

*U fryzjera*

Odbite w lustrze dwie lampy  
i bialy, fryzjera grzbiet.  
Harmonia prouno szuka rymu  
do ciemnej glowy, ucietej nad miska z polerowanej blachy  
i dwuch nad soba pochylonych rak.  
Lotne zapachy  
rozgrzanych zelazkiem wlosow  
i kwiatowego mydla.  
Rzad dam posepnych pod sciana; rzad drugi dam

tryumfujących w aureoli fryzur  
przed luster szeregiem;  
rząd trzeci  
gibkich w kitlach demonów z jasnymi baczkami  
stojący,  
otoczony poszumem rąk, zbrojnych w grzebień:  
miły przybytek wdzięku, gdzie mizdzy się damskość  
do uśmiechniętych luster, a męskość łakoma  
w szale prozy, pociąga skrycie papierosa,  
ukrytego przezornie w elektrycznej suszarce.

### *Wiosenny kapelusz*

Jasne na niebie obłoki  
ułożone w miłe rządki,  
nizane na igłę wiatru.  
Ciepłe, pluszczące błoto,  
obce nogom w bucikach.  
Za szkłem witryny  
na sztywnych, drucianych palkach  
owiniętych w białe woalki,  
wiosenne kapelusze.  
O jakżeż mi miło myśleć  
o wszystkich młodych kobietach,  
które je będą nosić!

Z kolejną tendencją poezji międzywojennej, czyli fascynacją cywilizacją miejską i podróżami, jest podobnie. Miasto nie jest dla kobiet poetek przestrzenią, która atakuje inspirującymi zdarzeniami i obrazami, dostarcza tworzywa literackiego i języka do jego opracowania – poza Butrymowiczową i Pawlikowską-Jasnorzewską mało która ekscytuje się atrybutami nowoczesności, telefonem, radiem, kinem czy tramwajem. Miasto wcale nie wydawało się im przestrzenią lepszą tylko dlatego, że terażniejszą i nowoczesną, budowaną w wyraźnej opozycji do czasu przeszłego, wojennego



i przedwojennego – wprost przeciwnie. Jeśli już znajdziemy w liryce kobiecej opisy miasta, jak to się dzieje u Zofii Wojnarowskiej, Niny Rydzewskiej, Elżbiety Szemplińskiej czy Henryki Łazowertówny, będą to raczej klaustrofobiczne wizje ciemnych uliczek, ciasnych mieszkań czy sklepów, w których służące, praczki, niedożywione nauczycielki czy panny sklepowe znacznie rzadziej tęsknią za wyrwaniem się w szeroki świat niż za wycieczką na łono natury.

Miasto pojawia się w poezji kobiet na dobre w latach trzydziestych, ale wyłącznie w nurcie literatury rewolucyjnej, nurcie buntu społecznego, który – znów inaczej niż w realizacjach „męskich” – częściej zatrzymuje się na widokach nędzy niż zapowiada nadejście nowego porządku. Oba te rejestry obecne są w poezji Elżbiety Szemplińskiej, która w wierszach *Ja was napoję* i *Prawo dżungli* z tomu *Wiersze* (Warszawa 1933) patrzy na miasto oczami nędzarzy i wykluczonych ze wspólnoty użytkowników wynalazków cywilizacyjnych, podważając utrwaloną już w poezji dzięki skamandrytom perspektywę *voyeura*:

*Ja was napoję*

Dziwnie dla głodnych oczu wygląda miasto:  
roi się, kręci, wiruje uliczek mrowiem.  
Placami zaskakuje, jak rozwartą paszczą,  
Latarniami, gumowymi pałami, bije po głowie.

Dziwnie wygląda miasto nogom bezdomnym,  
bruk wsysa je jak piasek, oblepia jak bagno,  
pod stopy podstawia nierówny, spękany chodnik,  
kamieniem ciska za piętą, lejem ciągnie na dno.

W niebo spojrzysz: jakbyś miał skrzydła,  
coś cię niesie... W głowie sady roje...  
Nie darmo napisano pod kościelnym malowidłem:  
pójdźcie do mnie pragnący, ja was napoję.

*Prawo dżungli*

Człowiek – w olbrzymiej miasta dżungli –  
 wśród ljan sygnałów, huku woni –  
 wśród betonowych macek ulic –  
 sam – w dżungli – bez pazurów – człowiek.

Samochody mają pazury, tramwaje kłapią paszczką,  
 place ziewają grozą, kościoty prężą ogony,  
 kamienice na łeb spadają ciężarem wszystkich pięt –  
 w orgii żelaza i smoły – człowiek zgubiony.  
 Przemykają się przez wąwozy, bezbronni, słabi, skuleni,  
 Sprzedają cytryny, i mięso, i deski, i żółte kosze,  
 żółciutkie kosze z wikliny, plecione ciemną jesienią,  
 przez ręce ciemne, olśnione ognistym moszczem.  
 Człowiek rękę położył na sercu, zamrugał powiekami,  
 drugą ręką chwycił za mur –  
 śliski mur się wyslizgnał, wali się miasto, wali,  
 przez czarne, gwizdzące przestrzenie, w głowę, w bruk.  
 Człowiek w olbrzymiej dżungli – upadł –  
 Zbiegli się. Leży. Kobieta z ciastowatą twarzą  
 pochyliła się nad zielonym czołem trupa.  
 Patrzyła uważnie.

Samochody mają pazury, tramwaje kłapią paszczką,  
 place ziewają grozą, kościoty ogony prężą,  
 kamienice na łeb spadają ciężarem wszystkich pięt –  
 człowiek głodny – mięczak zielony – leży –

O ile więc poezja męska jest w tym czasie miejska i kosmopolityczna, poezja kobieca uprawia kult lokalności, swojskości i wsi. Stąd – znów inaczej niż mężczyźni piszący – kobiety z upodobaniem uprawiają lirykę krajobrazową. Ale i wiejska codzienność w poezji kobiecej jest inna niż wiejska codzienność w wersji męskiej. Na pewno nie jest to codzienność pracy, przekształcania przyrody ku

pożytkowi człowieka, czynienia ziemi człowiekowi poddaną, jest to codzienność, w której przyroda jest kontemplowana. O ile w znanym sonecie Leopolda Staffa „ja” liryczne patrzy na gnój, to „ja” liryczne ogromnej części wierszy kobiecych patrzy na kwiaty rosnące w przydomowym ogrodzie, drzewa stojące w lesie lub przy drodze. Najbardziej charakterystyczna jest pod tym względem Maria Czerkawska.

Takie same kłopoty sprawia twórczość poetycka kobiet, jeśli zastosować do niej konstatacje literaturoznawcze odnoszące się do liryki lat trzydziestych. Nie odnosi się ona bowiem świadomie do dorobku dekady poprzedniej – jeśli już, to szuka inspiracji u Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, pozostaje obojętna na nowe koncepcje tradycji i nowatorstwa, nie zauważa klasycyzmu – może poza Zuzanną Rabską, nie eksperymentuje z wierszem wolnym.



### 1918

- Maria Czeska-Mączyńska, *Na różnych strunach*, Poznań  
Zofia Kernowa (przed 1939 r. Zawiszanka) [podp. Anna Wiśniowiecka], *Głos wśród burzy*, Lwów  
Zuzanna Rabska, *W płonącym lesie*, Warszawa

### 1919

- Julia Dickstein-Wieleżyńska, *Na duszy mej palecie*, Warszawa  
Maria Grossek-Korycka, *Niedziela palem*, Warszawa  
Kazimiera Iłłakowiczówna, *Trzy struny*, Warszawa [wyd. II zmienione]  
Bronisława Ostrowska, *Pierścień życia*, Warszawa  
Stefania Podhorska-Okolów, *Tarcza*, Warszawa  
Zuzanna Rabska, *Miniatura*, Warszawa

### 1920

- Wanda Dobaczewska-Niedziałkowska, *Na chwałę słońca*, Poznań  
Wacława Grodzicka-Czechowska, *Poezje*, Warszawa  
Stanisława Iwańska, *Pocahunki i śnieg*, Poznań  
Tekla Knoll-Wittigowa, *Poezje*, Warszawa  
Wanda Melcer, *Na pewno książka kobiety*, Warszawa  
Maria Morstin-Górska, *Sursum corda*, Kraków  
Maria Szembekowa, *Ku rozweseleniu ducha*, Poznań  
Maria Szembekowa, *Rozkotysany dzwon*, Poznań  
Zofia Wojnarowska, *Księga miłości*, Warszawa

### 1921

- Róża Czekańska-Heymanowa, *We mgle i słońcu*, Warszawa  
Stanisława Iwańska, *Siódma godzina*, Poznań  
Herminia Naglerowa, *Otwarte oczy*, Warszawa [podp. J. Stycz]  
Irena Tuwim, *24 wiersze*, Warszawa  
Zofia Wojnarowska, *Pacta poetica; Rapt*, Warszawa  
Zofia Wojnarowska, *Proletariat*, Warszawa

Zofia Wojnarowska, *Słowa o skarbach ziemi*, Warszawa

Anna Zahorska, *Dniom zmartwychwstania*, Wilno

Halina Zawadzka, *Śniegi wiosenne*, Wilno

### 1922

Wanda Dobaczewska-Niedziałkowska, *Wilno*, Wilno

Kazimiera Iłakowiczówna, *Śmierć Feniksa*, Toruń

Maria Kastarska, *Poezje*, Kraków

Maria Morstin-Górska, *Błyski latarni*, Kraków

Maria Niklewiczowa, *Taniec poezji*, Warszawa

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Niebieskie migdały*, Kraków

Maria Przedborska, *Czerwony Krzyż. Poezje z lat wojny*, Łódź

Sława Pruszyńska, *Tęcze pogody*, Warszawa–Kraków

Zofia Ułaszyńówna, *Z tamtego brzegu*, Poznań–Warszawa

Zofia Wojnarowska, *Żelazny dzwon*, Warszawa [podp. Jan Hutnik]

### 1923

Wacława Grodzicka-Czechowska, *Poezje*, Warszawa

Hanna Januszewska, *Poezje*, Warszawa

Felicja Kruszevska, *Przedwiośnie*, Lwów

Maria Różycka, *Do mojego synka*, Płock

Maria Różycka, *Szumy leśne*, Warszawa

### 1924

Franciszka Arnsztajnowa, *Archaniol jutra*, Lublin

Janina Brzostowska, *Szczęście w cudzym mieście*, Warszawa

Róża Czekańska-Heymanowa, *Miedzą i gościńcem. Poezjy książka druga*,  
Warszawa

Melania Kierczyńska, *Amulety*, Warszawa [podp. M. Cukier]

Hanna Mortkowicz-Olczakowa, *Jarzębiny*, Kraków

Herminia Naglerowa, *Szare godziny*, Warszawa [podp. J. Stycz]

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Różowa magia*, Lwów

Julia Wichert-Kajruksztisowa, *Błędne ognie*, Wilno

### 1925

Janina Brzostowska, *O ziemi i mej miłości*, Warszawa

Alina Butrymowiczówna, *Serce słupów telegraficznych*, Toruń

Felicja Kruszevska, *Stąd dotąd* (t. 1-3: *A medley; Owoce; Piosenki biedactwa*),  
Wilno

Zofia Łuniewska Fonberg, *Serce błękitnej pogody*, Warszawa

Zuzanna Rabska, *Magia książki*, Lwów

Zofia Reutt-Witkowska, *Pielgrzym. (Legenda Ossjaku)*, Warszawa

Julia Wichert-Kajruksztisowa, *Kwiaty i chwasty miłości*, Wilno

### 1926

Janina Brzostowska, *Erotyki*, Warszawa

Wanda Dobaczewska-Niedziałkowska, *Wilno. Tryptyk*, Wilno

Zofia Górską [przed wojną Lipkowska], *Z podlaskich nastrojów*, Lwów

Kazimiera Iłłakowiczówna, *Obrazy imion wróżebne*, Warszawa

Kazimiera Iłłakowiczówna, *Połów*, Warszawa

Wanda Miłaszewska, *Rok Boży*, Warszawa

Zofia Mrozowicka, *Godzina ciszy*, Lwów

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Pocałunki*, Warszawa

Zofia Reutt-Witkowska, *Opowieści średniowieczne*, Warszawa

Anna Słonczyńska, *Boże gniazdo*, Wilno

Anna Słonczyńska, *Muzyka stońca*, Wilno

Irena Tuwim, *Listy*, Warszawa

### 1927

Kazimiera Alberti, *Bunt lawin*, Warszawa

Kazimiera Alberti, *Mój film*, Warszawa

Jadwiga Maria Gamska-Łempicka, *Przechodniom*, Lwów

Wacława Grodzicka-Czechowska, *Poezje*, Warszawa

Wanda Grodzieńska-Łuczniakowa, *Promyki*, Pułtusk

Kazimiera Iłłakowiczówna, *Płaczący ptak*, Warszawa

Kazimiera Iłłakowiczówna, *Złoty wianek*, Warszawa

Maria Kastarska, *9/10 przeciw 1/10*, Warszawa

Felicja Kruszevska, *Siano*, Warszawa

Lucyna Macherska, *Prawo życia*, Łódź

Beata Obertyńska, *Pszczoty w stoneczniku*, Lwów

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wachlarz*, Warszawa

Józefina Rogosz-Walewska, *Na drodze*, Warszawa

Józefina Rogosz-Walewska, *Prochom Juliusza Słowackiego*, Kraków

Maria Helena Szpyrkówna, *Poezje*, Warszawa

**1928**

- Maria Czerkawska, *Zielony cień*, Kraków  
 Julia Dickstein-Wieleżyńska, *Okiść*, Warszawa  
 Janina Hełm-Pirgo, *Kolorowa sonata*, Warszawa  
 Kazimiera Iłłakowiczówna, *Czarodziejskie zwierciadetka. 58 wróżb wierszem*,  
 Poznań  
 Kazimiera Iłłakowiczówna, *Z głębi serca*, Warszawa  
 Kazimiera Iłłakowiczówna, *Zwierciadło nocy*, Warszawa  
 Olimpia Ligocka, *Wieczór przed Zmartwychwstaniem. Poezje*, Poznań  
 Nora Odlanicka [Szczepańska], *Uwiedzione źródła*, Poznań [podp. Nora Odlanicka]  
 Bronisława Ostrowska, *Tartak słoneczny*, Warszawa  
 Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Cisza leśna*, Warszawa  
 Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Paryż*, Warszawa  
 Marta Reszczyńska-Stypińska, *Drobiazgi*, Wilno  
 Zofia Rościszewska, *Wstęgi*, Warszawa  
 Zuzanna Rabska, *Ossolineum (1828-1928). Wiersz*, Warszawa

**1929**

- Janina Brzostowska, *Najpiękniejsza z przygód*, Warszawa  
 Anna Ludwika Czerny, *Uwrocie*, Lwów  
 Kazimiera Iłłakowiczówna, *Czarodziejskie zwierciadetka. 58 wróżb wierszem*,  
 Poznań [wyd. II zmienione]  
 Eugenia Janowska, *Do widzenia*, Warszawa  
 Halina Konopacka, *Któregoś dnia*, Warszawa  
 Elżbieta Marwegowa, *Ugor*, Poznań  
 Maria Morstin-Górska, *Krąg miłości*, Warszawa  
 Zofia Rościszewska, *Tańce*, Warszawa  
 Nina Rydzewska, *Miasto*, Warszawa  
 Anna Słonczyńska, *Niebieski gość. Poemat o Chrystusie*, Warszawa  
 Halina Stawarska, *Z dni trosk i ciszy*, Warszawa  
 Maryla Wolska, *Dzbanek malin*, Medyka

**1930**

- Kazimiera Alberti, *Pochwała życia i śmierci*, Poznań  
 Olga Dauksza, *Dźwina o zmięczeniu*, Dyneburg  
 Nela Gajzlerówna, *Głosy*, Warszawa 1930  
 Jadwiga Hoesick-Hendrichowa, *Ekania i pieszczoły*, Warszawa  
 Kazimiera Iłłakowiczówna, *Popiół i perty*, Warszawa



Hanna Januszevska, *Dom na wyspie*, Warszawa  
Eugenia Kobylńska-Masiejewska, *Druskienniki*, Warszawa  
Maria Lewicka, *Pieśni waganów*, Lwów  
Henryka Łazowertówna, *Zamknięty pokój*, Warszawa  
Hanna Mortkowicz-Olczakowa, *Niepotrzebne serce*, Warszawa–Kraków  
Anna Nielawicka, *Ametystowy dzień*, Wilno  
Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Profil białej damy*, Warszawa  
Sabina Raciązkówna, *Chińska akwarela*, Warszawa  
Anna Słonczyńska, *Barwy i dźwięki*, Poznań  
Lola Szereszewska, *Ulica*, Warszawa 1930  
Irena Tuwim, *Miłość szczęśliwa*, Warszawa  
Jadwiga Wokulska, *Płonący dom*, Wilno  
Maria Znatowicz-Szczepańska, *Wiosna i lato*, Warszawa

### 1931

Maria Czerkawska, *Sieci na wietrze*, Kraków  
Maria Ludwika Czerny, *Testament Adama*, Warszawa  
Eugenia Kobylńska-Masiejewska, *Błękitne piłki*, Warszawa  
Wanda Kragen, *Poza rzeczywistością*, Warszawa  
Krystyna Kuliczowska, *Sto nowych powinszowań*, Poznań [podp. K. Jaroszyńska]  
Maria Lewicka, *Podróż incognito*, Lwów

### 1932

Franciszka Arnsztajnowa, *Odloty*, Lublin  
Wanda Brzeska, *Mitropa. Poezje z włóczęgi*, Poznań  
Maria Czeska-Mączyńska, *Macierzyństwo i wiersze różne*, Poznań  
Wanda Dobaczewska-Niedziałkowska, *Nasza dola*, Wilno  
Jadwiga Filipowiczówna, *Rozkosze nieba. Fantazja z zaświata*, Warszawa 1932  
Wacława Grodzicka-Czechowska, *Poezje*, Warszawa  
Zofia Jabłońska-Erdmanowa, *Kosówka i kaktus*, Łódź  
Zofia Kalińska, *Punkty*, Warszawa  
Eugenia Kobylńska-Masiejewska, *Jesienna miłość*, Wilno  
Eugenia Kobylńska-Masiejewska, *W cieniu modrzewia*, Wilno  
Zofia Kolińska, *Punkty*, Warszawa  
Irena Konopacka, *Nieżęte kłosy*, Warszawa  
Felicja Kruszewska, *Twarzą na zachód. Najpierw słońce zejść musi, potem  
przychodzi nowy dzień*, Warszawa  
Maria Mara, *Dźwięki tulipanów*, Warszawa

Elżbieta Marwegowa, *Capri*, Poznań  
 Elżbieta Marwegowa, *Ulica*, Poznań  
 Maria Miodowiczowa, *Szkarlatny sonet*, Kraków  
 Beata Obertyńska, *Głóg przydrożny*, Warszawa  
 Beata Obertyńska, *Klonowe motyle*, Warszawa  
 Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Surowy jedwab*, Warszawa  
 Maria Czesława Przewóska, *Sursum corda*, Warszawa  
 Zuzanna Rabska, *Marmur i słońce*, Warszawa  
 Syda Richter, *Wiry*, Stanisławów  
 Janina Szymańska, *Nastroje*, Wilno  
 Wiktoria Janina Witkowska, *Nieznany*, Sambor  
 Wiktoria Janina Witkowska, *Virtuti militari*, Sambor

### 1933

Zofia Maria Bessażanka, *Stoneczne loty*, Kołomyja  
 Olga Dauksza, *Błękitne inicjały*, Dyneburg  
 Hanna Januszewska, *Exodus (Księga Wyjścia)*, Warszawa  
 Zofia Komorowska-Kasimirowa, *Pyłki*, Warszawa  
 Ewa Kowalska, *Wiersze nienawiści*, Warszawa  
 Aleksandra Aniela Lubicz-Wolska, *Pryzmat*, Warszawa  
 Maria Mara, *Dźwięki tulipanów*, Warszawa  
 Czesława Monikowska, *Drzazgi*, Wilno  
 Nina Okuszek-Effenbergerowa, *We własnym świetle*, Warszawa  
 Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Śpiąca żaloga*, Warszawa  
 Marta Reszczyńska-Stypińska, *Echa i cienie*, Warszawa  
 Józefina Rogosz-Walewska, *Na szali wiosennej*, Warszawa  
 Irena Słomińska, *Poezje. Myśli. Nastroje. Pocałunki*, Łódź  
 Elżbieta Szemplińska-Sobolewska, *Wiersze*, Warszawa  
 Ksenia Żytomirska, *Wiersze*, Warszawa

### 1934

Franciszka Arnsztajnowa, *Stare kamienie*, Lublin [współautor: J. Czechowicz]  
 Helena Barthel-Weidenthal Chrzanowska, *Skalista wyspa. Poemat osnuty na tle wydarzeń wielkiej wszechświatowej wojny*, Warszawa  
 Nela Gajzlerówna, *Szare wiersze*, Warszawa  
 Jadwiga Maria Gamska-Łempicka, *Między niebem a ziemią*, Lwów  
 Regina Gerlecka, *Człowiek sentymentalny*, Warszawa  
 Józefa Golcówna, *Bohaterom w hołdzie*, Tarnów

Jadwiga Hoesick-Hendrichowa, *Różowe migdaty*, Warszawa  
Kazimiera Iłłakowiczówna, *Ballady bohaterskie*, Lwów  
Stanisława Jaworska, *Na estradzie życia*, Trembowla  
Helena Kokosińska, *Okazja robi złodzieja, miłość rodzi natchnienie*, Warszawa  
Henryka Łazowertówna, *Imiona świata*, Warszawa  
Maria Paruszevska, *Moje pieśni*, Poznań  
Helena Tatar-Zagórska, *Czemu wiosna nie przychodzi*, Warszawa  
Lesława Urbańska, *Morze i ziemia*, Warszawa

### 1935

Kazimiera Alberti, *Godzina kalinowa*, Kraków  
Halina Brodowska, *Madonna z Portofino*, Poznań  
Elżbieta Ciechanowska, *Wiersze niemodne*, t. 1 *Z Wilna*, Kraków  
Maria Czerkawska, *Ludzie i liście*, Kraków  
Julia Dickstein-Wieleżyńska, *Przed jego wielkim światłem...*, Warszawa  
Anda Eker, *Na cienkiej strunie*, Lwów  
Krystyna Konarska-Łosiowa, *W szklanej kuli*, Warszawa  
Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Balet powojów*, Warszawa  
Józefina Rogosz-Walewska, *Cieniom wodza narodu*, Kraków  
Józefina Rogosz-Walewska, *Radość samotna*, Warszawa  
Stanisława Sznaper-Zakrzewska, *W stronę życia. Opowieść w wierszach*, Warszawa  
Zofia Ułaszynówna, *O Salutaris. Religijne utwory i fragmenty*, Kraków

### 1936

Kazimiera Alberti, *Usta Italii*, Warszawa  
Wanda Brzeska, *U strądu*, Warszawa  
Kazimiera Fiweger-Szpunarowa, *Pod obcem i swojskiem niebem. Poezje*, Leszno  
Jadwiga Maria Gamska-Łempicka, *Okno na ogród*, Lwów  
Zuzanna Ginczanka, *O centaurach*, Warszawa  
Kazimiera Iłłakowiczówna, *Słowik litewski*, Warszawa  
Kazimiera Iłłakowiczówna, *Wiersze o Marszałku Piłsudskim. 1912-1935*, Warszawa  
Irma Kanfer, *Dwa akordy*, Kraków  
Eugenia Kobylińska-Masiejewska, *Opowieści świerkowe (Wspomnienie z Jaszun)*, Wilno  
Krystyna Konarska-Łosiowa, *Oczy w słońcu*, Warszawa  
Jadwiga Korczakowska, *Krokusy*, Warszawa  
Elżbieta Krasicka, *Okruchy*, Lida  
Bronisława Kumaniecka, *Akordy*, Kraków

Anna Nielawicka, *Patrzę w jesień*, Wilno  
 Elżbieta Radziejowska, *Kochanka wicherów*, Kraków  
 Maria Szembekowa, *Klapy*, Poznań  
 Maria Szembekowa, *Z niewydanych wierszy i satyr*, Lwów  
 Anna Świrszczyńska, *Wiersze i proza*, Warszawa

### 1937

Kazimiera Alberti, *Więcierz w głębinie*, Warszawa  
 Olga Dauksza, *Walec kierowy*, Chełm  
 Hedda Działosza Hińczówna, *Jaskółki*, Kraków  
 Anda Eker, *Melodia chwili*, Lwów  
 Kazimiera Fiweger-Szpunarowa, *Rozmowy z ziemią*, Leszno  
 Jadwiga Gizowska, *Na swojską nutę*, Lwów  
 Irma Kanfer, *W mleczną drogę*, Warszawa  
 Eugenia Kobylińska-Masiejewska, *Moja matka*, Wilno  
 Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Krystalizacje*, Warszawa  
 Helena Platta, *Kręgi na szkle*, Lublin  
 Jadwiga Popowska, *Przed nocą*, Poznań  
 Janina Siwkowska, *Gdy rozkwitną jabłonie*, Warszawa [podp. J. Welke-  
 -Siwkowska]  
 Lola Szereszewska, *Niedokończony dom*, Warszawa  
 Helena Szymkowiakówna, *Na wiosnę*, Poznań  
 Jadwiga Wokulska, *Powrót z księżycy*, Wilno  
 Janina Zabierzeńska, *Przez śląskie okno*, Warszawa

### 1938

Alicja Iwańska, *Wielokąty*, Warszawa  
 Bronisława Kumaniecka, *Śpiew muezzina*, Kraków  
 Anna Nielawicka, *Definicje*, Chełm  
 Halina Pilecka-Przybyszewska, *Samotna niedziela*, Warszawa  
 Helena Platta, *Księżycowy Lublin*, Warszawa  
 Janina Siwkowska, *Flirt ze słońcem w Jaworzu*, Warszawa  
 Irena Słomińska, *Chwile*, Warszawa  
 Lola Szereszewska, *Gałęzie*, Warszawa  
 Ksenia Żytomirska, *Tłumaczone na wiersze*, Warszawa

**1939**

- Kazimiera Alberti, *Serce zwierzęce*, Bielsko  
Janina Brzostowska, *Naszyjnik wieczności*, Warszawa  
Janina Brzostowska, *Żywiół i śpiew*, Warszawa  
Maria Czerkawska, *Malowanka na szkle*, Lwów  
Nela Gajzlerówna, *Chatupnicy*, Warszawa  
Kazimiera Iłłakowiczówna, *Ścieżka obok drogi*, Warszawa [wyd. I, II, III]  
Eugenia Kobylińska-Masiejewska, *Szare kamienie śpiewają*, Wilno  
Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Szkicownik poetycki*, Warszawa  
Jadwiga Popowska, *Przed nocą*, Poznań  
Józefina Rogosz-Walewska, *Fiat voluntas Tua. Ubogi jestem w duchu*, Warszawa  
Janina Zabierzeńska, *Myśli na zwiady*, Będzin

## Aneks II

---

### **Kazimiera Alberti** (1898-1962)

*Bunt lawin*, F. Hoesick: Warszawa 1927

*Mój film*, F. Hoesick: Warszawa 1927

*Pochwała życia i śmierci*, Księgarnia św. Wojciecha: Poznań 1930

*Godzina kalinowa*, Gebethner i Wolff: Kraków 1935

*Usta Italii*, Dom Książki Polskiej: Warszawa 1936

*Więciarz w głębinie*, F. Hoesick: Warszawa 1937

*Serce zwierzęce*, Tow. Ochrony Zwierząt w Bielsku i Zw. Opieki nad Zwierzętami w Białej: Bielsko 1939

### **Franciszka Hanna Arnsztajnowa** (1865-1944)

*Poezye*, Gebethner i Wolff: Warszawa 1895

*Poezye*, Gebethner i Sp.: Kraków 1899

*Poezye*, Gebethner i Wolff: Kraków 1911

*Archaniół jutra*, Spółdzielnia Wydawnicza „Placówka Lubelska”: Lublin 1924

*Odloty*, Zw. Literatów w Lublinie: Lublin 1932

*Stare kamienie* [współautor: Józef Czechowicz], przedmowa L. Zalewski, Drukarnia Państwowa: Lublin 1934, Biblioteczka Lubelskiego Towarzystwa Miłośników Książki nr 5

### **Helena Barthel-Weidenthal Chrzanowska** (?-?)

*Skalista wyspa. Poemat osnuty na tle wydarzeń wielkiej wszechświatowej wojny*, Księgarnia Eugeniusza Kuthana: Warszawa 1934

### **Zofia Maria Bessażanka** (?-?)

*Słoneczne loty*, [s.n.]: Kołomyja 1933 (nakład autorki)

### **Halina Brodowska** (1912-1998)

*Madonna z Portofino*, I. Dippel: Poznań 1935, Biblioteka „Promu” t. 5

### **Wanda Emilia Brzeska** (1893-1978)

*Mitropa. Poezje z włóczęgi*, [s.n.]: Poznań 1932 [pod pseud. Zbigniew Topór]

*U strądu*, Gebethner i Wolff: Warszawa 1936

**Janina Brzostowska** (1907-1986)

*Szczęście w cudzym mieście*, „Czartak”, Drukarnia Krajowa: Warszawa–Kraków 1924

*O ziemi i mej miłości*, „Czartak”, Drukarnia Krajowa: Warszawa 1925

*Erotyki*, „Czartak”, Drukarnia Krajowa: Warszawa 1926

*Najpiękniejsza z przygód*, F. Hoesick: Warszawa 1929

*Naszyjnik wieczności*, „Skawa”: Warszawa 1939

*Żywioł i śpiew*, F. Hoesick: Warszawa 1939

**Alina Butrymowiczówna** (?-?)

*Serce słupów telegraficznych*, Pomowska Drukarnia Rolnicza: Toruń 1925

**Elżbieta Ciechanowska** (?-?)

*Wiersze niemodne*, t. 1 *Z Wilna*, „Powściągliwość i Praca”: Kraków 1935 (nakład autorki)

**Róża Czekańska-Heymanowa** (1887-1968)

*We mgle i słońcu*, „Ponowa”: Warszawa 1921

*Miedzą i gościńcem. Poezji książka druga*, [s.n.]: Warszawa 1924

**Maria Czerkawska** (1881-1973)

*Poezje*, Gebethner i Wolff: Warszawa 1908

*Poezje z 1914-1915 roku*, L. Fommer: Kraków–Bezmiechowa 1915

*Zielony cień*, Krakowska Spółka Wydawnicza: Kraków 1928

*Sieci na wietrze*, Krakowska Spółka Wydawnicza: Kraków 1931

*Ludzie i liście*, W.L. Anczyc i Sp.: Kraków 1935

*Malowanka na szkle*, W.L. Anczyc i Sp.: Lwów 1939

**Anna Ludwika Czerny** (1891-1968)

*Uwrocie*, „Ateneum”: Lwów 1929

*Testament Adama*, F. Hoesick: Warszawa 1931

**Maria Czeska-Mączyńska** (1883-1944)

*Na różnych strunach*, Księgarnia św. Wojciecha: Poznań 1918

*Macierzyństwo i wiersze różne*, Księgarnia św. Wojciecha: Poznań 1932 (nakład autorki)

**Olga Dauksza** (1893-1956)

*Dżwina o zmierrchu*, Księgarnia B. Juchniewicz: Dyneburg 1930

*Błękitne inicjały*, Dyneburg 1933

*Walet kierowy*, Biblioteka „Kameny”: Chełm 1937

**Julia Dickstein-Wieleżyńska** (1880-1943)

*Na duszy mej palecie*, S. Orgelbrand: Warszawa 1919

*Okiść*, F. Hoesick: Warszawa 1928

*Przed jego wielkim światłem...*, [s.n.], Drukarnia Gospodarcza: Warszawa 1935

**Wanda Dobaczewska-Niedzialkowska** (1892-1980)

*Na chwałę słońca*, Wielkopolska Księgarnia Nakładowa: Poznań 1920

*Wilno*, L. Chomiński: Wilno 1922

*Wilno. Tryptyk*, L. Chomiński: Wilno 1926

*Nasza dola*, L. Chomiński: Wilno 1932

**Anda Eker** (1912-1936)

*Na cienkiej strunie*, Księgarnia Lwowska: Lwów 1935

*Melodia chwili*, Księgarnia A. Krawczyński: Lwów 1937

**Jadwiga Filipowiczówna** (?-?)

*Rozkosze nieba. Fantazja z zaświata*, [s.n.]: Warszawa 1932

**Kazimiera Fiweger-Szpunarowa** (1893-?)

*Pod obcem i swojskiem niebem*, [s.n.], Drukarnia Leszczyńska: Leszno 1936

*Rozmowy z ziemią*, [s.n.], Drukarnia Leszczyńska: Leszno 1937

**Nela Gajzlerówna** (?-?)

*Głosy*, F. Hoesick: Warszawa 1930

*Szare wiersze*, F. Hoesick: Warszawa 1934

*Chałupnicy*, F. Hoesick: Warszawa 1939

**Jadwiga Maria Gamska-Łempicka** (1903-1956)

*Przechodniom*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Lwów 1927

*Między niebem a ziemią*, Księgarnia Gubrynowicz: Lwów 1934

*Okno na ogród*, Księgarnia A. Krawczyński: Lwów 1938



**Regina Gerlecka** (1913-1983)

*Człowiek sentymentalny*, [s.n.]: Warszawa 1934

**Zuzanna Ginczanka** (1917-1944)

*O centaurach*, J. Przeworski: Warszawa 1936

**Jadwiga Gizowska** (?-1955)

*Na swojską nutę*, Tygodnik „Rolnik”: Lwów 1937

**Józefa Golcówna** (?-?)

*Bohaterom w holdzie. Ku czci poległych bohaterów z Łękawicy*, Komitet Budowy Pomnika, J. Pisz: Tarnów 1934

**Zofia Górską** [przed wojną **Lipkowska**] (1904-1966)

*Z podlaskich nastrojów*, [s.n.]: Lwów 1926

**Wacława Grodzicka-Czechowska** (1885-1950)

*Poezye*, Gebethner i Wolff: Warszawa 1913

*Poezye*, Gebethner i Wolff: Warszawa 1920

*Poezye*, Stow. Polskich Pracowników Księgarskich: Warszawa 1923

*Poezye*, Gebethner i Wolff: Warszawa 1927

*Poezye*, Dom Książki Polskiej: Warszawa 1932

**Wanda Grodzieńska-Łucznikowa** (1906-1966)

*Promyki*, [s.n.]: Pułtusk 1927

**Maria Grossek-Korycka** (1864-1926)

*Poezye*, S. Demby: Warszawa 1904

*Niedziela palem*, W. Łazarski: Warszawa 1919 (nakład autorki)

*Wieszczka*, Kasper Wojnar: Warszawa 1929

**Janina Hełm-Pirgo** (1898-1940)

*Kolorowa sonata*, F. Hoesick: Warszawa 1928

**Jadwiga Hoesick-Hendrichowa** (1905-?)

*Łkania i pieszczoty*, F. Hoesick: Warszawa 1930

*Różowe migdały*, F. Hoesick: Warszawa 1934

**Kazimiera Iłłakowiczówna** (1892-1983)

*Trzy struny*, Księgarnia Polska: Petrograd 1917; wyd. II zmienione [s.n.], Towarzystwo Wydawnicze: Warszawa 1919

*Śmierć Feniksa*, „Ignis”: Toruń 1922

*Obrazy imion wróżebne*, F. Hoesick: Warszawa 1926

*Półów*, J. Mortkowicz: Warszawa 1926

*Płaczący ptak*, F. Hoesick: Warszawa 1927

*Złoty wianek. Opowieść o moskiewskim męczeństwie*, „Rola” J. Burian: Warszawa 1927

*Z głębi serca*, Gebethner i Wolff: Warszawa 1928

*Zwierciadło nocy*, J. Mortkowicz: Warszawa 1928

*Czarodziejskie zwierciadelka. 58 wróżb wierszem*, Księgarnia św. Wojciecha: Poznań 1928; wyd. II zmienione Poznań 1929

*Popiół i perty*, F. Hoesick: Warszawa 1930

*Ballady bohaterskie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Lwów 1934

*Słownik litewski*, Gebethner i Wolff: Warszawa 1936

*Wiersze o Marszałku Piłsudskim. 1912-1935*, Główna Księgarnia Wojskowa: Warszawa 1936

*Ścieżka obok drogi*, „Rój”: Warszawa 1939; wyd. II Warszawa 1939; wyd. III Warszawa 1939

**Alicja Iwańska** (1918-1996)

*Wielokąty*, F. Hoesick: Warszawa 1938

**Stanisława Iwańska** [z d. Miłkowska, matka Alicji Iwańskiej] (1897-1944)

*Pocałunki i śnieg*, Poznań 1920

*Siódma godzina*, Skład Gł. M. Arct: Poznań 1921

**Zofia Jabłońska-Erdmanowa** (1897-1998)

*U twoich wrót, Ojczyzno!* Księgarnia Polska: Petrograd 1917

*Kosówka i kaktus*, Dom Książki Polskiej: Łódź 1932

**Eugenia Janowska**

*Z wydartych kart*, J. Fischer: Warszawa 1903

*Do widzenia*, [s.n.]: Warszawa 1929

**Hanna Januszewska** (1905-1980)

*Poezje*, L. Bogusławski: Warszawa 1923

*Dom na wyspie*, F. Hoesick: Warszawa 1930  
*Exodus (Księga Wyjścia)*, „Bluszcz”: Warszawa 1933

**Stanisława Jaworska** (?-?)

*Na estradzie życia*, J. Gelles: Trembowla 1934 (nakład autorki)

**Zofia Kalińska** (?-?)

*Punkty*, F. Hoesick: Warszawa 1932

**Irma Kanfer** (?-?)

*Dwa akordy*, Gebethner i Wolff: Kraków 1936

*W mleczną drogę*, Gebethner i Wolff: Warszawa 1937

**Maria Kastarska** (1894-1969)

*Poezje*, Gebethner i Wolff: Kraków 1922

*9/10 przeciw 1/10. Poezje*, F. Hoesick: Warszawa 1927

**Zofia Kernowa** [przed 1939 **Zawiszanka**] (1889-1971)

*Głos wśród burzy*, Wydawnictwo Polskie: Lwów 1918 [wyd. pod pseud. Anna Wiśniowiecka]

**Melania Kierczyńska** (1888-1962)

*Amulety*, [s.n.]: Warszawa 1924 (nakład autorki) [podp. Melania Cukier]

**Tekla Knoll-Wittigowa** (1886-1941)

*Poezje*, „Praca”: Warszawa 1920

**Eugenia Kobylińska-Masiejewska** (1894-1974)

*Druskienniki*, F. Hoesick: Warszawa 1930

*Błękitne piłki*, L. Chomiński: Warszawa 1931

*Jesienna miłość*, L. Chomiński: Wilno 1932

*W cieniu modrzewia*, L. Chomiński: Wilno 1932

*Opowieści świerkowe. (Wspomnienie z Jaszun)*, Księgarnia św. Wojciecha: Wilno 1936

*Moja matka*, Księgarnia św. Wojciecha: Wilno 1937

*Szare kamienie śpiewają*, Zw. Literatów w Wilnie: Wilno 1939

**Helena Kokosińska** (?-?)

*Okazja robi złodzieja, miłość rodzi natchnienie*, [s.n.]: Warszawa 1934

**Zofia Komorowska-Kasimirowa** (?-?)

*Pyłki*, Polskie Towarzystwo Wydawnicze „IKS”: Warszawa 1933

**Krystyna Konarska-Łosiowa** (1910-2002)

*W szklanej kuli*, „Verbum”: Warszawa 1935

*Oczy w słońcu*, Prubucki i Płocha: Warszawa 1936

**Halina Konopacka** (1900-1989)

*Którego dnia*, F. Hoesick: Warszawa 1929

**Irena Konopacka** (?-?)

*Nieżęte kłosy*, Dom Książki Polskiej: Warszawa 1932

**Jadwiga Korczakowska** (1906-1994)

*Krokusy*, „Bluszczy”: Warszawa 1936

**Ewa Kowalska** (?-?)

*Wiersze nienawiści*, F. Hoesick: Warszawa 1933

**Wanda Kragen** (1893-1982)

*Poza rzeczywistością*, F. Hoesick: Warszawa 1931

**Elżbieta Krasicka** (?-?)

*Okruhcy*, Księgarnia św. Wojciecha: Lida 1936

**Felicja Kruszewska** (1887-1943)

*Przedwiośnie*, L. Chomiński: Wilno 1923

*Stąd dotąd*, t. 1 *A medley*, Wilno 1925; t. 2 *Owoce*, Wilno 1925; t. 3 *Piosenki biedactwa*, L. Chomiński: Wilno 1925

*Siano*, „Bluszczy”: Warszawa 1927

*Twarzą na zachód. Najpierw słońce zająć musi, potem przychodzi nowy dzień*, Instytut Literacki: Warszawa 1932

**Bronisława Kumaniecka** (?-?)

*Akordy*, [s.n.]: Kraków 1936 (nakład autorki)

*Śpiew muezzina*, [s.n.]: Kraków 1938 (nakład autorki)

**Maria Lewicka** (?-?)

*Pieśni waganatów*, Księgarnia Gubrynowicz: Lwów 1930

*Podróż incognito*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Lwów 1931

**Olimpia Ligocka z Giżyckich** (?-?)

*Wieczór przed Zmartwychwstaniem*, Księgarnia św. Wojciecha: Poznań 1928

**Aleksandra Aniela Lubicz-Wolska** (1908-?)

*Pryzmat*, F. Hoesick: Warszawa 1933

**Henryka Łazowertówna** (1910-1942)

*Zamknięty pokój*, Nasza Biblioteka: Warszawa 1930

*Imiona świata*, Wyd. „Droga”: Warszawa 1934

**Zofia Adela Łuniewska Fonberg** (1890-?)

*Serce błękitnej pogody*, Drukarnia Polska: Warszawa 1925

**Lucyna Macherska** (?-?)

*Prawo życia*, Łódź 1927

**Maria Mara** (?-?)

*Dziwki tulipanów*, W. Cywiński: Warszawa 1932 (nakład autorki); wyd. II  
Warszawa 1933

**Elżbieta Marwegowa z Szulczewskich** (?-?)

*Ugor*, Drukarnia Polska: Poznań 1929

*Capri*, Księgarnia św. Wojciecha: Poznań 1932 (nakład autorki)

*Ulica*, Księgarnia św. Wojciecha: Poznań 1932 (nakład autorki)

**Wanda Melcer [1° v. Rutkowska, 2° v. Sztekkerowa]** (1896-1972)

*Na pewno książka kobiety*, „ABC” M. Jamiołkowskiej: Warszawa 1920

**Wanda Miłaszewska** (1894-1944)

*Rok Boży*, F. Hoesick: Warszawa 1926

**Maria Miodowiczowa** (?-?)

*Szkarlatny sonet*, Gebethner i Wolff: Kraków 1932

**Czesława Monikowska** (?-?)

*Drzazgi*, L. Chomiński: Wilno 1933

**Maria Morstin-Górska** [pseud. Maria Leliwa] (1893-1972)

*Elegie wiosenne*, E. i K. Koziarscy: Kraków 1917 (nakład autorki)

*Sursum corda*, Kraków 1920

*Błyski latarni*, Krakowska Spółdzielnia Wydawnicza: Kraków 1922

*Krąg miłości*, F. Hoesick: Warszawa 1929

**Hanna Mortkowicz-Olczakowa** (1905-1968)

*Jarzębiny*, Towarzystwo Wydawnicze: Kraków 1924

*Niepotrzebne serce*, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie: Warszawa 1930

**Zofia Mrozowicka** (1861-1917)

*Godzina ciszy*, „Ateneum”: Lwów 1926

**Herminia Naglerowa** (1890-1957)

*Otwarte oczy*, „Gospoda Poetów”: Warszawa 1921 [wyd. pod pseud. J. Stycz]

*Szare godziny*, „Ignis”: Warszawa 1924 [wyd. pod pseud. J. Stycz]

**Hanna Nieławicka** (?-?)

*Ametystowy dzień*, „Lux”: Wilno 1930

*Patrzę w jesień*, Zw. Zawodowy Literatów Polskich w Wilnie: Wilno 1936

*Definicje*, Zw. Zawodowy Literatów Polskich: Chełm Lubelski 1938, Biblioteka „Kameny” nr 14

**Maria Niklewiczowa** (1892-1985)

*Taniec poezji*, Perzyński i Niklewicz: Warszawa 1922

**Beata Obertyńska** (1898-1980)

*Pszczoly w słoneczniku*, Biblioteka Medyczna t. 3: Lwów 1927

*Głóg przydrożny*, Biblioteka Medyczna t. 9: Warszawa 1932

*Klonowe motyle*, Biblioteka Medyczna t. 10: Warszawa 1932

**Nora Odlanicka-Szczepańska** (1914-2004)

*Uwiedzione źródła*, Księgarnia St. Dippel, Biblioteka Klubu Poetów „Prom” t. 11: Poznań 1938 [podp. Nora Odlanicka]

**Nina Okuszek-Effenbergerowa** (?-?)

*We własnym świecie*, zamiast przedmowy Tadeusz Kończyc, „Echa Leśne”: Warszawa 1933

**Bronisława Ostrowska** (1881-1928)

*Opale*, J. Fischer: Kraków 1902

*Chusty ofiarne*, J. Mortkowicz: Warszawa 1910

*Pierścień życia*, Kasa Przewodności i Pomocy Warszawskich Pomocników Księgarskich: Warszawa 1919

*Tartak słoneczny*, F. Hoesick: Warszawa 1928

*Pisma poetyckie*, przedmowa J. Lechoń, przyg. do druku i przypisami opatrzył L. Piwiński, t. 1-3 Warszawa 1932, t. 4 Warszawa 1933

**Maria Paruszevska** (1864-1937)

*Łzy-perły* t. 1, „Praca”: Poznań 1910

*Łzy-perły* t. 2, „Praca”: Poznań 1912

*Odgłosy wojenne. Wiersze* t. 4, „Praca”: Poznań 1917 (nakład autorki)

*Moje pieśni*, Drukarnia Mieszcząńska: Poznań 1934

**Maria Pawlikowska-Jasnorzevska** (1894-1945)

*Niebieskie migdaty*, Krakowska Spółka Wydawnicza: Kraków 1922

*Różowa magia*, H. Altenberg: Lwów 1924

*Pocałunki*, F. Hoesick: Warszawa 1926

*Wachlarz. Zbiór poszyj dawnych i nowych*, F. Hoesick: Warszawa 1927

*Cisza leśna*, F. Hoesick: Warszawa 1928

*Paryż*, F. Hoesick: Warszawa 1928

*Profil białej damy*, F. Hoesick: Warszawa 1930

*Surowy jedwab*, F. Hoesick: Warszawa 1932

*Śpiąca załoga*, J. Mortkowicz: Warszawa 1933

*Balet powojów*, J. Mortkowicz: Warszawa 1935

*Kryształizacje*, J. Mortkowicz: Warszawa 1937

*Szkicownik poetycki*, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie: Warszawa 1939

**Halina Pilecka-Przybyszevska** (?-?)

*Samotna niedziela*, F. Hoesick: Warszawa 1938

**Helena Platta** (1908-1979)

*Kręgi na szkle*, Zw. Literatów: Lublin 1937

*Księżycowy Lublin*, F. Hoesick: Warszawa 1938

**Stefania Podhorska-Okołów** (1884-1962)

*Tarcza*, Gebethner i Wolff: Warszawa 1919

**Jadwiga Popowska** (1901-1983)

*Przed nocą*, Księgarnia Uniwersytecka J. Jachowski: Poznań 1937

**Sława Pruszyńska** (1888-1945)

*Tęcza pogody*, Gebethner i Wolff: Warszawa–Kraków 1922

**Felicja Maria Przedborska** (1888-?)

*Czerwony Krzyż. Poezje z lat wojny*, Księgarnia Polska: Łódź 1922

**Maria Czesława Przewóska** (1868-1938)

*Wawelski dzwon*, [s.n.]: Warszawa 1915

*Sursum corda*, Dom Książki Polskiej: Warszawa 1932

**Zuzanna Rabska** (1888-1960)

*Warszawa w sonetach*, Gebethner i Wolff: Warszawa 1916

*W płonącym lesie*, Gebethner i Wolff: Warszawa 1918

*Miniatura*, Kasa Przewodności i Pomocy Warszawskich Pomocników Księgarskich: Warszawa 1919

*Magia książki*. [Wiersze i przekłady], Zakład Narodowy im. Ossolińskich: Lwów 1925

*Ossolineum (1828-1928)*. Wiersz, W. Łazarski: Warszawa 1928

*Marmur i słońce*, F. Hoesick: Warszawa 1932

**Sabina Raciążkówna** (?-?)

*Chińska akwarela*, F. Hoesick: Warszawa 1930

**Elżbieta Radziejowska** (1904-?)

*Kochanka wicherów*, Nauka i Sztuka w Krakowie: Kraków 1936

**Marta Reszczyńska-Stypińska** (1909-1995)

*Drobiazgi*, M. Latour: Wilno 1928

*Echa i cienie*, F. Hoesick: Warszawa 1933

**Zofia Reutt-Witkowska** (1893-1938)

*Pielgrzym. (Legenda Ossjaku)*. Poemat w 6 częściach, Gebethner i Wolff: Warszawa 1925

*Opowieści średniowieczne. Poematy*, Biblioteka Polska: Warszawa 1926



**Syda Richter** (?-?)

*Wiry*, „Przyjaciół”: Stanisławów 1932

**Józefina Rogosz-Walewska** (1884-1968)

*Prochom Juliusza Słowackiego. Wiersze*, Drukarnia „Grafia”: Kraków 1927

*Na drodze*, F. Hoesick: Warszawa 1927

*Na szali wiosennej*, F. Hoesick: Warszawa 1933

*Cieniom wodza narodu. 4 pieśni o Józefie Piłsudskim*, Drukarnia Mieszkańska: Kraków 1935

*Radość samotna. (Puszcza Augustowska)*, F. Hoesick: Warszawa 1935

*Fiat voluntas Tua. Ubogi jestem w duchu*, F. Hoesick: Warszawa 1939

**Zofia Rościszewska** (1891-1944)

*Loty dusz*, Drukarnia Polska w Kijowie: Kijów 1917

*Wstęgi*, F. Hoesick: Warszawa 1928

*Tańce*, F. Hoesick: Warszawa 1929

**Maria Różycka** (?-?)

*Do mojego synka*, W. Piotrowski: Płock 1923

*Szumy leśne*, „Watra”: Warszawa 1923

**Nina Rydzewska** (1902-1958)

*Miasto*, F. Hoesick, Biblioteka „Kwadrygi”: Warszawa 1929

**Janina Siwkowska** (1906-1981)

*Gdy rozkwitną jabłonie*, F. Hoesick: Warszawa 1937 [podp. J. Welke-Siwkowska]

*Flirt ze słońcem w Jaworzu*, F. Hoesick: Warszawa 1938

**Irena Słomińska** (1905-1978)

*Poezje. Myśli. Nastroje. Pocałunki*, Artystyczne Zakłady Graficzne: Łódź 1933

*Chwile*, F. Hoesick: Warszawa 1938

**Anna Słonczyńska** (1902-1944)

*Boże gniazdo*, L. Chomiński: Wilno 1926

*Muzyka słońca*, L. Chomiński: Wilno 1926

*Niebieski gość. Poemat o Chrystusie*, Gebethner i Wolff: Warszawa 1929

*Barwy i dźwięki*, Księgarnia św. Wojciecha: Poznań 1930

**Halina Stawarska** (?-?)

*Z dni trosk i ciszy*, F. Hoesick: Warszawa 1929

**Elżbieta Szemplińska-Sobolewska** (1910-1991)

*Wiersze*, Towarzystwo Wydawnicze: Warszawa 1933

**Lola Szereszewska** (1897-1945)

*Ulica*, Neuman & Tomaszewski: Warszawa 1930

*Niedokończony dom*, F. Hoesick: Warszawa 1937

*Gałęzie*, F. Hoesick: Warszawa 1938

**Stanisława Sznaper-Zakrzewska** (1913-2003)

*W stronę życia. Opowieść w wierszach*, „Rój”: Warszawa 1935

*Tryptyk o księdzu Jerzym. Poemat*, „Exlibris”: Warszawa 1989

**Maria Helena Szpyrkówna** (1893-1977)

*Poezje*, F. Hoesick: Warszawa 1927

**Janina Szymańska** (?-?)

*Nastroje*, „Lux”: Wilno 1932

**Helena Szymkowiakówna** (?-?)

*Na wiosnę*, Drukarnia A. Prądzynski: Poznań 1937 (nakład autorki)

**Anna Świrszczyńska** (1909-1984)

*Wiersze i proza*, Biblioteka Polska w Bydgoszczy: Warszawa 1936

**Helena Tatar-Zagórska** (?-1958)

*Czemu wiosna nie przychodzi*, [s.n.]: Warszawa 1934

**Irena Tuwim** (1900-1987)

*24 wiersze*, Towarzystwo Wydawnicze: Warszawa 1921

*Listy*, W. Czarski: Warszawa 1926

*Miłość szczęśliwa*, F. Hoesick: Warszawa 1930

**Zofia Ułaszynówna** (1887-?)

*Z tamtego brzegu*, Księgarnia św. Wojciecha: Poznań–Warszawa 1922

*O Salutaris. Religijne utwory i fragmenty*, Wyd. Księży Jezuitów: Kraków 1935

**Lesława Urbańska** (?-?)

*Morze i ziemia*, Kasper Wojnar: Warszawa 1934

**Julia Wichert-Kajruksztisowa** (1864-1949)

*Błędne ognie*, „Lux”: Wilno 1924

*Kwiaty i chwasty miłości*, „Lux”: Wilno 1925

**Wiktoria Janina Witkowska** (?-?)

*Nieznany*, H. Wiesenberg: Sambor 1932

*Virtuti militari*, H. Wiesenberg: Sambor 1932

**Zofia Wojnarowska** (1881-1967)

*Poezje*, „Bluszcz”: Warszawa 1913

*Słowa o miłości i wojnie*, S. Michałowski: Warszawa 1917

*Księga miłości*, Kasa Przejrzystości i Pomocy Warszawskich Pomocników Księgarskich: Warszawa 1920

*Pacta poetica; Rapt. Poematy*, W. Maślankiewicz: Warszawa 1921

*Proletariat. Poemat*, Robotnicze Stowarzyszenie Spożywców „Radomianin”: Warszawa–Radom 1921

*Słowa o skarbach ziemi*, W. Maślankiewicz: Warszawa 1921

*Żelazny dzwon*, Warszawa 1922 [pod pseud. Jan Hutnik]

**Jadwiga Wokulska** (?-?)

*Płonący dom*, L. Chomiński: Wilno 1930

*Powrót z księżycy*, Księgarnia św. Wojciecha: Wilno 1937

**Maryla Wolska** (1873-1930)

*Dzbanek malin*, Biblioteka Medycka: Medyka 1929

**Janina Zabierzewska-Żelechowska** (1894-1973)

*Przez śląskie okno*, Drukarnia Nakładowa: Warszawa 1937

*Mysli na zwiady*, Chrześcijańska Drukarnia Narodowa: Będzin 1939

*Odczytując światło*, „Śląsk”: Katowice 1965

*Barwy ziemi*, „Śląsk”: Katowice 1968

**Anna Zahorska** [pseud. Savitri] (1882-1942)

*Pieśni walki*, „Naprzód”: Kraków 1908

*Poezye*, Gebethner i Wolff: Warszawa 1908

*Dniom zmartwychwstania*, L. Chomiński: Wilno 1921

**Halina Zawadzka** (1897-?)

*Śniegi wiosenne*, J. Zawadzki: Wilno 1921

**Maria Znatowicz-Szczepańska** (1885-1960)

*Wiosna i lato*, F. Hoesick: Warszawa 1930

**Ksenia Żytomirska** (ok. 1900-?)

*Wiersze*, F. Kierski: Warszawa 1933

*Tłumaczone na wiersze*, F. Hoesick: Warszawa 1938



## Poetki w grupach poetyckich – Skamander

---

W większości wypowiedzi wspomnieniowych na temat grupy Skamandra, tzw. Wielkiej Piątki, czyli Jarosława Iwaszkiewicza, Jana Lechonia, Antoniego Słonimskiego, Juliana Tuwima i Kazimierza Wierzyńskiego, wielokrotnie pojawiają się informacje o „pięknych” kobietach, z którymi się żenili i wobec których – w konsekwencji – Mieczysław Grydzewski jako redaktor miesięcznika „Skamander” i tygodnika „Wiadomości Literackie” poczuwał się „do pewnego rodzaju opieki”<sup>1</sup>. Na przykład Waław Alfred Zbyszewski w wydanej na emigracji książce o Redaktorze wspomina „egerie skamandrytów”: Janinę Konarską i „przepiękną Stefanię Tuwimową”<sup>2</sup>. Irena Krzywicka w *Wyznaniach gorszycielki*, pisząc o słynnym stoliku skamandrytów na półpięterku w kawiarni Ziemiańskiej, zwraca uwagę na podwójne, uzależnione od płci, kryteria selekcji gości stosowane przez Jana Lechonia, który stale tam „urzędował”:

Do stolika nie byli dopuszczani ludzie bez talentu. Kobiety pojawiały się tam rzadko, ale je tolerowano, gdy były piękne. Jakoż piękne były żony poetów: Iwaszkiewiczowa, Konarska (późniejsza Słonimska), Wierzyńska, Tuwimowa. Te panie przychodziły rzadko, zazwyczaj nie interesowały ich intelektualne rozmowy, żonglowanie słowami, dowcip polityczny<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, do druku podała M. Iwaszkiewicz, oprac., przypisy i indeks P. Kądziela, Warszawa 2000, s. 70 (wpis z 17 III 1923).

<sup>2</sup> W.A. Zbyszewski, *Grydzewski*, w: *Książka o Grydzewskim. Szkice i wspomnienia*, Londyn 1971, s. 351.

<sup>3</sup> I. Krzywicka, *Wyznania gorszycielki*, posłowie, przypisy i indeks oprac. A. Zawiszewska, wyd. I w tym oprac., Warszawa 2013, s. 198.

Ta męska grupa, podobnie jak inne grupy poetyckie dwudziestolecia międzywojennego, w zasadzie obywatela się bez kobiet jako koleżanek po piórze. Nie tylko dlatego, że – oprócz Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej debiutującej w latach dwudziestych XX wieku i Zuzanny Ginczanki debiutującej dekadę później – poezja polska tego czasu nie wydała żadnego dorównującego im talentu kobiecego, ale także dlatego, że kultura tego okresu – mimo publicznych enuncjacji przewartościowania wartości we wszystkich dziedzinach życia – była jeszcze mocno spolaryzowana płciowo.

Po pierwsze, aktualność zachowały, przejęte z epok poprzednich, przekonania o nietwórczym charakterze kobiecego umysłu, tym bardziej marginalizujące kobiety, jeśli przełamane zostały dodatkowo przez stereotypy rasowe. Widać to najwyraźniej w stosunku Jana Lechonia do Hanny Mortkowicz-Olczakowej, która jako jedna z nielicznych pisarek dała w swych wspomnieniach tak przejmujące świadectwo lekceważenia twórczości kobiecej we wczesnych latach międzywojennych. Poezja skamandrytów była dla niej „objawieniem” i inspiracją do własnej twórczości, dlatego z zainteresowaniem przysłuchiwała się rozmowom o literaturze, jakie prowadzili w księgarni jej ojca – Jakuba Mortkowicza, ale nie była do nich dopuszczana: „Podśluchiwałam je, ale nie miałam prawa do nich należeć, na ogół ignorowana, niezauważana albo zbywana żartobliwym słowem”<sup>4</sup>. Najbliższą relację – jak się jej wydawało – nawiązała z Lechoniem, którego *Karmazynowy poemat* wyszedł w roku 1920 właśnie nakładem Mortkowicza. Kiedy jednak wyznała mu, że pisze wiersze, to mu się „wcale nie podobało”<sup>5</sup> i dał jej wówczas „koleżeńską radę: – Pisać należy tylko wtedy, kiedy się musi, nie wtedy, kiedy się chce”<sup>6</sup>. Po wydaniu przez Mortkowicza w roku 1924 tomu

---

<sup>4</sup> H. Mortkowicz-Olczakowa, *Wspomnienie o Janie Lechoniu*, w: *Wspomnienia o Janie Lechoniu*, zebrał i oprac. P. Kądziela, Warszawa 2006, s. 138.

<sup>5</sup> Tamże, s. 140.

<sup>6</sup> Tamże, s. 142.

*Srebrne i czarne*, który utwierdził pozycję Lechonia na poetyckim Parnasie, jego „nieufny” stosunek do juweniliów Mortkowicz-Olczakowej stał się – jak to odczuwała przyszła pisarka – „złośliwy”<sup>7</sup>, co doprowadziło do ochłodzenia ich relacji:

Straciłam w stosunku do Leszka dawną, trochę naiwną pewność siebie. Coraz poważniej zastanawiałam się wtedy nad sprawą własnej twórczości. On te moje plany i wątpliwości lekcewał albo traktował złośliwie. Kiedyś powiedział nawet wprost: „Niech się pani lepiej zajmie wydawnictwem. Pisanie niech pani nam zostawi”. Rada ta była tym charakterystyczniejsza i wymowniejsza, że sam już wtedy – właśnie – nie pisał<sup>8</sup>.

Aby doprecyzować nieprzychylną postawę Lechonia wobec pisarstwa kobiecego, warto zestawzić świadectwo Mortkowicz-Olczakowej – córki księgarza i wydawcy Jakuba Mortkowicza ze świadectwem Haliny Ostrowskiej-Grabskiej – córki poetki Bronisławy Ostrowskiej, która – podobnie jak Lechoń i inni skamandrycy – publikowała w wydawnictwie Mortkowicza. Młody poeta, spotkawszy się z Ostrowską, poprosił o przeczytanie kilku jej najnowszych wierszy, a usłyszawszy *Białą godzinę*, wpadł w „zachwyt”. Stanowiło to dla autorki dużą „niespodziankę”, ponieważ „czuła się wobec skamandrytów «staroświecka»”<sup>9</sup>. Lechoń zaproponował następnie publikację wierszy w „Wiadomościach Literackich”, na co uzyskał zgodę dopiero w roku 1926, już po zapadnięciu Ostrowskiej na zdrowiu, dwa lata przed jej śmiercią. Był to zresztą napisany w roku 1923 poemat *Koło święconej kredy*, utrzymany w tonacji minorowej i podejmujący wątek skończoności ludzkiej egzystencji, obcy zatem dionizyjskim, witalistycznym nastrojom wczesnej poezji skamandryckiej.

---

<sup>7</sup> Tamże, s. 143.

<sup>8</sup> Tamże, s. 144.

<sup>9</sup> H. Ostrowska-Grabska, *Lechoń w Chełmicy*, w: *Wspomnienia o Janie Lechoniu*, s. 136.

Z zestawienia stosunku Lechonia do tych dwóch poetek wynika, że jego „nieufność” wobec młodszej koleżanki po piórze, niemal rówieśniczki, mogła mieć źródło nie tylko w stereotypach na temat twórczości kobiecej, niewysokim poziomie artystycznym jej pierwszych prób poetyckich czy przekonaniu o służebności „żydowskiego” wydawnictwa Mortkowicza wobec potrzeb „polskich” poetów, lecz również w odruchu rywalizacji i poczuciu zagrożenia ze strony debiutantki. Trzeba bowiem pamiętać, że w roku 1922 ukazały się debiutanckie *Niebieskie migdały* Marii Pawlikowskiej, a w roku 1924 kolejny tom *Różowa magia*, które – mimo kuriozalnego ataku Ostapa Ortwina – zostały przyjęte entuzjastycznie przez środowisko skamandryckie. Po wystąpieniu Pawlikowskiej każdy kolejny debiut kobiecy mógł się okazać zapowiedzią nowego talentu zagrażającego hierarchii poetyckiej, na której najwyższych szczeblach znajdowali się dotąd mężczyźni z Lechoniem na czele. Z Ostrowską autor *Herostratesa* rywalizować nie musiał, ponieważ należała do formacji modernistycznej, wobec której skamandryci zajmowali pozycję ambiwalentną: z jednej strony odcinali się od lirycznej „mianiery” Młodej Polski, z drugiej zaś najlepszych jej reprezentantów uważali za swoich mistrzów. Z tego punktu widzenia autorka *Chust ofiarnych* nie stanowiła dla młodzieży poetyckiej konkurencji – w roku 1932 Lechoń napisał wstęp do pośmiertnego, czterotomowego wydania *Pism poetyckich* Ostrowskiej, Mortkowicz-Olczakowej twórczość poetycką odradzał.

Po drugie, „kawalerski” tryb życia, jaki prowadzili młodzi skamandryci, był z powodów obyczajowych niedostępny dla kobiet, mimo że liberalizacja obyczajów dokonywała się w szybkim tempie. Gdyby kobieta wiodła podobny żywot (uściślijmy: polegający na częstej zmianie obiektu uczuć, byciu „na mieście” przez cały dzień, zakrapianych kolacjach w lokalach różnego autoramentu, spędzaniu wieczorów w teatrach i wywoływaniu w nich skandali znajdujących finał na posterunkach policji, wreszcie całonocnych spacerach



oraz wielogodzinnym deklamowaniu poezji), zostałyby uznana po prostu za kobietę „upadłą”, a w najlepszym razie – za „podejrzaną” i jako taka wzbudzałaby zainteresowanie policji.

Jak wspomina Kazimierz Wierzyński: „Noce skamandryckie w ogóle przeznaczone były do wyznań i długich powrotów do domu. Nie chodziło o to, aby tam zająć, chodziło o to, aby chodzić – i odprowadzać się nawzajem”<sup>10</sup>. Sytuację tę zmieniało dopiero życie rodzinne, na co zwraca uwagę Antoni Słonimski:

Dziwny to był tryb życia. Pikadorczycy czy grupa Skamandra, czy później „Wiadomości Literackich” – spotykaliśmy się niemal codziennie w Małej Ziemiańskiej. Tuwim, Wierzyński, Iwaszkiewicz i Boy wracali do swoich żon, do domu. W tym bractwie ja i Lechoń tylko byliśmy wtedy kawalerami i po Ziemiańskiej, po obiedzie u Simona czy Langerera, po różnych wizytach, kinach i teatrach tłukliśmy się noc całą do drugiej lub trzeciej nad ranem<sup>11</sup>.

Inny skamandryta, Jarosław Iwaszkiewicz, pisze z kolei, że kiedy Julian Tuwim urządził swój obiad ślubny w przybytku nie przez przypadek nazywanym Mordownią, jego koledzy byli w tym samym stopniu onieśmieleni obecnością tam ich mistrza – Leopolda Staffa, co Stefani Tuwim:

Tuwim nie wahał się wprowadzić swej młodej żony, która w całym rozkwicie swej niezwykłej urody wyglądała rzeczywiście jak oblubienica. Byliśmy chyba jeszcze bardziej onieśmieleni niż ona i milczkiem, żwawo, zjadaliśmy zrazy po nelsonsku w obfitym śmietanowym sosie<sup>12</sup>.

Związany ze skamandrytami rysownik karykaturzysta Zdzisław Czermański szczególnie dobrze pamięta ekscesy wywoływane przez członków grupy w miejscach publicznych i przybytkach kultury.

---

<sup>10</sup> K. Wierzyński, Z „Pamiętnika poety”, w: *Wspomnienia o Janie Lechoniu*, s. 47.

<sup>11</sup> A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, wyd. II, Warszawa 1989, s. 116.

<sup>12</sup> J. Iwaszkiewicz, *Aleja Przyjaciół*, Warszawa 1984, s. 21.

Najbardziej zabawny, który nie zakończył się – jak kilka innych – na posterunku policji, lecz znalazł zrozumienie wśród współuczestników, zdarzył się w jednym z teatrów krakowskich, gdzie „pianie” i „czkawka” Lechonia pobudziły do śmiechu zarówno publiczność, jak i aktorów:

chichotami swymi tak rozśmieszył aktorów Bagateli, że przestali grać i bezradnie stojąc na scenie wyli ze śmiechu. A Leszek, jakby nie rozumiejąc czego dokonał, dobrał sobie po pierwszym akcie do wtóru dwóch jeszcze znakomitych śmieszków, Karola Stryjeńskiego i Teofila Trzcńskiego. Jeden z nich buczał grubo ustami tak jakby grał na trąbce, a drugi wydawał z siebie krótkie, urywane dźwięki, coś jakby pru-pru-pru. Aktu trzeciego już nie grano, bo nie tylko aktorzy, ale i publiczność nie mogła się opamiętać i jak Leszek mówił, „turlała” się ze śmiechu przy akompaniamencie buczenia, pru-pru-pru i czkawki trzech wesółków<sup>13</sup>.

Jakkolwiek potraktujemy powyższe sceny i wydarzenia, zapisane w pamięci skamandrytów i ich sympatyków – czy jako barwne epizody, czy stałe elementy ich młodzieńczych biografii – nie można sobie wyobrazić żadnego z nich z kobietami poetkami w roli głównej, o ile chciałyby one być uznane za „dobrze prowadzące się”. Na przykład w dwudziestoleciu międzywojennym swobodnie spacerujące nocą kobiety przywodziły na myśl raczej czekające na klientów prostytutki niż odprowadzające się do domu poetki. Ani więc przestrzeń miasta nie jest jeszcze wtedy dla kobiet tak przyjazna jak dla mężczyzn, ani też opinia publiczna nie zezwala im na taką samą swobodę manifestowania własnego stylu bycia. Wreszcie same kobiety nie mają tradycji wspólnotowego działania w przestrzeni miejskiej i w życiu kulturalnym, do której mogłyby się odwołać i kontynuować ją, ponadto zbyt głęboko uwewnętrzniają nakazy i zakazy dotyczące posługiwania się ciałem, np. śmiechem.

---

<sup>13</sup> Z. Czermański, *O Leszku*, w: *Wspomnienia o Janie Lechoni*, s. 110.

**„Jedynaczka” Skamandra, czyli Maria Morska.** Historia literatury łączy jednak z grupą Skamandra nazwiska kilku kobiet związanych w różny sposób z poezją. Najwcześniej, bo już w momencie konstituowania się grupy, czyli na przełomie roku 1918 i 1919, kiedy powstała kawiarnia literacka „Pod Picadorem”, pojawiła się Maria Morska (ok.1895-1946). Wnuczka sochaczewskiego rabina Samuela, córka kaliskiego lekarza Józefa Frenkla, skończyła szkołę średnią w Anglii, ale studiów nie podjęła. Wróciła do Polski, gdzie od roku 1913 starała się zaistnieć na scenie, grając epizodyczne role w teatrach Krakowa, Lublina i Warszawy<sup>14</sup>. W tym samym czasie poślubiła Bronisława Knastera (1893-1980), syna znanego lekarza warszawskiego – Ludwika Knastera. Mąż Marii Morskiej przed pierwszą wojną światową skończył najpierw studia medyczne w Paryżu, następnie matematykę w Warszawie; od roku 1924 pracował jako docent na Wydziale Matematyczno-Przyrodniczym Uniwersytetu Warszawskiego, szybko zdobywając międzynarodowe uznanie w świecie nauki<sup>15</sup>. Ten etap w życiu młodego małżeństwa, który przypada na lata wojny i początek niepodległości, to czas amorficzny: ona szuka szczęścia na scenie, ale nie kształci się w tym kierunku, zdobywa jednak szeroką wiedzę o kulturze współczesnej na drodze samodzielnych lektur; on zmienia zainteresowania naukowe, odchodzi od medycyny i pracuje na pozycję w dziedzinie matematyki. Wtedy właśnie ta „Śliczna, delikatna, cudna, o koloru morskiej wody oczach”<sup>16</sup> kobieta spotyka młodych skamandrytów i wiąże się jako deklamatorka z kawiarnią literacką

---

<sup>14</sup> Maria Morska, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1900-1980*, t. 2, Warszawa 1994, s. 471; K. Madoń-Mitzner, *Maria Knasterowa*, w: *Podkowieński słownik biograficzny*, cz. 2, Podkowa Leśna 1988, s. 7-8.

<sup>15</sup> R. Duda, *Bronisław Knaster (1890-1980)*, „Wiadomości Matematyczne”, t. XXV, Warszawa 1983, s. 101-102; P. Mitzner, *Bronisław Knaster*, w: *Podkowieński słownik biograficzny*, cz. 2, s. 5-7.

<sup>16</sup> I. Krzywicka, *Wyznania gorszycielki*, s. 104.

„Pod Picadorem”. Na całą dekadę staje się muzą Antoniego Słonimskiego<sup>17</sup>, a była to rzecz tak ważna, że pozostali skamandrycy „nigdy ani słowem, ani jedną aluzją nie poruszyli z nim sprawy jego uczucia”<sup>18</sup>; przez krótki czas była także przedmiotem fascynacji Anny Iwaszkiewiczowej<sup>19</sup>. W latach trzydziestych ujawniła talent publicystyczny i pod pseudonimem Mariusz Dawn pisywała do „Wiadomości Literackich” reportaże zagraniczne.

Ponieważ istnieje monografia życia i twórczości Marii Morskiej pióra Hanny Faryny-Paszkievicz *Opium życia*, która ze skąpej dokumentacji na temat „jedynaczki Skamandra” skonstruowała interesującą i wielopoziomą opowieść o nieprzeciętnej kobiecie na tle fascynującego życia kulturalnego i obyczajowego dwudziestolecia międzywojennego, czuję się zwolniona z repetycji tego materiału, skupię się natomiast na interesującej mnie kwestii związku Marii Morskiej z grupą Skamander. Jak zauważa Faryna-Paszkievicz, krytycy poezji międzywojennej z upodobaniem używali określenia „jedynaczka” w odniesieniu do kobiet związanych z poszczególnymi grupami czy środowiskami, np. Ninę Rydzewską nazywali często „jedynaczką” Kwadrygi<sup>20</sup>. Takie zestawienie każe się zastanowić, na jakich warunkach kobieta może wejść do męskiej grupy poetyckiej i zdobyć w niej uznanie oraz czy zajmuje w niej miejsce równorzędne wobec pozostałych uczestników. „Jedynactwo” jest przecież kategorią odsyłającą do systemu rodzinnego i w tym wypadku sugeruje namysł nad statusem „siostry” pośród „braci”.

---

<sup>17</sup> J. Kuciel-Frydryszak, *Narodziny poety. Picador. Miłość*, w: tejsze, *Słonimski. Heretyk na ambonie*, Warszawa 2012, s. 43-47.

<sup>18</sup> J. Iwaszkiewicz, *Aleja Przyjaciół*, s. 79.

<sup>19</sup> R. Romaniuk, *Anna od aniołów. O Annie Iwaszkiewiczowej*, w: tegoż, *One*, Warszawa 2005, s. 120-124.

<sup>20</sup> H. Faryna-Paszkievicz, *Opium życia. Niezwykła historia Marii Morskiej, muzy skamandrytów*, Warszawa 2008, s. 8.

Dla zrozumienia fenomenu Marii Morskiej – jak na to wskazują wszystkie zachowane wzmianki o jej związkach ze skamandrytami – kluczem jest kontekst i sposób deklamacji, w którym syntetyzowała: szczerą i głęboką szacunek dla poezji jako najwyższego wytworu ducha ludzkiego i emanacji kultury narodu, poczucie bycia strażniczką i przekazicielką tradycji estetycznej zdeponowanej we własnej pamięci oraz erotyczny powab modernistycznej kobiety wampa; deklamacji uprawianej najpierw w kawiarni literackiej „Pod Picadorem” u progu niepodległości, a w późnych latach dwudziestych na różnych wieczorach poetyckich organizowanych w innych przybytkach kultury. Nawet Jarosław Iwaszkiewicz, jedyny krytyczny wobec niej skamandryta, pisał: „Centralnym numerem wieczoru była oczywiście deklamacja Marii Morskiej”<sup>21</sup>. Konieczna jest tu zatem krótka charakterystyka środowiska, dla którego Morska recytowała, czyli horyzont oczekiwań jej publiczności w pierwszej dekadzie niepodległości płacącej gotówką za słuchanie poezji, kanon recytowanej poezji oraz sam model recytacji. Sądzę bowiem, że gdyby szło wyłącznie o publiczny akt deklamacji albo poziom intelektualny wybranki Antoniego Słonimskiego, nie zostałaby ona tak dobrze zapamiętana przez członków i sympatyków grupy. Na wieczorach skamandryckich deklamowały przecież i inne aktorki, np. Irena Solska, a nie zapisały się w powszechnej świadomości jako artystki związane ściślej z tą grupą; ponadto tajemnicą poliszynela w międzywojennej Warszawie były także inne fascynacje autora *Kronik tygodniowych* równie wybitnymi osobowościami kobiecymi, które nie odcisnęły tak głębokiego piętna na poglądach estetycznych grupy (np. Heleną Bołoz-Antoniewiczową – tłumaczką Bertranda Russella i popularyzatorką kultury Wschodu, która wyjechała do Indii, czy też Ireną Baruch – malarką, która poślubiła amerykańskiego dyplomatę i przeniosła się za ocean).

---

<sup>21</sup> J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Warszawa 1988, s. 185.

Jak pisze Janusz Stradecki, monografista grupy Skamander, kawiarnia literacka „Pod Picadorem”, funkcjonująca tylko kilka miesięcy na przełomie roku 1918 i 1919, była świadomie wykreowaną przestrzenią spotkania tradycji i nowoczesności oraz „stanowiła [...] ważny etap krystalizacji dążeń o charakterze zespołowym”:

Po pierwsze – jako instytucja popularyzująca twórczość grupy i lansująca nowe postawy i nowe wartości literackie. Po drugie – jako nowy środek literackiej komunikacji – kontaktu poetów z szerokim kręgiem odbiorców, będącego istotnym czynnikiem charakterystycznego zjawiska tzw. poszerzenia adresowego na początku lat międzywojennych. Po trzecie – jako narzędzie walki grupy o interesy zawodowe literatów w dokonujących się wówczas procesach instytucjonalizacji i profesjonalizacji zawodu literackiego. Wreszcie w zakresie postulatów artystycznych dotyczących opozycji antymłodopolskiej w zakresie prób zbliżeń skamandrytów z kierunkami nowatorskimi: ekspresjonizmem i futuryzmem<sup>22</sup>.

Ogromna popularność zarówno indywidualnych, jak i grupowych wieczorów poetyckich we wczesnych latach dwudziestych wskazuje, że do publicznego czytania i słuchania poezji przywiązywano dużą wagę i że pełniła ona w kulturze tużpowojennej szczególnie funkcję – by użyć tu znanej frazy z *Konrada Wallenroda* Adama Mickiewicza – „arki przymierza między dawnymi i młodszymi laty”. Ówczesni pikadorczycy, a późniejsi skamandryci najwcześniej i najpełniej wykorzystali możliwości kulturotwórcze i autopromocyjne zdeponowane w tej formie kontaktu artystów z publicznością. Maria Morska jako deklamatorka przyczyniła się do ich sukcesu artystycznego i towarzyskiego w niebagatelny sposób, ponieważ publiczny akt deklamacji jest czymś zasadniczo odmiennym od samotnego aktu cichej lektury indywidualnej. Osoba deklamatorki to nie tylko medium, ale także element składowy sytuacji odtwórczej i odbiorczej – inaczej mówiąc, to ona ustanawia

---

<sup>22</sup> J. Stradecki, „Picador”, w: tegoż, *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977, s. 55-56.

i utwierdza wspólnotę komunikacyjną, ponieważ recytuje w konkretnym miejscu i czasie, dla konkretnej publiczności, by osiągnąć konkretny cel.

Nieliczne świadectwa odbioru deklamacji Marii Morskiej, jakie zachowały się do naszych czasów, nie sprowokowały Hanny Faryny-Paszkiewicz do bardziej rozbudowanej refleksji nad modelem recytacji uprawianym przez bohaterkę jej książki. Na podstawie dostępnego materiału źródłowego wyciąga badaczka taki oto wniosek: „Najwyraźniej sztuka deklamacji, jaką wypracowała Morska, przydawała wierszom nośności, sprawiała, że zawarty w wierszu ładunek treści przenikał do słuchacza. Publiczność chciała słuchać jej interpretacji”<sup>23</sup>. Warto pokusić się o przekształcenie tej konstatacji w pytanie, dlaczego publiczność chciała słuchać jej interpretacji, a następnie o udzielenie na nie odpowiedzi.

Sposób, w jaki Maria Morska deklamowała poezję, wywoływał efekt zaskoczenia będący ważnym składnikiem jej sukcesu – uroda, ubiór, sposób bycia, gestykulacja, ton głosu zostały bowiem podporządkowane efektowi „sztuczności”. Irena Krzywicka w *Wyznaniach gorszycielki* wspomina ją jako „interesującą deklamatorkę, która w zadymionej kawiarence recytowała bardzo sztucznie, ale bardzo indywidualnie wiersze młodych, podbijających Warszawę i Polskę poetów”<sup>24</sup>; „deklamowała dość sztucznie, ale z sobie tylko właściwą manierką, cedząc słowa cukrzonym głosikiem”<sup>25</sup>. Również Jarosław Iwaszkiewicz pamiętał, że „Morska wytworzyła sobie jakąś przykrą manierę, popełniała cały szereg błędów, jak np. ilustrowanie wypowiedzanego wiersza gestami itp.”, a mimo to „W Pikadorze jednak zapął Morskiej, a zarazem uczucie sympatii, jaką zewsząd ją otaczano, podnosiły jej interpretację” tak, że nawet on przyznawał:

---

<sup>23</sup> H. Faryna-Paszkiewicz, *Opium życia*, s. 25.

<sup>24</sup> I. Krzywicka, *Lilka*, w: *też*, *Wielcy i niewielcy*, Warszawa 1960, s. 140.

<sup>25</sup> I. Krzywicka, *Wyznania gorszycielki*, s. 104.

„W moją pamięć wiersze wypowiedziane przez nią wryły się i odtąd nie mogę słyszeć inaczej poezji, którą kiedyś mówiła, jak tylko z jej akcentem, z jej intonacją i jej głosem”<sup>26</sup>.

„Sztuczność” czy „manieryczność” odbiegały od obowiązującego wówczas i oczekiwanego wzorca „naturalnej” recytacji, zgodnie z którym osoba recytatora jest przezroczysta, bo pełni wyłącznie funkcję medium, prawdziwym zaś bohaterem jest poezja w ogóle, a autor danego tekstu w szczególności. Maria Morska wprowadzała do deklamacji elementy płci odczuwane jako zakłócające czystość czy neutralność przekazu, rozpoznawane przez publiczność jako należące do dyskursu estetycznego i erotycznego poprzedniej epoki. Erotyzowanie przekazu ocierało się o perwersję zwłaszcza w sytuacji deklamowania poezji wysokiej o wydźwięku patriotycznym, tzn. idee romantyczne i neoromantyczne uwodziły słuchaczy tak jak kobieta uwodzi mężczyznę, odwołując się do emocji, lekceważąc racje rozumowe. Jeszcze wiele lat po drugiej wojnie Tadeusz Stefańczyk pisał o „duchu Marii Morskiej, symbolizującym tajemnicę nieposkromionego i niepojętego erotyzmu”, który unosił się nad wzburzonymi wodami lat dwudziestych: „Erotyczna karmaniola szalała «na gruzach konwenansu», panowie w pośpiechu «zrzucali z ramion płaszcz Konrada», a panie, upozowane na wampa i *femme fatale*, niczym Maria Morska pozbywały się gorsetów, długich włosów i cnoty”<sup>27</sup>. Maniera, dzięki której zyskała popularność w pierwszych latach niepodległości, szybko się jednak wyczerpała i – jak pisze dalej Jarosław Iwaszkiewicz – „w późniejszych czasach nie cieszyła się popularnością”<sup>28</sup>.

Najciekawsze z tego punktu widzenia są dwa świadectwa odbioru deklamacji Morskiej: z pierwszych lat niepodległości oraz

<sup>26</sup> J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, s. 185.

<sup>27</sup> T. Stefańczyk, *Tolek i inni. W trzydziestą rocznicę śmierci Antoniego Słonimskiego*, „Twórczość” 2006, nr 12, s. 70.

<sup>28</sup> J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, s. 185.



z połowy lat dwudziestych. Pierwsze świadectwo to diagnoza Tadeusza Żeleńskiego-Boya, którego „górna i chmurna” młodość przy padła na schyłek Młodej Polski:

Oryginalna fizjonomia interesuje od pierwszej chwili, a utwierdza w tym zainteresowaniu głos, dziwny w istocie, wysoki, metaliczny, jakby umyślnie sztuczny. Bo byłbym niezręcznym pochlebcą, gdybym chwalił p. Morską za prostotę, kiedy ona świadomie jej unika. Przeciwnie, dąży – mam wrażenie – do tego, aby wywołać uczucie niepokoju: aby za pomocą ciągłego fortissimo akcentu, gestu gwałcić wrażliwość słuchaczy, nie pozwolić im ani na chwilę zdrzemnąć się na poduszce łatwej deklamacji. Są utwory, w których daje to znakomity efekt: np. *Podróż* Słonimskiego, *Garbus* Tuwima albo owe śliczne dróbka Marii Pawlikowskiej; w innych, jak np. w wierszu *Bez tytułu* Lechonia, ta jaskrawa instrumentacja kłóci się z tekstem wzdychającym do prostoty. W każdym razie, tęsknię za tym, aby usłyszeć panią Morską znowu, lubiłbym słuchać tego drapieżnego głosu. Nie darmo było się swojego czasu dekadentem<sup>29</sup>.

Drugie świadectwo to anons w „Wiadomościach Literackich” reklamujący Wielki Wieczór Recytacyjny, jaki odbył się w marcu 1926 roku w sali Pompejańskiej Hotelu Europejskiego z udziałem Stefana Jaracza i Marii Morskiej. Między sformułowaniami mającymi na celu autoreklamę grupy Skamandra oraz promocję programu ideowego tygodnika liberalnej warszawskiej inteligencji znalazły się również informacje o cenionych w tym środowisku cechach wyróżniających styl recytatorski Morskiej:

Świetna recytatorka, p. Maria Morska po powrocie z zagranicy wystąpi 21 marca na wieczorze poetyckim. Maria Morska, pierwsza deklamatorka Pikadora i grupy Skamandra bogatą skalą odczucia, niezwykłą inwencją i głębokim zrozumieniem poezji sięga wyżyn sztuki recytacyjnej. Niezwykle istotny stosunek do wiersza nakazuje jej do każdego autora przystępować z przemyślaną do dna koncepcją. Dlatego pewnie wiersze w jej interpretacji

---

<sup>29</sup> T. Żeleński-Boy, *Pisma*, t. 22 *Flirt z Melpomeną*, red. H. Markiewicz, Warszawa 1964, s. 586-587.

promienieją świeżością natchnienia, nie tracą nic ze swej intymności, a wzbogacone o całą czułość i siłę artystki, budzą entuzjazm słuchaczy<sup>30</sup>.

Oczywiście, Morskiej słuchały również osoby, szczególnie z pokolenia młodszego od pokolenia skamandrytów i ich sympatyków, nieczułe na „dekadenckie” uroki jej deklamacji. Jerzy Liebert taką oto relację zdał Jarosławowi Iwaszkiewiczowi o wyżej wspomnianym wieczorze poetyckim w liście z 27 marca: „Morska mi się nie podobała, co ja poradzę. Ona jest histeryczką. Dawniej lepiej deklamowała”<sup>31</sup>. I w tym samym dniu pisał do Anny Iwaszkiewiczowej: „Morska deklamowała podobno dobrze, ale mnie się nie podobała, uważam, że dawniej lepiej to robiła. Poznałem ją. Jest strasznie egzaltowana i ma dużo pozy. Jest jak lunaticzka, którą ma się ochotę klepnąć po ramieniu i zawołać – po co pani tu chodzi? Zresztą jest bardzo kochana [...]. Ale ją by trzeba zbudzić z jakiegoś dziwnego snu”<sup>32</sup>.

Uwagi o „czułości”, „egzaltacji”, „pozie”, „histerii” czy „lunatykowaniu” nie tylko wskazują na elementy modernistycznego dyskursu płci i ciała, lecz także odsyłają do kategorii rasy związanej z płcią i twórczością – w przypadku Marii Morskiej idzie o splot kobiecości, żydostwa i poezji w takiej formie symbolicznej, jaką nadał mu Stanisław Wyspiański w *Weselu*, tworząc postać Racheli. Maria Morska pojawia się w Warszawie i w kawiarni „Pod Picadorem” tak jak Rachela na bronowickim weselu – jakby z zewnątrz, „spoza sytuacji”<sup>33</sup>. Mimo że nie posiadała regularnego wykształcenia

---

<sup>30</sup> „Wiadomości Literackie” 1926, nr 10, s. 4.

<sup>31</sup> J. Liebert, *Pisma zebrane*, zebrał, oprac. i komentarzami opatrzył S. Frankiewicz, Warszawa 1976, t. II *Listy*, s. 399.

<sup>32</sup> Tamże, s. 400.

<sup>33</sup> B. Umińska, *Stanisław Wyspiański „Wesele”. Rachela spoza sytuacji*, w: tejsze, *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*, Warszawa 2001, s. 151.

uniwersyteckiego, wedle wszelkich przekazów z epoki posiadała interesującą umysłowość, ogromną erudycję wynikającą z szerokich lektur i znajomość kultury brytyjskiej, przyjmuję tu więc roboczo, że mogła zatem – tak jak Rachela – swobodnie wyznaczyć, że „Ogromnie dużo wierszy czytałam”, ale:

Gust ten właśnie wielki miałam,  
żeby nie pisać – lichą formą się brzydzę;  
ale za to, kędy spojrzę, to widzę  
poezję żywą zaklętą,  
i tym jestem szczęśliwa:  
że święta i dla mnie żywa<sup>34</sup>.

Dlatego wywierała ogromny wpływ intelektualny nie tylko na Antoniego Słonimskiego, ale za jego pośrednictwem na pozostałych członków grupy i redakcję „Wiadomości Literackich”. Jarosław Iwaszkiewicz wspominał, że autor *Kronik* przez wiele lat „istniał jak gdyby w świetle tej kobiety, poruszał się w orbicie zakreślającej łuk tylko wkoło niej, był echem jej zdań, gustów, powiedzeń i przekonań”, ona „podtrzymywała w nim [...] szlachetne strony charakteru”<sup>35</sup>, „zabarwiła [...] całą jego młodość; powiedziałbym nawet, całą naszą młodość, gdyż tak często wszystko, o czym się mówiło, wszystkie zainteresowania, wszystkie mody literackie pochodziły od «pani Marii»”<sup>36</sup>. Inną cechę szczególną podkreślała Irena Krzywicka, mówiąc, że „Morska miała rzadki u kobiet zwyczaj niemówienia o byle czym. Albo miała coś istotnego do powiedzenia i tak było zazwyczaj, albo umiała pięknie milczeć”<sup>37</sup>. Wszystkie te relacje osób stykających się z nią bezpośrednio wskazują na niestereotypowy

<sup>34</sup> S. Wyspiański, *Wesele. Dramat w trzech aktach*, oprac. J. Wieczerska-Zabłocka, przedm. A. Cieński, wyd. 4, Wrocław 1961, sc. XXXVI, w. 1268, 1271-1277.

<sup>35</sup> J. Iwaszkiewicz, *Tolek*, w: tegoż, *Aleja Przyjaciół*, Warszawa 1984, s. 78.

<sup>36</sup> Tamże, s. 79.

<sup>37</sup> I. Krzywicka, *Wyznania gorszycielki*, s. 229.

sposób komunikowania się Marii Morskiej ze światem i ludźmi, na jej bycie jakby „poza” czy „ponad” banalnymi troskami codzienności – narzędziem komunikacji jest tu ciało, głos, ubiór podporządkowane sztuce zawsze i wszędzie, bez względu na okoliczności, co jej współcześni rejestrowali albo z zachwytem, jak Anna Iwaszkiewicz czy Irena Krzywicka, albo z niechęcią, jak Jerzy Liebert.

Sztuka, literatura, poezja, w których kręgu żyje Maria Morska jest dziedziną demokratyczną, elitarną i egalitarną zarazem, gdzie nie ma miejsca na lokalne przypadłości, takie jak płeć, rasa, klasa, narodowość, wyznanie, tożsamość seksualna czy wiek, ponieważ geniusz twórcy przekracza i znosi te ograniczenia. Również wielbiciel/ka sztuki, literatury, poezji, np. deklamator/ka, może uczestniczyć w kosmopolitycznym świecie sztuki jako byt pozbawiony swoich historycznych uwikłań. Kłopot w tym, że ona sama nie tworzy poezji, lecz poezję deklamuje, a poezja, jaką deklamuje, jest przede wszystkim poezją narodową, polską – ucieczka przed lokalnymi ograniczeniami okazuje się zatem złudzeniem, ponieważ Maria Morska potwierdza wszystkie obiegowe przekonania o niesamodzielnosci i odtwórczości umysłowości kobiecej i żydowskiej oraz autonomii i oryginalności umysłowości męskiej i polskiej. Monografista grupy Skamandra, Janusz Stradecki, pisze:

Jej repertuar zmieniający się co tydzień, obejmował niektóre wiersze pikadorczyków oraz poezję klasyków. Recytowała głównie poezje romantyczną, utwory Mickiewicza, Norwida, ponadto wiersze Wyspiańskiego oraz przekłady. Wśród tych ostatnich, m.in. cieszącego się największym powodzeniem *Cudownego clowna* Bainville'a (w tłumaczeniu Miriama), *Statek pijany* Rimbauda (w przekładzie Tuwima), utwory Moréasa (w tłumaczeniu Iwaszkiewiczza) i Edgara Poe'go<sup>38</sup>.

Poruszenie, jakie wywołali we wczesnych latach dwudziestych pikadorczycy, a potem skamandryci, wiązało się z żywotnością pro-

<sup>38</sup> J. Stradecki, „Picador”, w: tegoż, *W kręgu Skamandra*, s. 49.

blematyki estetycznej i patriotycznej w niedawnej przeszłości, a dokładniej – wagi zagadnienia roli literatury i statusu artysty w życiu wspólnoty narodowej. Wystarczy przypomnieć dyskusje, jakie toczyły się wokół *Herostratesa* Jana Lechonia, *Czarnej wiosny* Antoniego Słonimskiego czy *Wiosny* Juliana Tuwima oraz ambiwalencję, z jaką oni sami podchodzili do literatury Młodej Polski, by uzmysłwić sobie, że uczestników ówczesnej kultury bardzo interesowała odpowiedź na pytanie o status artysty w kształtującym się państwie niepodległym, demokratycznym i kapitalistycznym. Maria Morska jako deklamatorka poezji uosabia i wyraża te zaciekawienia, niepokoje i sprzeczności. Jest jedyną osobą w tym towarzystwie, która odtwarzała teksty innych poetów, podczas gdy skamandrycy czytali teksty własne. Kanon jej deklamacji jest kanonem wysokoartystycznym, romantycznym i neoromantycznym, od Adama Mickiewicza, poprzez Cypriana Norwida, po Stanisława Wyspiańskiego i Bolesława Leśmiana oraz Arthura Rimbauda jako prawodawcy liryki nowoczesnej, i to nie przypadek, że nie obejmuje krytycznego wobec misteriów polskości Juliusza Słowackiego, do którego skamandrycy w ogóle nie mieli nabożeństwa. Jak pisał 1 września 1923 roku w liście do żony Jarosław Iwaszkiewicz: „siedliśmy sobie wieczorkiem w Ziemiańskiej i mówiliśmy wiersze: Leszek, Tuwim i ja. Oni mają taką cudowną pamięć, świetnie mówią i to z najrozmaitszych dziedzin: i Puszkina, i Mickiewicza, i współczesnych. Tylko to dziwne, że oni Słowackiego nie lubią, zupełnie tego nie rozumiem”<sup>39</sup>. Ogniwnem zamykającym ten łańcuch tradycji poetyckiej i narodowej są w recytacyjnej koncepcji Marii Morskiej właśnie skamandrycy i – co warto podkreślić – nie wyświadczyła tego faworu nikomu innemu.

---

<sup>39</sup> A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Listy*, t. 1 1922-1926, oprac. M. Bojanowska, E. Cieślak, wstęp T. Burek, wyd. II popr. i uzup., Warszawa 2012, s. 90.

Kulturowa, tożsamościowa i promocyjna wymowa takiego gestu jest oczywista: Morska rekonstruuje kanon, w którym młodzi poeci „Pikadora” są kontynuatorami potęgi duchowej narodu, przekroczyli bowiem martyrologiczny, cierpiętniczy model odbioru poezji dawnej, zwłaszcza romantycznej, zachowując jednocześnie jej wielkość i dostarczając w ten sposób odbiorcom nowych rodzajów wzruszeń duchowych. Osią intelektualną tak pomyślanego nowego kanonu jest uwspółcześniony mit romantycznego i modernistycznego polskiego poety jako jednostki wybitnej, obdarzonej nieprzeciętnym talentem, pełniącej misję przewodnika narodu, objawiającej prawdy wyższe, ukryte przed zwykłymi śmiertelnikami, którzy artystę wprawdzie szanują, ale go nie rozumieją; mit wyjątkowej wrażliwości, a nie tylko rymotwórstwa; mit geniusza i wieszczą spełniającego się zawsze w ciele płci męskiej. Ustawiając skamandrytów w jednym szeregu z polskimi romantykami i modernistami, Maria Morska ich nobilitowała, z jednej bowiem strony wskazywała odbiorcom nową elitę duchową narodu, z drugiej przypominała pikadorczykom o zadaniach artysty sprzężonych z ideami obywatelskimi. Dla siebie rezerwowała równie zaszczytne, bo usankcjonowane wielowiekową tradycją, miejsce Muzy, która wprawdzie sama nie tworzy, ale twórczość inspiruje, prowadzi i ochrania: „Była typem egerii, kobiety zapładniającej duchowo i intelektualnie. Lubiła działać literacko *per procura*”<sup>40</sup>. Jeśli uwzględnić tę perspektywę, niechęć innych poetów do Marii Morskiej i skamandrytów zyskuje głębię intelektualną i emocjonalną. Weźmy jako przykład ponownie Jerzego Lieberta, który o Wielkim Wieczorze Poezji w marcu 1926 roku pisał z urazą: „Ludzi było sporo, cała sala nabita. [...] Morska czytała marnie, przynajmniej mnie się nie podobała. Czytała tylko wiersze Lechońia, Słonimskiego, Tuwima i Pawlikowskiej”<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> I. Krzywicka, *Wyznania gorszycielki*, s. 202.

<sup>41</sup> J. Liebert, List 149 z 22 III 1926, w: tegoż, *Listy do Agnieszki*, z autografu do druku przygotował, wstępem i przypisami opatrzył S. Frankiewicz, Warszawa 2002, s. 382.

Najlepszym przykładem podwójnej świadomości Skamandrytów, rozpiętej między potrzebą radykalnego odcięcia od przeszłości a potrzebą kontynuacji tradycji, była twórczość Jana Lechonia, o którym Jarosław Iwaszkiewicz pisał: „Wszyscy wówczas za przykładem Antoniego Słonimskiego ludziliśmy się, że odrzuciliśmy z ramion «płaszcz Konrada». Lechoń [...] przeciwnie, zdawał się go jeszcze piękniej na swych plecach drapować. Jego poetyka nie mieściła się w tej epoce, którą przeżywaliśmy w latach 1918-1921”<sup>42</sup>. Nazwisko autora *Karmazynowego poematu* nie pojawia się tu przypadkowo, ponieważ na poziomie symbolicznym najwięcej go łączy z Marią Morską jako znawczynią, wielbicielką i deklamatorką poezji polskiej. Kazimierz Wierzyński pisze, że Jan Lechoń „W swojej fenomenalnej pamięci wertował nieustannie wielką antologię poezji polskiej. Recytował wszystkich, poczynając od poetów XVII wieku i od Mickiewicza, a kończąc na Gomułickim, Or-Ocie, Staffie, Tuwimie, Słonimskim i Przysieckim”<sup>43</sup>. Jarosław Iwaszkiewicz, mimo ogromnej niechęci do Jana Lechonia oraz silnego odruchu rywalizacji, wybaczał mu wszystkie słabości charakteru i świństwka w chwili, gdy ten zaczynał recytować:

Lechoń nigdy nie czytał z książki. Pamięć miał zadziwiająco, fenomenalną. Toteż do moich najgłębszych przeżyć poetyckich na zawsze należeć będzie wspomnienie tych momentów, kiedy „Leszek mówił wiersze”. [...] to trwało całymi godzinami, całymi nocami. [...] w takich momentach skoczyłbym za nim do piekła... „Jeszcze, Leszek, jeszcze” – mówiło się, gdy kończył jeden wiersz, a on zaczynał inny, zupełnie z innej dzielnicy, po Norwidzie Staff, po Wypiańskim Słonimski. Umiał na pamięć wszystkie swoje wiersze i prawie wszystkie nasze. Przeobrażał się tak – stawał się innym człowiekiem, prawdziwym człowiekiem i dopiero w takich chwilach miało się wrażenie, że się chwyta istotę jego charakteru, treść jego „bytu”<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> J. Iwaszkiewicz, *Leszek*, w: *Wspomnienia o Janie Lechoni*, s. 54.

<sup>43</sup> K. Wierzyński, Z „*Pamiętnika poety*”, w: *Wspomnienia o Janie Lechoni*, s. 47.

<sup>44</sup> J. Iwaszkiewicz, *Lechoń*, w: *Wspomnienia o Janie Lechoni*, s. 59-60.

Maria Morska i Jan Lechoń jako wielbicieli i recytatorzy wierszy stają się rezerwuarami, nośnikami, narzędziami i strażnikami poezji, rzec można – poezją samą. We wczesnych latach dwudziestych literatura, szczególnie poezja, postrzegana jest jeszcze przez społeczeństwo polskie – na mocy dziewiętnastowiecznej praktyki narodu pozbawionego autonomicznych instytucji państwowych – jako podstawowy język opowiadania siebie samemu sobie. Zestaw utworów, tematów, motywów, problemów, jakie realizują Morska i Lechoń, pokrywają się, co znaczy, że stosują oni podobne zasady selekcji – oboje mają predylekcję do tekstów podejmujących refleksję nad stosunkiem istoty ludzkiej do fundamentalnego zagadnienia egzystencji: napięcia między sferą publiczną, czyli prawami i obowiązkami jednostki wobec samej siebie i wspólnoty narodowej, a sferą prywatną ufundowaną na niebezpiecznych związkach Erosa i Tanatosa.

Ich prywatny kanon poezji ujawnia trzy kluczowe dla młodych skamandrytów zagadnienia. Po pierwsze: wewnętrzną szarpaninę ówczesnego człowieka-Polaka, czy emancypacja od cierpiętniczego modelu myślenia o przeszłości i otwarcie na spontaniczność codziennych myśli, słów i emocji nie oznacza odejścia od mitu bohaterskiego i zdrady ojczyzny – i nie proponuje jednoznacznych rozwiązań tych dylematów. Po drugie: przekonanie, że poezja to szczególny rodzaj wiedzy o świecie, która nie porządkuje zagadnień politycznych, filozoficznych, religijnych, egzystencjalnych, intelektualnych na zasadzie „albo-albo”, lecz znacznie częściej na zasadzie „i-i”, potwierdza zatem głęboką intuicję każdego myślącego człowieka, że życie jest krótkie i ciężkie, kończy się śmiercią i nie daje gwarancji zbawienia – nie podsuwa więc łatwych pocieszeń czy antidotów na poczucie przypadkowości ludzkiego istnienia i lęk przed potępieniem wiecznym. Po trzecie: świadomość, że poezja jest językiem komunikowania trudnej wiedzy o jednostce i wspólnocie oraz o miłości i śmierci, kształtowanym przez osobny cech poetów – już nie wieszczów, nauczycieli czy przewodników narodu,



lecz myślicielei wytyczających myśli ludzkiej ścieżki w gąszczu, narastających przez wielki, stosów metafor i cytatów, nawiązań i zaprzeczeń. Recytacyjny kanon Morskiej i Lechonia pokazywał również „warsztat” poetycki, eksperymenty wersyfikacji i obrazowania, które w momencie pierwszej realizacji były rewolucją, a następnie stały się dobrem wspólnym kolejnych pokoleń twórców. Deklamatorskie metody i kanony tych dwojga podporządkowane były więc Poezji przez wielkie P, rozumianej jako niedyskursywna filozofia egzystencjalna, mająca swoją historię, teorię i metodologię, i prezentowały publiczności inną, ciemną twarz skamandrytów.

Na koniec rozważań o Marii Morskiej jako „jedynaczce” Skamandra oraz jej recytacyjnym krzątaniu się wokół kanonu poezji polskiej/poetów polskich warto wspomnieć o jej goście wprowadzenia do kanonu jedynej kobiety – Marii Pawlikowskiej. W cytowanym wcześniej liście Jerzego Lieberta autorka *Różowej magii* pojawia się wśród skamandrytów: „Morska czytała marnie, przynajmniej mnie się nie podobała. Czytała tylko wiersze Lechonia, Słonimskiego, Tuwima i Pawlikowskiej”<sup>45</sup>. Można przypuszczać, że ten gest inkluzyjny nie wypływał wyłącznie ze źródła przyjaźni obu kobiet, o której wspominała z zazdrością Anna Iwaszkiewiczowa w swoim dzienniku (wpis z 8 I 1927)<sup>46</sup>, a po latach potwierdzała Irena Krzywicka<sup>47</sup>, czy tylko z uznania skamandrytów dla sztuki poetyckiego Marii Pawlikowskiej, bo szanowali wysiłek i umiejętności wielu poetów współczesnych. Szło tu raczej o podobne wyczulenie na ciemną stronę egzystencji przefiltrowaną w przypadku tej poetki przez kategorię płci, czyli o kobiece doświadczenie grozy świata, życia i ciała. Wrażliwość ta charakteryzowała wszystkie kobiety twórcze związane blisko ze środowiskiem „Wiadomości Literackich” lub sympatyzujące

<sup>45</sup> J. Liebert, List 149 z 22 III 1926, w: tegoż, *Listy do Agnieszki*, s. 382.

<sup>46</sup> A. Iwaszkiewicz, *Dzienniki i wspomnienia*, do druku podała M. Iwaszkiewicz, oprac., przypisaniami opatrzył i indeks sporządził P. Kądziela, Warszawa 2000, s. 173.

<sup>47</sup> I. Krzywicka, *Wyznania gorszycielki*, s. 202.

z ich programem, i uwidoczniła się dopiero na początku lat trzydziestych XX wieku, gdy Mieczysław Grydzewski zdecydował się utworzyć w tygodniku specjalny dodatek „Życie Świadome”. Warto przypomnieć, że na łamach tego dodatku wypowiadały się takie pisarki i działaczki społeczne, jak Halina Kraheńska, Irena Krzywicka, Wanda Melcer, Maria Milkiewiczowa, Maria Morska, Zofia Nałkowska, Maria Pawlikowska, Justyna Budzińska-Tylicka.

Model „życia świadomego” propagowany na łamach „Wiadomości Literackich” polegał na reinterpretacji i przebudowie kodeksu pisanego i niepisanego regulującego strategiczne dziedziny życia zbiorowego i indywidualnego tak, by dostosować je do zmienionych warunków niepodległości/nowoczesności i umożliwić obywatelom młodego państwa osiągnięcie szczęścia na drodze wyborów indywidualnych. Ponieważ liberałowie skupieni wokół warszawskiego tygodnika uznawali tradycyjny podział na sferę kobiecą – dom, małżeństwo, rodzinę, i męską – życie publiczne, to koncepcja „życia świadomego” nakładała na kobiety obowiązek przemyślenia relacji międzyludzkich, seksualności i macierzyństwa, a na mężczyzn – obowiązek przemyślenia spraw wojny i pokoju. Zwornikiem tych damsko-męskich dyskusji o warunkach i kontekstach dawania i odbierania życia stała się głośna kampania obyczajowa, związana z nazwiskiem Tadeusza Żeleńskiego-Boya, propagująca tzw. świadome macierzyństwo, nie zaś – co istotne – „świadome rodzicielstwo”. Owo przeniesienie ciężaru odpowiedzialności za biologiczną reprodukcję tzw. żywej tkanki narodu wyłącznie na kobiety w sytuacji, kiedy jeszcze nie wygasła pamięć wojny 1914-1918, a już zaczęto przygotowania do następnej, spowodowało, że wśród międzywojennej inteligencji liberalnej pojawiło się zjawisko bezdzielności.

Świadomość, że zawstydzające aspekty antykoncepcji, dramaty niechcianej ciąży i aborcji oraz jej nieprzewidzianych konsekwencji, trudy porodu i położu, a wreszcie wysiłek wychowania i wyedukowania potomstwa bez gwarancji, że zapewni mu to dobre

i szczęśliwe życie<sup>48</sup>, są przede wszystkim somatycznym, emocjonalnym, duchowym i intelektualnym doświadczeniem kobiet, skłaniała je do rezygnacji z macierzyństwa. Dotyczy to m.in. kobiet ze środowiska skamandrytów. W przeciwieństwie do optymistycznych reformatorek obyczajowych współpracujących z „Życiem Świadomym”, takich jak Irena Krzywicka, właśnie Maria Morska i Maria Pawlikowska reprezentowały nurt egzystencjalnego pesymizmu, który można by ująć w pytaniu: po co podejmować trud macierzyństwa, skoro życie kończy się śmiercią, a zbiorowość utrudnia jednostce realizację pełni człowieczeństwa? Odmowa spełnienia obowiązku macierzyństwa jako bunt wobec przemocy natury nad każdą samicą oraz wobec przemocy społeczeństwa nad każdym człowiekiem płci żeńskiej<sup>49</sup>, wyłożona przez Marię Pawlikowską w formie dyskursywnej w artykule *Okrucieństwo matron* z początku lat trzydziestych<sup>50</sup>, obecna jest już we wcześniejszej fazie jej twórczości z lat dwudziestych<sup>51</sup>. Świadczy o tym m.in. wzmianka Ireny Krzywickiej o ogromnym wrażeniu, jakie zrobił na Marii Morskiej wiersz

---

<sup>48</sup> K. Sierakowska, *Życie seksualne. Planowanie liczby potomstwa; Cięża i poród*, w: tejże, *Rodzice, dzieci, dziadkowie... Wielkowiejska rodzina inteligencka w Polsce 1918-1939*, Warszawa 2003.

<sup>49</sup> A. Zawiszewska, *Zwierzęta na lamach „Wiadomości Literackich” w pierwszej połowie lat trzydziestych XX w.*, w: *(Inne) zwierzęta mają głos*, red. D. Dąbrowska, P. Krupiński, Toruń 2011.

<sup>50</sup> M. Pawlikowska, *Okrucieństwo matron*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 39, s. 7 (dodatek „Życie Świadome”).

<sup>51</sup> Fakt ten nie tyle więc podważa, co niuansuje konstatacje Jerzego Kwiatkowskiego o radykalnym przesunięciu dominant w twórczości Marii Pawlikowskiej: w latach dwudziestych poetka miała utożsamiać Miłość i Naturę, a Boga traktować jak „partnera flirtu”, którego można uwieść; w dekadzie następczej Miłość i Natura miały już występować rozdzielnie, miejsce łaskawego Boga-mężczyzny zajęło „obojętno-wrogie bóstwo kobiece”, a „poetykę wdzięku” zastąpiła tonacja „serio”. Wcześniejsza postać „ja” lirycznego – Kokietka – abdykuje na rzecz Buntownicy wobec przyrody, dlatego poetka „chętnie wykazuje [jej] monstrialność, brzydotę, obrzydliwość”. (J. Kwiatkowski, *Wstęp*, w: M. Pawlikowska-Jasnorzevska, *Wybór poezji*, oprac. J. Kwiatkowski, uzupełniły M. Podraza-Kwiatkowska, A. Łebkowska, wyd. V, Wrocław 1998, s. LXIX-LXX).

*Topielice* z tomu *Paryż* wydanej w roku 1928 (z dedykacją: „Marii Morskiej, czarującej interpretatorce moich wierszy w serdecznym upominku”):

Kiedyś na schodach prowadzących do czyjegoś mieszkania spotkałam Marię Morską. Sfrunęła do mnie niejako z góry i stanęła w pół stopnia, patrząc mi w oczy swoim morskim spojrzeniem, jakby właśnie tu spodziewała się mnie zastać, i zapytała: „Czytałaś ostatni wiersz Lilki?”

Morska miała rzadki u kobiet zwyczaj niemówienia o byle czym. Albo miała coś istotnego do powiedzenia i tak było zazwyczaj, albo umiała pięknie milczeć. I teraz bez zbędnych słów zaczęła od razu półgłosem recytować:

Rudą nocą, pod mostem, w Sekwanie  
płynie kotka, przemokła i sina.  
Pod następnym mostem, niespodzianie,  
przyłączyła się do niej dziewczyna.

[Opryskują ją lampy portowe,  
owijają je posępne fale,  
a one prowadzą rozmowę,  
nie oddychając już wcale.

„Dzieci z mostu mnie w wodę wrzuciły.  
A Ciebie?” – „I mnie także. Wiedz to...  
Choć tak bliskie, dalekie, bez siły,  
w zimną falę rzuciło mnie dziecko.

Teraz we mnie odpływa jak w łodzi,  
w dal od brzegów, tonących w mgły krepie...  
Nie zobaczy już świata”. – „Nie szkodzi...”.  
– „Nie wyrośnie na ludzi...” – „To lepiej...”]

Chwycała nas za gardło przejmująca piękność tego wiersza i jego przeźrażliwa treść. Stojąc na schodach, milczałyśmy długo. Wreszcie Morska powiedziała: „To największa polska poetka i jeden z największych poetów, chociaż rodzaj męski zupełnie do niej nie pasuje. To esencja kobiecości”<sup>52</sup>.

<sup>52</sup> I. Krzywicka, *Wyznania gorszycielki*, s. 228-229.

Jeśli pamiętać, że krytyka przyjęła z pobłażliwym uśmiechem debiut poetycki Marii Pawlikowskiej – tom *Niebieskie migdały* z roku 1922 – a recenzja Ostapa Ortwina jest obecnie cytowana jako podręcznikowy przykład podwójnych standardów oceny twórczości kobiet i mężczyzn w dwudziestoleciu międzywojennym, to trzeba uznać decyzję Marii Morskiej o włączeniu wierszy córki Wojciecha Kossaka do swojego repertuaru deklamatorskiego, a tym samym do kanonu polskiej poezji, nie tylko za wyraz jej gustu literackiego i wyczulenia na problematykę społeczną i genderową, lecz również za próbę realizacji przemyślanego programu kulturalnego. Polegał on na poszerzeniu zakresu kultury polskiej o niedopuszczalne do tej pory do głosu doświadczenie kobiece, zogniskowane wokół relacji płci i reprodukcji, lokujące się w sferze „prywatności” podporządkowywanej przez lata zaborów sferze „polityczności”. Poszerzenie kultury jednak nie dokonuje się przez proste przyłączenie nieobecnych wcześniej poziomów refleksji nad ludzką egzystencją, lecz zawsze prowadzi do rekonfiguracji kultury zastanej – w tym wypadku wskutek przełamania kategorii narodu, wojny czy sztuki przez kategorię płci. Twórczość Marii Pawlikowskiej – zdaniem Marii Morskiej – uzupełnia, pogłębia i niuansuje wizję świata i człowieka proponowaną przez Mężczyzn: Polaków, Obywateli, Artystów.

**Przypadek Anny I.** W przeciwieństwie do Muzy, Żona Artysty, nie mając z reguły żadnych praw do uczestniczenia w świecie wewnętrznym męża, wypełnia zarazem niewdzięczne obowiązki związane z organizacją jego świata zewnętrznego: pozycia małżeńskiego, relacji rodzinnych i stosunków towarzyskich. Biografie żon skamandrytów potwierdzają i utrwalają ten schemat, mimo że aż trzy z nich realizowały się twórczo, choć w różnym stopniu.

Niewątpliwie największy sukces artystyczny odniosła Janina Kornarska – znana, ceniona i nagradzana w dwudziestoleciu plastyczka, malarka i rzeźbiarka, uczennica Władysława Skoczylasa, która po

ślubie z Antonim Słonimskim w roku 1934 powoli, acz konsekwentnie wycofywała się z życia twórczego na pozycję pełnoetatowej Żony Poety. Pierwsza żona Kazimierza Wierzyńskiego, Bronisława Kojałłowicz, którą poślubił w roku 1923, była aktorką; dopiero druga, Halina Pfeffer, z którą ożenił się w roku 1938, zrealizowała model opiekunki domowego ogniska. Anna Lilpop, od roku 1922 Iwaszkiewiczowa, pisała szkice literackie, tłumaczyła literaturę francuską i prowadziła dziennik. Tylko Stefania Marchew, którą w roku 1919 poślubił Julian Tuwim, nie żywiła ambicji artystycznych i nie interesowała się twórczością swojego męża (za jego życia), a wręcz – jak wspomina Irena Krzywicka – mawiała „z osobliwą dumą: «Ja wierszy Julka nie czytam»”<sup>53</sup>. Z tych czterech związków tylko małżeństwo Iwaszkiewiczów zdecydowało się na potomstwo – dwie córki: Marię (1924) i Teresę (1928). Jan Lechoń, mimo przykładu ich, jak mniemał, udanego związku, pozostał w stanie bezzennym<sup>54</sup>.

Wśród skamandryckich żon tylko Anna Iwaszkiewicz (1897-1979) była intelektualistką w znaczeniu nowoczesnym, stale poszerzającą zestaw lektur z dziedziny literatury pięknej, muzyki, filozofii i religii, mimo że odebrała wyłącznie wykształcenie domowe i nie kontynuowała edukacji formalnej. Żyła również głębokim życiem duchowym, miała swojego spowiednika i należała do grona skupionego wokół księdza Władysława Kornilowicza. Od lat panieńskich prowadziła dziennik traktowany jako praktyka intelektualna i duchowa, tłumaczyła utwory m.in. Marcela Prousta, André Maurois, Jules’a Verne’a, Michela Butora, Virginii Woolf, Alain-Fourniera, napisała książkę *Nasze zwierzęta* (Warszawa 1978) i pracowała nad cyklem esejów pod roboczym tytułem *Moje Fontainebleau*.

<sup>53</sup> I. Krzywicka, *Wyznania gorszycielki*, s. 201.

<sup>54</sup> Jan Lechoń, który był związany emocjonalnie z Wandą Serkowską, pisał do Anny Iwaszkiewicz 24 II 1923 r.: „Biorąc na rozum, sprawa nie powinna być bardziej zawiślana niż Jarosława i Pani – a tak bardzo nie wierzę, abym mógł się zmienić na lepsze”. (Cyt. za: A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, s. 62, przypis 2).

Urodziła się w rodzinie zamożnych fabrykantów Stanisława i Jadwigi Lilpopów, która szybko się rozpadła – dwa lata po urodzeniu Anny Jadwiga opuściła męża i córkę dla pianisty Józefa Śliwińskiego. Stanisław nigdy więcej się nie ożenił, a opiekę nad Anną i domem przejęła jego siostra, Aniela z Lilpopów Pilawitzowa, która konsekwentnie odrzucała prośby „wyrodnej” matki o widzenia z dzieckiem<sup>55</sup>. Ojciec Anny w czasie wolnym od prowadzenia interesów Spółki Myśliwskiej polował, podróżował, interesował się fotografią, a więc w odróżnieniu od innych przedstawicieli swojego środowiska używał pieniędzy, a nie je gromadził, by po prostu posiadać. Dopóki żył, a popełnił samobójstwo w roku 1930, rozpieszczał Annę i utrzymywał ją także po jej ślubie.

W czasie pierwszej wojny światowej rodzina przeniosła się do Rosji, ale doświadczenie rewolucji, mimo „bardzo ciężkich materialnych warunków za czasów bolszewizmu”<sup>56</sup>, nie zweryfikowało jej burżuazyjnego stylu życia, a sama Anna pobyt w Moskwie uzna za „cudowną i najszczęśliwszą epokę życia [...] okres poznawania sztuki coraz głębiej, coraz prawdziwiej. Otwierają się bramy piękna i ukazują treść – zrozumienie istoty sztuki. Jest nią Bóg”<sup>57</sup>. To czas obcowania z futuryzmem, symbolizmem, akmeizmem, bywania w nowoczesnych kawiarniach literackich i kabaretach, słuchania awangardowej muzyki, odwiedzania teatrów rewolucyjnych i galerii sztuki. Kwintesencją Sztuki przez wielkie S jest dla niej poemat symfoniczny *Ekstaza* Mikołaja Skriabina usłyszany wiosną 1917 roku oraz mistyczna twórczość Juliusza Słowackiego.

W tej atmosferze schyłku starego i narodzin nowego świata rodzi się uczucie Anny do księcia Krzysztofa Radziwiłła, syna Macieja Radziwiłła i Róży z Potockich, wówczas maturzysty elitarnego

---

<sup>55</sup> J. Iwaszkiewicz, *Z pamięci*, oprac. P. Mitzner, Warszawa 2005, s. 15.

<sup>56</sup> A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, s. 40 (wpis z 30 V 1923).

<sup>57</sup> Tamże, s. 11 (wpis z VI 1915).

liceum i autora tomiku poezji wydanego nakładem ojca, w przyszłości dziedzica majątku i głowy rodu. Miłość arystokraty do egzaltowanej córki fabrykanta i bohaterki skandalu towarzyskiego nie znajdowała aprobaty w jego świecie, ale wytrwałość młodych pokonała wszelkie przeszkody i w roku 1922 miał się odbyć ich ślub. Ten rok przynosi jednak radykalne zmiany spowodowane przez Annę, która w dzienniku pod datą 11 czerwca 1923 roku tak podsumowała swój wieloletni burzliwy romans: „Potem poznałam Jarosława i weszłam w całą skamandrową paczkę, czego zawsze bardzo pragnęłam”<sup>58</sup>. A dokładnie: 1 lutego dwudziestoczteroletnia Anna poznaje dwudziestoosmioletniego Jarosława Iwaszkiewicza, wiosną zrywa zaręczyny z Krzysztofem Radziwiłłem, który w czasie wojny 1920 roku porzucił poezję dla munduru, a we wrześniu wychodzi za mąż za autora *Oktostychów* i *Dionizji*. Roman Jasiński, późniejszy historyk międzywojennego życia muzycznego, który przyprowadził Jarosława do jej domu na jej własną prośbę, tak pisał o Annie z tamtych lat:

(pomijając już posag jedynej córki zamożnego ojca) była ona, dla swoich własnych zalet, jedną z najciekawszych i najładniejszych panien w Warszawie tamtych lat. Mnie się wtedy podobała spontaniczność i żarliwość, z jaką odnosiła się do sztuki. [...] Była córką kapitalisty, lecz mało znałem młodych kobiet, które tak całkowicie ignorowały świat pieniędzy i bogactw, jak właśnie Hania Lilpopówna<sup>59</sup>.

Błyskawiczny rozwój uczucia i planowany „światny mariaż zbieżonego Jarosława z tak bogatą i piękną jedynaczką” był dla autora powyższych słów taką „niespodzianką”, że gdy o nim usłyszał od Jana Lechonia na Krakowskim Przedmieściu, to „z wrażenia usiadł

<sup>58</sup> Tamże, s. 45.

<sup>59</sup> Z albumu Romana Jasińskiego. *O Lilpopach, Hannie i Jarosławie Iwaszkiewiczach i trochę o samym właścicielu albumu. Z Romanem Jasińskim rozmawia Robert Jarocki*, „Literatura” 1985, nr 5, s. 7.



po prostu na trotuarze”<sup>60</sup>. Jarosław Iwaszkiewicz bowiem, który wraz z matką i czworgiem rodzeństwa przeniósł się z Ukrainy do Warszawy, należał wówczas do stołecznej rzeszy „chudych literatów” mieszkających w nędznych wynajmowanych pokojach i dorabiających korepetycjami, dziennikarstwem, przekładami, pracą urzędniczą. W dodatku znana była w Warszawie jego predylekcja do „męskich przyjaźni”. Dołączył do grupy Skamander, której przekrój socjalny był dokładnym odbiciem społecznego i politycznego przekroju młodego niepodległego państwa, ale nigdy nie czuł się niejedną dobrze, zazdroszcząc kolegom wczesnej sławy, pozycji towarzyskiej i statusu finansowego, gardząc zarazem ich zaściankowymi horyzontami intelektualnymi. Tego właśnie skamandrytę zażyczyła sobie Anna poznać we własnym domu w roku 1922, co jej mąż wspominał tuż przed śmiercią: „Olśniewająca uroda, w gruncie rzeczy banalna, ale z tym tryskającym życiem wewnętrznym, blaskiem niedużych ciemnych oczu i jasnych popielato blond włosów, która już tak weszła w moje życie, że potem już jej nie widziałem”<sup>61</sup>.

Radosław Romaniuk w eseju poświęconym Annie Iwaszkiewiczowej pisze, że „Była to prawdopodobnie tak zwana miłość od pierwszego wejrzenia, najrzadszy i (wbrew pozorom) najbardziej skomplikowany rodzaj miłości”<sup>62</sup>. Warto podjąć próbę otwarcia narracji o „miłości od pierwszego wejrzenia” kluczem psychologicznym i zapytać, czy nie mamy tu po prostu do czynienia z galopującymi projekcjami uruchomionymi przez okoliczności historyczne, sytuację towarzyską i uprzednią wobec spotkania wiedzę biograficzną o jego uczestnikach.

Można przypuszczać, że Jarosław widział w Annie idealną kandydatkę na Żonę Artysty, zaspokajającą zarazem jego męską próż-

<sup>60</sup> R. Jasiński, *Zmierzch starego świata. Wspomnienia 1900-1945*, Kraków 2006, s. 206.

<sup>61</sup> J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1964-1980*, oprac. i przypisy A. i R. Papiescy, R. Romaniuk, wstęp A. Gronczewski, Warszawa 2011, s. 616 (wpis z 1 II 1980).

<sup>62</sup> R. Romaniuk, *Anna od aniołów. O Annie Iwaszkiewiczowej*, w: tegoż, *One*, s. 84.

ność, jak też potrzebę wygodnej codzienności: „pannę mądrą, śliczną, (jak mniemał) posażną i – nabożną”<sup>63</sup>, zaręczoną z księciem, flirtującą z zalecającymi się do niej mężczyznami, pozbawioną burżuazyjnych pretensji, żywiącą głęboki szacunek do Sztuki i Artystów, nie domyślał się natomiast głębi jej duchowości i roli krewnych z jej rodziny. Jak sam pisał po latach, małżeństwo postrzegał zawsze jako „urządzenie” sobie życia z osobą zaprzyjaźnioną, lojalną i wspierającą jego oraz jego rodzinę<sup>64</sup>. Anna z kolei widziała w Jarosławie okazję do „wyrwania się” zarówno spod wpływów mieszczańskich rodziny własnej, jak i wpływów arystokratycznych rodziny Krzysztofa Radziwiłła, i zbudowania małżeńskiego życia – podobnie jak wcześniej jej matka – na porozumieniu intelektualnym i egzystencjalnym z Artystą. Znaczenie miały także kwestie erotyczne, ponieważ oboje z powodu konstytucji psychicznej nie czuli się na siłach, by wypełniać obowiązki wpisane w tradycyjny heteronormatywny kontrakt płci: „Hania oczywiście wiedziała (i to nie z plotek, ale z moich ust), kogo poślubia”<sup>65</sup>.

Homoseksualizm Jarosława oznaczał dla niego realizację erotyczną w związkach z mężczyznami, bo – jak pisał – pożądanie było dla niego „zawsze sferą mężczyzn”<sup>66</sup>, Annę uwalniał od uciążliwych przejawów heteroseksualnej męskości, o czym wprost pisała w liście do męża z lutego 1928 roku: „Wiesz dobrze, jak nie znoszę «samców»”<sup>67</sup>. Oboje oswajali sytuację także humorem, o czym świadczy

---

<sup>63</sup> T. Burek, *W intymnym oświeceniu*, w: A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Listy*, t. 1 1922-1926, s. 7.

<sup>64</sup> J. Iwaszkiewicz, *Moje małżeństwo*, w: tegoż: *Książka moich wspomnień*, wyd. V, Warszawa 1994.

<sup>65</sup> J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1956-1963*, oprac. i przypisy A. i R. Papiescy, R. Romaniuk, wstęp A. Gronczewski, Warszawa 2012, s. 209 (wpis z 22 III 1958).

<sup>66</sup> Tamże.

<sup>67</sup> A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Listy 1927-1931*, oprac. M. Bojanowska, E. Cieślak, przyp. muzyczne A. Matracka-Kościelny, Warszawa 2012, s. 218.

wpis Anny do dziennika z 15 marca 1924 roku na temat jej wyglądu po urodzeniu pierwszego dziecka: „Rzeczywiście nigdy jeszcze taka chuda nie byłam. Jarosław twierdzi, że teraz już zupełnie mam figurę młodego chłopca. Naturalnie dużo dowcipkujemy na ten temat”<sup>68</sup>. W codziennym pożyciu przedkładali porozumienie intelektualne nad erotyczny wymiar płci, o czym wyraźnie pisze Jarosław w liście z 26 września 1931: „Z kobietą nawet najmądrzejszą nie przeżyje się właśnie tego sięgnięcia w istotę pewnych rzeczy. Ciebie nie uważam za kobietę, ponieważ u Ciebie płeć nie jest na pierwszym miejscu, nie jest tym najważniejszym, co obnosi każda baba jak relikwie, procesjonalnie po całym świecie”<sup>69</sup>. Dla Anny marginalizacja płci nie oznacza jednak – jak dla jej męża – afirmatywnego kierowania erotycznych impulsów ku innym osobom i ich cielesnych realizacji poza małżeństwem, lecz niechęć do biologicznego wymiaru kobiecości i represjonowanie seksualności.

Wszystko to razem złożyło się – paradoksalnie – na udany początek małżeństwa, który poeta wspominał z nostalgią i rozrzewnieniem. Ta – jak mu się wydawało – spokojna przystań, w której zacumował swoją egzystencję i talent, od początku podmywana była przez twórcze tęsknoty Anny, konsekwentnie, acz nieskutecznie przez nią tłumione. Ogromną wrażliwość emocjonalną Anny, oscylującą między mistycznym zachwytem nad światem materialnym i duchowym dorobkiem ludzkości a depresją, która w latach trzydziestych spowodowała jej całkowite wyłączenie z życia rodzinnego, można rozumieć jako słabość sił psychicznych potrzebnych do zintegrowania sprzecznych wymagań stawianych kobietom na przełomie XIX i XX wieku przez społeczeństwo mieszczańskie oraz do znalezienia przez kobietę tego czasu środków wyrazu własnych potrzeb twórczych w sytuacji intelektualnego podporządkowania mężczyźnie.

---

<sup>68</sup> A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, s. 69.

<sup>69</sup> A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Listy 1927-1931*, s. 525.

Zgodnie z modernistycznym dyskursem płci, zakorzenionym w mizoginicznej tradycji religijnej, prawniczej i medycznej<sup>70</sup>, a żywotnym jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym, kobietę definiowano ze względu na jej funkcje płciowe, rozrodcze i macierzyńskie, ale fizjologię tych stanów uznawano za chorobę. Ponadto uważano kobietę za osobę umysłowo słabszą od mężczyzny, przy czym ową słabość traktowano jako cechę zdeterminowaną biologicznym przeznaczeniem kobiety. Pamiętając o tym kontekście mentalnym przełomu wieków XIX i XX oraz początku dwudziestego stulecia, trzeba uznać za heroizm wszelkie podejmowane przez kobiety próby realizacji własnych potrzeb twórczych. Cały ten kompleks przekonań i ich wcieleń stał się osią najpierw dyskursu dotyczącego hysterii, a następnie dyskursu psychoanalitycznego, który karmił się indywidualnymi biografiami kobiet nie/twórczych nie z własnej winy, np. słynną biografią Anny O., czyli Berthy Pappenheim<sup>71</sup>. Inaczej niż Bertha Pappenheim, która po nieudanej psychoterapii stała się ważną działaczką ruchu sufrażystowskiego, Anna Iwaszkiewicz nigdy nie podjęła świadomego wysiłku przekroczenia światopoglądowych ograniczeń, które wygaszały jej twórcze impulsy. Piotr Mitzner nazywa Annę „kobietą nietwórczą”, zauważając, że przez całe życie gnębił ją smutek rzeczy niedokonanych” i „niepokój”, których jednakowoż nie wiąże z małżeństwem i obowiązkami rodzinnymi: „Żyła w miarę dostatnio, wśród interesujących ludzi, jeździła po świecie, choć nie tyle, co Jarosław”<sup>72</sup>.

Uważam, że Anna Iwaszkiewicz należała do ofiar modernistycznego modelu socjalizacji płci: żywiła ambicje artystyczne, ale zara-

---

<sup>70</sup> M. Bogucka, *Białogłowa w dawnej Polsce: kobieta w społeczeństwie polskim XVI-XVIII wieku na tle porównawczym*, Warszawa 1998; taż, *Gorsza płeć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2005.

<sup>71</sup> L. Appignanesi, J. Forrester, *Kobiety Freuda*, przeł. E. Ablamowicz, Warszawa 1998.

<sup>72</sup> P. Mitzner, *Hania i Jarosław Iwaszkiewiczowie. Esej o małżeństwie*, Warszawa 2000, s. 43.

zem – wewnętrznie zniewolona mizoginicznym systemem przekonań – sama stawiała na przeszkodzie ich realizacji. Ulegam tu więc odrzuconej przez Radosława Romaniuka „wygodnej i na poziomie amatorskiej psychoanalizy pokusie”, by w „żonie pisarza”, „kobiecie dorównującej mu nieprzeciętnym intelektem, intuicją estetyczną, ogarniętej poza tym obcą mu pasją samorozwoju i doskonalenia duchowego”, widzieć „osobę, której potrzeba twórcza została stłumiona”<sup>73</sup>. Wbrew temu, co pisze autor eseju o Annie Iwaszkiewicz, jej korespondencja i dziennik pozwalają sądzić, że jej potrzeba „rozwoju duchowego lub utrwalenia wrażeń czerpanych z obcowania z dziełami sztuki czy po prostu ze światem” nie zastępowała „tęsknot [...] pisania poezji czy prozy fabularnej”<sup>74</sup>, lecz występowała równoległe z nimi, a jej „chrześcijańska pokora «kobiety przeciętnej»” oraz „konsekwentny krytycyzm wobec siebie samej, który zdaje się być jedną z najistotniejszych cech jej charakteru”<sup>75</sup> nie zostały wywiedzione z pism Nikołaja Bierdiajewa, lecz użyte *ex post* jako filozoficzne uzasadnienie, zaszczerpionego przez wychowanie, wcześniejszego przekonania o braku kreatywności kobiecego intelektu. Obszerny wpis dziennikowy pod datą 16 lipca 1927 roku świadczy, jak głęboko Anna uwewnętrzniła obiegowe przekonania, że kobieta nie może tworzyć prawdziwej Sztuki, a jeśli już tworzy, to kosztem zdrowia psychicznego:

Kobieta jednak, nawet taka jak Sand, niewątpliwie bardzo utalentowana, nie jest, nie może być nigdy twórcą w najszerszym, prawdziwie wielkim tego słowa znaczeniu. Nie może zdobyć się na to twórcze spojrzenie, na tę wizję pozaziemską, która tworzy takie rzeczy jak *Król Duch*, jak *Dziady*. Kobieta może intuicyjnie w stanach głęboko religijnych dosięgnąć tego świata, może w nim żyć wewnętrznie, ale nie może tym przeżyciom nadać formy. [...]

---

<sup>73</sup> R. Romaniuk, *Anna od aniołów. O Annie Iwaszkiewiczowej*, s. 107.

<sup>74</sup> Tamże.

<sup>75</sup> Tamże, s. 108.

Jakiegoś odbicia wszechświata, poruszania zagadnień najistotniejszych w twórczości kobiet nie znajdujemy. Jedyne uczucie „wieczne”, które odtworzyć mogą, to miłość, ale i to nie będzie kosmicznym wyrazem miłości, jakim jest np. Tristan i Izolda. Feminizm jest dla mnie rzeczą zawsze śmieszną i osłabia sytuację kobiety raczej niż ją wzmacnia, okazując cały jej brak krytycyzmu, którego daje dowód broniąc tezy tak bezsprzecznie fałszywej. Na to, że kobieta nigdy nie stworzyła nic naprawdę wielkiego, odpowiadają, że powodem tego były warunki jej wychowania dotychczasowego, [to] także według mnie jest bzdurą, bo gdyby kobieta z natury swej była inna, była inteligencją, polotem, siłą zewnętrzną równa mężczyźnie, to żadnemu „wychowaniu” tego rodzaju nie poddałaby się. Oczywiście, że nie raz głupota mężczyzn połączona (co rzadsze jest u kobiet) z wrodzoną zarozumiałością, jest bardziej nie do zniesienia niż głupotka kobieca, że masa jest naprawdę mądrych kobiet, że bywały zawsze we wszystkich epokach kobiety o wielkich talentach, ale cóż to znaczy wobec tych geniuszy męskich, których samo wymienienie wystarczy na to, żeby poczuć i zrozumieć od razu, że kobiety do pewnych granic nie dojdą nigdy?! Życie fizyczne kobiety zabija ją moralnie; co tu dużo gadać, jest to prawda smutna właśnie dla nas kobiet, ale trzeba się na nią zgodzić, a nawet zrozumienie jej może nas pocieszyć, uspokajając wieczystą, bezsensowną zazdrość w stosunku do mężczyzn. Organizm kobiety, to życie organiczne tak silnie działające na cały system nerwowy, a zatem i na całe ustosunkowanie się do życia, do świata, jest już tą najważniejszą przeszkodą, a cóż dopiero to jedno naprawdę wielkie, to co jest rzeczywiście twórczością kobiety – macierzyństwo! [...]

[...] jedyną kobietą, której talent, według mnie, nie ma żadnych cech kobiecych, jest absolutnie męski w swej sile, rozmachu i braku wszelkiej uczuciowości, to Stryjeńska. [...] Właśnie Stryjeńska, śmieszna, histeryczna, mała kobietka jest takim nadzwyczajnym wyjątkiem dla całej mojej teorii. Ale też jakżeż ta twórczość „rozsadziła ją”. Właściwie jest to przecież na pół normalna kobieta, podobno że ona już raz była jakiś czas w szpitalu dla nerwowo chorych, ale się o tym nie mówi<sup>76</sup>.

Wczesna korespondencja Anny Iwaszkiewicz z mężem oraz jej zapiski intymne z lat międzywojennych ujawniają właśnie konflikt między świadomością przeznaczenia Kobiety i obowiązków Żony

<sup>76</sup> A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, s. 203-205.

Artysty a niezrealizowaną potrzebą twórczości własnej nieskutecznie kanalizowaną – zgodnie z obiegowymi przekonaniem epoki – w macierzyństwie. Dokładną listę jej zadań organizacyjnych i emocjonalnych sporządził Jarosław Iwaszkiewicz już w pierwszym liście narzeczeńskim z 4 maja 1922 roku, dając wyraz tyleż powszechnym przekonaniom o roli oficjalnej życiowej partnerki poety, co potrzebom mężczyzny o mentalności szlacheckiej i patriarchalnej, otaczanego dotąd troską przez matkę i trzy siostry, które spełnianiu jego zachcianek podporządkowały swoje życie:

Tak wiele naprawdę zależy od Pani, nie tylko w stosunku do mnie, ale także w stosunku do całej mojej rodziny, do wszystkich, których kocham, i tak bardzo chciałbym, aby Pani pokochała. [...] Pani mi będzie o wszystkim przypominać, napędzać do pracy, wyciągać z Ziemiańskiej, która na pewno pochłania z moich pieniędzy akurat tyle, ile potrzeba mojej matce.

Uważam Panią bądź co bądź za dobrego ducha mojego i całej mojej rodziny. Niech Pani pomyśli, ile im bezdomnym (siostróm) trzeba ciepła, ile dobroci, której Pani się nauczy sama i mnie nauczy. Prawda? I im, i Mietkowi, [...] i wszystkim moim przyjaciółom. Wierzę, że potrafimy dla nich stworzyć takie centrum, prawda, moja kochana?

I tyle razy przychodziła mi myśl o Pani i to, że tak mi będzie z Panią dobrze<sup>77</sup>.

I jeszcze zdanie z listu z 11 maja 1922, w którym Jarosław wyznaje i żąda: „jestem nieznośny człowiek; musi się Pani do tego przyzwyczaić”<sup>78</sup>. Zestaw oczekiwań zaiste imponujący i – co istotne – nieuwzględniający oczekiwań i potrzeb Anny, jak gdyby oczywiste było, że jej satysfakcja z małżeństwa wynikać będzie z wypełniania obowiązków wziętych na siebie dobrowolnie. I tak się jej na początku wydawało, odpowiadała bowiem ochoczo na te wezwania do miłości, troski i organizacji w *post scriptum* do listu z 7 maja 1922

---

<sup>77</sup> A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Listy*, t. 1 1922-1926, s. 19-20.

<sup>78</sup> Tamże, s. 30.

roku: „Niech Pan nigdy dla mnie nie myśli o żadnych ofiarach ze swoich zamiłowań zrobionych; byłoby to dla mnie bardzo przykre!”<sup>79</sup>. I parę dni później, w liście z 12 maja: „chciałabym właśnie, [...] być dla Pana czymś kojącym, dającym spokój i radość. Zdaje mi się, że to leży, a raczej będzie leżało, w mojej mocy”<sup>80</sup>.

Świadomość skomplikowanej sytuacji społecznej, towarzyskiej, emocjonalnej i erotycznej Żony Artysty towarzyszy zresztą Annie stale w latach dwudziestych, gdy przegląda się w zwierciadle biografii innych kobiet rozważających takie mariaże, np. 29 kwietnia 1923 roku zapisuje rozmowę z Jadwigą Unrug, przyszłą żoną Witkacego, a 6 września 1927 roku rozważa ewentualny związek Ireny Malinowskiej z Karolem Szymanowskim:

Mówiła szczerze, że go nie kocha, ale wierzy, że jest mu potrzebna i że on ma mimo swych dziwactw dobre serce. Słuchając jej i widząc, że ona jednak wierzy w uczucie z jego strony, z bolesnym niepokojem przypominałam sobie słowa Tymona N., który twierdził, że Witkacy żeni się dla sensacji, ponieważ dla niego spowiedź, ślub, małżeństwo będą zupełnie nowymi i nadzwyczajnymi wrażeniami. Sądzę, że bez miłości zwłaszcza, nie ryzykowałabym na jej miejscu takiego małżeństwa. Z drugiej strony jednak rozumiem, że nie chciała już dłużej i na całe życie pozostać samotna, że pochlebiało jej poniekąd, że o rękę jej prosił tak znany i wybitny człowiek, że zwiążanie z nim uważała zresztą za mniejsze skrępowanie niż z kimkolwiek innym<sup>81</sup>.

Karol głupio zrobił, że z tej okazji nie skorzystał; mógł rozdmuchać sentymencik Irenki, który może (na tle pierwszej, prawie dziecinnej jeszcze, ale naprawdę gorącej miłości dla niego jeszcze z czasów wojny) byłby rozwinął się w prawdziwe uczucie. Miałby to, czego właściwie koniecznie mu potrzeba: istoty kochającej, dbającej o jego zdrowie, pilnującej go, żeby tyle nie pił, zapewniającej mu byt, a nawet zbytkowne życie, a przy tym pięknej, niesły-

---

<sup>79</sup> Tamże, s. 28.

<sup>80</sup> Tamże, s. 35.

<sup>81</sup> A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, s. 32 (wpis z 29 IV 1923).



chanie reprezentacyjnej, świetnej na wszystkich „występach” za granicą itp. Tak mówię, ale z drugiej strony wiem dobrze, znając Karola i rozmawiając z nim o tych rzeczach, że nie mógłby znieść takiego związku; zresztą obojście nie uznają takich małżeństw, gdzie jedna strona jest na całej linii oszukiwaną, bo Irenka jest tego rodzaju prostą, szalenie kobiecą, kochającą kobietą, że musiałaby być oszukiwana na to, żeby móc być szczęśliwą<sup>82</sup>.

Pierwsze lata małżeństwa, w zasadzie do roku 1928, kiedy Iwaskiewiczowie ostatecznie przenoszą się na Stawisko, przynoszą częste rozłąki. Konstatacje Tomasza Burka, jakoby „w oddzieleniu od siebie, w ponawiających się rozłąkach”, na równych prawach „«próbowali» świata na różne sposoby”, „poznawali, a każde w innym trochę zakresie stosunków życiowych i towarzyskich, co znaczy być samotnym wśród ludzi”, uczyli się „panować nad nieznośnym uczuciem tęsknoty”<sup>83</sup> do siebie nawzajem i do córki, są zbyt optymistyczne. Sprawa wydaje się znacznie bardziej skomplikowana. Listy małżonków z wczesnych lat dwudziestych pozwalają bowiem sądzić, że oboje czuli się tym związkiem bardzo zmęczeni i poszukiwali z niego dróg ucieczki. Jarosław uciekał do ludzi, Anna – od ludzi. On wyjeżdża zwykle na stypendia twórcze lub w delegacje służbowe, najczęściej do Paryża uważanego za kulturalną stolicę międzywojennej Europy, gdzie prowadzi bogate życie towarzyskie i obcuje ze sztuką zdeponowaną w muzeach i galeriach, nie ma czasu pisać długich listów z powodu koncertów i proszonych kolacji, za to pisze kolejne rozdziały kolejnych książek. Jego wyjazdy są często tak nagłe i pospieszne, że ranią Annę, za co Jarosław przeprosza, ale z czego się zarazem usprawiedliwia, np. w liście z 25 lutego 1926 roku:

---

<sup>82</sup> Tamże, s. 212.

<sup>83</sup> T. Burek, *W intymnym oświetleniu*, w: A. i J. Iwaskiewiczowie, *Listy*, t. 1 1922-1926, s. 12.

A że wrywając się z matni potraciłem trochę Ciebie – moja najdroższa, najważniejsza, najpocziwsza Kotuniu – to musisz mi raz jeszcze przebaczyć z całego twójego kochającego serca.

Moja droga, na pewno nikt lepiej nie zna i nie czuje moich myśli względem ciebie, ale tak już jest na świecie, musi tak być, że pożycie dwojga ludzi jest jednocześnie radością i męką. Chciałbym tylko, abyś przynajmniej domyślała się, że są odpowiedniki „obciążania” mnie i z twojej strony, i że małżeństwo dla mnie jest również pracą niełatwą, którą spełniam z miłości dla ciebie, dla Marysi i po części dla siebie. Czasami brak mi cnoty cierpliwości – naprawdę bardzo Cię za to przepraszam i całuję po tysiąc, tysiąc razy<sup>84</sup>.

Ona wyjeżdża zwykle na kuracje lecznicze dla wzmocnienia płuc lub nerwów, do kurortów, które – poza Zakopanem – raczej nie są centrami życia kulturalnego, a za pobyt płaci z własnej kieszeni. Nie prowadzi tam bogatego życia towarzyskiego, często czuje się samotna i znudzona, mimo że dużo czyta i modli się, a niekiedy tłumaczy fragment lub tekst zamówiony przez jakieś pismo lub wydawnictwo. W jej listach powraca fraza, że nie ma o czym pisać, bo niewiele się dzieje; gorzej od niego znosi rozłąkę z rodziną, zwłaszcza z dziećmi, ale troskę o własne zdrowie uważa za swój obowiązek i przedkłada je nad bycie z bliskimi. Słabe „nerwy” Anny, popadanie w odmienne stany świadomości i nastroje mistyczne, mogły być wynikiem nie tylko dziedzicznych obciążeń w jej rodzinie, lecz również nudy codzienności i braku podniet intelektualnych zaspokajających jej ambicje. Ma świadomość tego faktu, gdy pod datą 30 lipca 1923 roku zapisuje obawy przed zamieszkaniem na Stawisku, ponieważ życie na wsi „działa przytępiająco na życie duchowe”, jest „żmudne”, „nudne” i „płytkie”, a „szczegóły życia materialnego” utrudniają „utrzymanie się na pewnym wewnętrznym poziomie, a to jeszcze mało przecież; nieposuwanie się naprzód i wzwyż już jest upad-

---

<sup>84</sup> Tamże, s. 424.

kiem”<sup>85</sup>. Kilka miesięcy później, gdy spodziewa się pierwszego dziecka, pod datą 29 listopada 1923 roku pisze w podobnym duchu:

Prowadzę teraz wyjątkowo nieintelektualne życie, mało czytuję, bo na nic prawie nie mam czasu. Kazano mi bardzo dużo chodzić, przy tym mam masę szycia dla maleństwa i w dodatku lekcje po południu czas mi zajmują. Wieczorami, o ile nie mam nikogo u siebie, nie wychodzimy. Grywamy sobie na cztery ręce i na dwa fortepiany<sup>86</sup>.

Wyjazdy Anny noszą zatem znamiona ucieczki od monotonii życia rodzinnego, np. już pół roku po urodzeniu Marii wyjechała na trzymiesięczną kurację do Zakopanego, gdzie przebywała sama od początku sierpnia do końca października 1924 roku. W kolejnych latach było podobnie, a sytuacja nie zmieniła się po urodzeniu drugiego dziecka. Co ważne, ucieczki Anny są niefortunne, ucieka ona bowiem od nudy intelektualnej życia rodzinnego do nudy intelektualnej życia sanatoryjnego, nigdy zaś do pełni życia. Nieustannie więc powtarza skargę na brak czasu, którego w istocie miała pod dostatkiem. Brak czasu oznacza przecież albo czas pusty, albo czas wypełniony czynnościami nieinteresującymi, dlatego odczuwany jest jako czas stracony. Nic więc dziwnego, że książką kluczową dla jej życia duchowego stała się powieść Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*. Kreatywność, której nie mogła dać ujścia w twórczości literackiej, objawiała się w symptomach chorobowych, np. nieprzewidywalnych, kapryśnych skokach wagi, temperatury i nastrojów, co przypomina przemyślność symptomów hysterii. Ta popularna choroba dziewiętnastowiecznych kobiet z klas uprzywilejowanych interpretowana jest przez badaczki feministyczne jako specyficzna, duchowa, cielesna i społeczna, przestrzeń wolności od narzuconych ról żony, matki, gospodyni domowej; jako „kobieca

---

<sup>85</sup> A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, s. 54.

<sup>86</sup> Tamże, s. 66.

forma buntu”<sup>87</sup>. Co istotne, również architektoniczna organizacja Stawiska marginalizuje potrzeby Anny – gabinet do pracy dzieli z mężem, którego biurko jako synonim jego twórczości artystycznej zajmuje w nim znacznie więcej przestrzeni. Zwrócił na to uwagę Radosław Romaniuk:

W porównaniu z monumentalnym biurkiem męża i panującym na nim estetycznym harmidrem, odziedziczone po ojcu biurko Anny, staroświeckie i stylowe, z blatem wyścielonym zielonym pluszem, przyborami do pisania w oprawie stylu myśliwskiego, z potężnym leżącym wyżłem z brązu oraz serią zdjęć Stanisława Wilhelma [...] wydaje się raczej kącikiem pamięci ojca, niż miejscem codziennej pracy<sup>88</sup>.

Epizody nerwowych tąpnięć nasiliły się w latach trzydziestych, gdy Jarosław stabilizował swoją pozycję literacką i towarzyską, a najpoważniejszy z nich przypadł na rok 1935. Iwaskiewiczowie przebywali wówczas na placówce dyplomatycznej w Kopenhadze, a następnie w Belgii, co dla Anny oznaczało rozłąkę z domem i ciotkami, które pełniły funkcję tyleż surowych strażniczek granic jej wolności, co opiekunek wspierających ją w wypełnianiu rodzicielskich i domowych obowiązków. Właśnie w Kopenhadze musiała się po raz pierwszy i jedyny w życiu zmierzyć z wielowymiarową, przede wszystkim organizacyjną i reprezentacyjną, rolą kobiety, żony, gospodyni salonu, poddaną ponadto rygorom protokołu dyplomatycznego – i jej nie podolała.

Dramat twórczego niespełnienia odczuwany jako niemożność wyrażenia nagromadzonych wewnętrznych treści z powodu braku języka i narzędzi to stały motyw dziennika Anny z okresu międzywojennego, szczególnie zapisków z lat dwudziestych. Pod datą 13 kwietnia 1923 roku znajduje się komentarz do stanu ducha jej

---

<sup>87</sup> *Bertha Pappenheim 1859-1936. Przyczynki do historii hysterii albo „przypadek Anny O.”*, w: *Wielkie szalone*, oprac. S. Duda, L.F. Pusch, przeł. A. Górską, Warszawa 1999, s. 80.

<sup>88</sup> R. Romaniuk, *Anna od aniołów. O Annie Iwaskiewiczowej*, s. 107.

wspomnianej wyżej przyjaciółki, Ireny Malinowskiej (później Łempickiej), która „przechodzi przez te same fazy, [...] ale wcześniej”: najpierw odczuwanie „problematu nieużyteczności własnego życia, konieczności dania wreszcie wszystkiego, co w sobie zbierało się jako materiał”, „potrzeby twórczości, której nie można zaspokoić”, a następnie świadomość, że „nie ma innej drogi (dla nas nie sztucznej): jeżeli nie ma twórczości – to dziecko”. Ból Anny wynika także z przekonania, że możliwość twórczej realizacji to „dar boski”, a więc dany bez zasług osoby obdarowanej i niewymagający od niej specjalnego wysiłku, oraz z obserwacji, że ludzie twórczy często „nie doceniają swego szczęścia, tego największego na świecie szczęścia: to, co jest potrzebą ich życia, koniecznością i rozkoszą, jest zarazem najcudowniejszym darem, jaki mogą dać ludzkości, tym, czym ona potem wiekami żyje, tym, co tworzy jej ducha”<sup>89</sup>. A skoro twórczość jest „darem”, ona sama nie mogłaby się do niej „zmusić”. Kilka dni później, 30 maja 1923 roku, myśląc o Skriabinie i Słowackim, pyta ponownie samą siebie: „Dlaczego jest mi odmówiony dar twórczości, dlaczego nie mogę wyrazić tego własnymi słowami”<sup>90</sup>.

Pamiętnik Stanisława Brzozowskiego skłania Annę, spodziewającą się pierwszego dziecka, do refleksji pod datą 24 października 1923 roku, że „wszystkie głębokie umysły przeżywały tę samą tragedię niewspółmierności zamysłów i pragnień z możliwością wykonania ich”, skoro „taka przeciętna kobieta jak ja wiecznie żyje tą udręką”. Wie zatem, że „mogłaby być czymś więcej, więcej rozwinać się duchowo, udoskonalić”, ale nie umie wprowadzić swoich „projektów” w „życie”: „Ostatecznie nic z siebie nie dałam, cała nadzieja moja w dziecku”<sup>91</sup>. Niestety, urodzenie Marii i radości macierzyństwa nie zastąpiły tęsknoty za twórczością artystyczną, którą odczuwa ze

---

<sup>89</sup> A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, s. 27.

<sup>90</sup> Tamże, s. 40.

<sup>91</sup> Tamże, s. 63.

wzmoczoną siłą. Przebywając na kuracji w Zakopanem pół roku po rozwiązaniu, zapisuje 7 października 1924 roku: „Niechże wreszcie wydobędzie się krzyk, ten którego pragnę, na który czekam. Czuję, czuję, że z mózgu poprzez ramiona do rąk spływa strumień złoty, promień twórczości, ręce muszą tworzyć!!! Ale łyzy, łyzy tylko spływają...”<sup>92</sup>. I dzień później: „Wczoraj znowu wezbrała we mnie tak boleśnie tęsknota za twórczością i zawsze, zawsze tak samo się to kończy, zawsze tylko jest cudza twórczość. Po prostu przyszło uspokojenie, czytaliśmy z Miciem Króla Ducha”<sup>93</sup>. Wówczas jedyny raz ujawniła swój dramat mężowi w liście z 10 października 1924 roku, komentując jego wcześniejsze skargi na pisarską niemoc:

W ogóle przeżywam podobne stany do tych, o których właśnie piszesz; bezbrzeżna tęsknota za czymś cudownym a nieuchwytnym, poczucie swojej nicości, bezsensowności. Właściwie nie rozumiem, że Ty możesz mieć wszystko, mając możliwość wypowiedzenia się; ja wiem, że we mnie to wszystko jest rozpaczliwą tęsknotą do twórczości; po prostu to bezbrzeżna męka ciągle zamierających niewypowiedzianych porywów, rozpierająca mnie aż do fizycznego wprost bólu, świadomość jakiejś już wykończonych zupełnie formy, która potrzebuje jakiegoś pchnięcia z wewnątrz, jakiegoś nieświadomego bodźca, żeby stać się rzeczywistością; mam wrażenie, że pomiędzy mózgiem a ręką brak jakiejś tajemniczej sprężyny, jakiegoś połączenia. W takich stanach nie mogę czytać poezji; zdaje mi się, że także nie mogłabym słuchać muzyki; byłoby to wrażenie tak intensywne, tak potwornie bolesne, że po prostu chciałabym krzyczeć z bólu. To wszystko wygląda na bzdury, po co to piszę?<sup>94</sup>.

Pod koniec lat dwudziestych, kiedy już wiadomo, że literatura oryginalna jest poza zasięgiem psychicznych sił Anny, a macierzyństwo nie uśmierzyło jej tęsknot, problem przesunął się w dziedzinę przekładu, gdzie powtórzył się cały cykl odczuwania impulsu kreacji

---

<sup>92</sup> Tamże, s. 93.

<sup>93</sup> Tamże.

<sup>94</sup> A. i J. Iwaszkiewiczowie, *Listy*, t. 1 1922-1926, s. 170.

i jego autosabotażu. Po rozmowie z Jeanem-Aubry i mężem, którzy namawiali ją do tłumaczenia powieści Josepha Conrada, pisze 16 października 1928 roku: „Niestety, nie mam złudzeń. Tu znowu dotykam swojej bolączki [...]. Niemożność twórczości, a i na taką nawet półtwórczość bałabym się zdobyć. Znadto rozumiem, że tłumaczem wielkiego pisarza powinien być też tylko wielki pisarz, a w każdym razie artysta”<sup>95</sup>. I rok później, 24 kwietnia 1929 roku pisze o powieści Marcela Prousta, której dwa fragmenty przetłumaczyła na prośbę Wilama Horzycy i opublikowała na łamach „Drogi”<sup>96</sup>: „Gdybym miała talent pisarski, poświęciłabym życie na przekład Prousta. [...] nie zrobię tego, bo po prostu jest to przeciw moim «zasadom» dotyczącym tych rzeczy. Zawsze twierdzę, że tylko dobry pisarz może zrobić naprawdę dobry przekład, a już tym bardziej do Prousta nie powinien brać się byle kto. Odrzucam tę pokusę, choć jest wielka i wiem, że tu leży kopalnia radości, ucieczka od zmory nerwowej, która tak często mnie dręczy...”<sup>97</sup>.

Takie frazy i określenia, jak „boski dar”, „niewypowiedziane porwy”, „pchnięcie z wewnątrz”, „niewiadomy bodziec” czy „tajemnicza sprężyna między mózgiem a ręką” przywodzą na myśl pojęcie *habitusu* w rozumieniu Pierre’a Bourdieu. Idzie zatem o zespół nieświadomionych przekonań i praktyk społecznych, determinujących ścieżkę kariery przedstawicieli danej klasy, rasy, wyznania czy płci – tak bardzo przez nich uwewnętrznionych i utrwalonych w realizacjach jednostkowych, że aż uważanych za „naturalne”<sup>98</sup>.

---

<sup>95</sup> A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, s. 225.

<sup>96</sup> M. Proust, *Czerwone trzewiki księżnej. Dziewczyna o świcie*, przeł. A. Iwaszkiewiczowa, „Droga” 1929, nr 4.

<sup>97</sup> A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, s. 235.

<sup>98</sup> Patrz: P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, przeł. A. Sawisz, Warszawa 2001; P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005; P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, przeł. E. Neyman, Warszawa 2006.

W przypadku Anny oznacza to tłumienie własnych impulsów twórczych poprzez uruchamianie mizoginicznych modernistycznych przekonań o ograniczeniach kobiecego intelektu. Ograniczenia te rozumie bowiem nie jak feministki, z których wyśmiewa się we wcześniej przytoczonym fragmencie jej dziennika, poświęconym talentom George Sand i Zofii Stryjeńskiej, czyli nie jako wytwór dynamicznych warunków historycznych, lecz jako statyczny zespół cech własnej umysłowości, które mogłaby samodzielnie przekroczyć, gdyby tylko otrzymała ów „boski dar” i miała moc wewnętrzną. Anna nie wierzy, że posiada i jedno, i drugie, chociaż intuicja podpowiada jej, że znajduje się w polu przecięcia sił wolnej woli i determinacji.

W zapiskach pod datą 29 marca 1925 roku przyznaje się do młodzieńczych marzeń o „karierze literackiej” tłumionych natychmiast przez przedustawną wiedzę, że „nic z tego nie będzie”: „Głównie przerażała mnie myśl o tej pracy, tyle pisać, tyle rozmów, szczególnie rozmowy wydawały mi się nie do przewyciężenia. Poprzestałam więc na układaniu w głowie różnych nadzwyczajnych sytuacji i planów powieści”<sup>99</sup>. Dalszy ciąg cytowanego fragmentu ujawnia, że jej pensjonarskie wyobrażenie o literackiej twórczości kobiecej oscylowało wokół powieści w stylu *Trędowatej* Heleny Mniszek, co wskazuje na powszechne wówczas utożsamienie literatury kobiecej z romansem – z perspektywy lat Anna gardzi zarówno tym rodzajem twórczości, jak i własnymi ówczesnymi ambicjami, by go uprawiać, ponieważ za Sztukę prawdziwą uważa już utwory np. Juliusza Słowackiego, a takich nie jest w stanie tworzyć. Ustawia poprzeczkę tak wysoko, by nie móc jej przeskoczyć. A jednak udaje się jej to jeden jedyny raz, o czym donosi mężowi z radością w liście z 7 IV 1925 roku, ale robi to w taki sposób, jakby wyznawała grzech i obiecywała poprawę:

---

<sup>99</sup> A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, s. 108.



Na zakończenie dziwnego dnia wczorajszego zdarzyła się rzecz niesłychana, fenomenalna – napisałam wiersz. Niech Cię to nie przeraża, na pewno się to już nie powtórzy i bez grafomanii dość śmieszna się sobie wydaje<sup>100</sup>.

Wewnętrzne opory Anny wynikają także z braku widocznych przykładów realizacji kobiecej ścieżki kariery artystycznej, która by ją satysfakcjonowała duchowo i intelektualnie. Niezwykle interesujący jest fakt, że w jej zapiskach i listach z lat dwudziestych nie pojawia się ani jeden pozytywny przykład zwycięskiej kobiecej biografii literackiej, tak jakby Anna żyła w kulturze tworzonej wyłącznie przez mężczyzn. Można zaryzykować twierdzenie, że spełnionych kobiet piszących po prostu nie dostrzegała, a jej uwagę przyciągały te pisarki, których style bycia oraz realizowane przez nie rodzaje, gatunki i tematy odbierała jako nieliczące z godnością Kobiety i Sztuki. Zaskakuje więc nieobecność odwołań do Marii Konopnickiej i Elizy Orzeszkowej jako najwybitniejszych kobiet parających się piórem pod koniec wieku XIX czy do Zofii Nałkowskiej i Kazimiery Iłłakowiczówny jako znanych pisarek debiutujących przed pierwszą wojną światową i kontynuujących karierę w dwudziestoleciu. Pojawiają się natomiast krytyczne uwagi pod adresem poetki Anny Słonczyńskiej, autorki satyrycznych powieści obyczajowych Magdaleny Samozwaniec (wpis z 15 V 1923) i publicystki feministycznej Ireny Krzywickiej (wpis z 2 V 1932) – Anna odczuwa w stosunku do nich niesmak i zazdrość. Źródłem pierwszego jest zachowanie pisarek w przestrzeni publicznej polegające na manifestacyjnym celebrowaniu statusu twórcy i przekonaniu o własnej wartości oraz skupieniu na problemach uważanych przez nią za niestosowne; źródłem drugiej – widoczny wysiłek twórczy podjęty przez te kobiety i zwieńczony sukcesem czytelniczym, podczas gdy ona chciałaby, aby „samo się pisało”:

---

<sup>100</sup> Anna i Jarosław Iwaszkiewiczowie, *Listy*, t. 1 1922-1926, s. 339.

Zabawna dziewczyna ta Słonczyńska. Zdaje mi się, że ona rzeczywiście ma się za wielką poetkę. Zresztą byłaby miła, żeby nie to przekonanie o swej wielkości. To po prostu nieszczęście takie przejęcie się swą rolą geniusza w jakiegokolwiek dziedzinie. Zupełnie to samo dzieje się z Madzią Starzewską. Była szalenie miła, zabawna, dopóki nie została osławiona jako najdowcipniejsza osoba między współczesnymi kobietami i autorka rzeczywiście zresztą świetnej parodii powieściowej. Teraz ciągle, zawsze, ona chce i musi już być dowcipną i przez to samo bardzo rzadko kiedy jej się to udaje<sup>101</sup>.

Chce mi się pisać i nie chce mi się, to jest chciałabym, żeby wszystko samo się pisało. To, co piszę tu, piszę szalenie niedbale, okropnie, nie mam cierpliwości robić wybór w zdaniach, powtarzam w kółko albo zapomnę właśnie o czymś ważnym. Trudno, mam tę pociechę, że chociaż w tym artykule o formie Prousta, który Gryc przyjął i będzie drukować, udało mi się powiedzieć trochę rzeczy, które uważam za istotne, czasem żałuję, że nie mam talentu pisarskiego i choćby chęci pisania, takiej jak na przykład Krzywicka. Bo przecież to, co ona ma do powiedzenia, jest szczytem nędzy wewnętrznej. Co ona widzi w książkach i w życiu? Przede wszystkim i prawie jedynie zagadnienia seksualne, „zagadnienia kobiece”, „problemy kobiece” aż do obrzydzenia! Litości, litości! Wolna miłość, kochanki wielkich ludzi, swoboda seksualna – to są te wielkie problemy!<sup>102</sup>

I wreszcie, o czym biografowie Iwaszkiewiczów wspominają rzadko i mimochodem, hamującą rolę w rozwoju twórczym Anny odgrywał podstawowy fakt egzystencjalny, że była Żoną Poety. „Kompleks Jarosława”, jak go określił Piotr Mitzner, wymagałby dokładniejszego zbadania, tyle że jego pisanych śladów nie ma zbyt wiele, ponieważ – zaryzykuję to twierdzenie – był on zbyt dobrze uświadomiony przez Annę i dlatego ukrywany. Podczas lektury jej dziennika można niekiedy odnieść podobne wrażenie, do jakiego

---

<sup>101</sup> A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, s. 34-35. O Annie Słonczyńskiej pisał także Jarosław Iwaszkiewicz, że jej „mama urządzała obiady z czytaniem wierszy, na które trzeba było przychodzić we frakach i wieczorowych sukniach”. (J. Iwaszkiewicz, *Marginalia*, Warszawa 1993, s. 63).

<sup>102</sup> Tamże, s. 272.

przyznała się Irena Krzywicka w recenzji zapisków intymnych Marii d'Agoult, a jak wynika z wcześniej cytowanego fragmentu, Iwaszkiewiczowa, chociaż Irenę Krzywicką lekceważyła, to uważnie ją czytała. Otóż autorka recenzji pisze, że relacja wieloletniej partnerki Franza Liszta o ich wspólnym życiu

najeżona jest rozważaniami o Bossuecie, o Rafaelu, o sztuce włoskiej, o przyrodzie szwajcarskiej. Niżej Dantego ani przystąp! Była to kobieta inteligentna, zapewne, na owe czasy nawet wybitnie inteligentna, ale cóż za piła! [...] O sprawie najważniejszej dla niej i dla nas, o jej pożyciu z Lisztem, nie słyszymy prawie nic. Czy to wstydlivość, czy nieumiejętność introspekcji, czy rozmyślne przesuwanie punktu ciężkości ze smutnych realiów na mętne i dowolne sprawy „ducha”?<sup>103</sup>

Dopiero zestawienie dziennika i korespondencji Iwaszkiewiczów daje pewien wgląd w rozmiar rezygnacji Anny z samej siebie na rzecz człowieka łączącego miałość charakteru z wybitnym talentem artystycznym, wobec którego żywiła uczucia ambiwalentne: podziw i szacunek oraz zazdrość i wzgardę. Dzień 4 grudnia 1932 roku w Kopenhadze, w którym skonstatowała, że „całe moje życie prawdziwe płynie poza tym wszystkim, że żyję naprawdę obok swojego życia”<sup>104</sup>, był tym samym dniem, w którym zapisała „powinność radości” z wierszy Jarosława rozpoznanych jako swoje własne:

Miałam tutaj jedną wielką radość; właściwie ta radość nie doszła do świadomości – wiedziałam, że to powinna być wielka radość. Jarosław przeczytał mi któregoś wieczora kilka ostatnich wierszy i te wiersze, których słuchałam, były jakby moje – były tym, co chciałabym napisać, gdybym pisała. Poznałam je...<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> I. Krzywicka, *Znów para słynnych kochanków*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 35, s. 2. Cyt. za: I. Krzywicka, *Kontrola współczesności. Wybór międzywojennej publicystyki społecznej i literackiej z lat 1924-1939*, wybór i wstęp A. Zawiszewska, Warszawa 2008, s. 319.

<sup>104</sup> A. Iwaszkiewiczowa, *Dzienniki i wspomnienia*, s. 292.

<sup>105</sup> Tamże.

A 12 sierpnia 1934 roku, czyli kilka miesięcy przed najpoważniejszym załamaniem nerwowym, pod wpływem porannej urody Stawiska zapisała:

To zdanie wypłynęło z podświadomości, mógłby to być początek wiersza: O świecie widziałam te płomienne kwiaty. Nie, nie piszę wierszy ani nic innego. Inni piszą. Dobrze jest tak jak jest. Czyż nie jestem ponad wszelką miarę obdarowana?<sup>106</sup>

**Siostra Szekspira, czyli Irena Tuwim.** Koncept Virginii Woolf z roku 1929 zachęca do postawienia „hipotezy” siostry Szekspira w poezji polskiej i podjęcia próby jej „weryfikacji” na przykładzie biografii i twórczości Ireny Tuwim – siostry Juliana Tuwima. Odpowiadam w ten sposób na sformułowany w roku 1960 w recenzji z jej *Wierszy wybranych* apel Stefani Podhorskiej-Okolów, by „wydobyć z cienia wielkiego brata tę odrębną indywidualność twórczą. [...] ustalić jej miejsce w hierarchii lat minionych”<sup>107</sup>. Nie jest to łatwe.

Materiał biobibliograficzny na temat Ireny Tuwim jest zaskakująco skąpy, szczególnie gdy zestawić go z całą biblioteką recenzji, komentarzy i relacji wspomnieniowych poświęconą jej bratu, który wzbudza niegasnące zainteresowanie kolejnych pokoleń miłośników i badaczy jego życia i twórczości<sup>108</sup>. Poza lapidarnymi odpowiedziami Ireny Tuwim na międzywojenne ankiety *W pracowniach pisarzy polskich* („Wiadomości Literackie” 1933, nr 7 i 52), powo-

<sup>106</sup> Tamże, s. 316.

<sup>107</sup> S. Podhorska-Okolów, *Miłość i śmierć* [rec. I. Tuwim, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1959], „Kamena” 1960, nr 6, s. 5.

<sup>108</sup> J. Stradecki, *Julian Tuwim. Bibliografia*, Warszawa 1959; tenże, *O Julianie Tuwimie. Poradnik bibliograficzny*, Warszawa 1964; *Skamander 1918-1922. Wybór poezji*, wybór J. Degler, Wrocław 1976; *Skamander*, t. 3 *Studia o poezji Juliana Tuwima*, red. I. Opacki, Katowice 1982; J. Sawicka, *Julian Tuwim*, Warszawa 1986; J. Marx, *Skamandryci*, Warszawa 1993; J. Ratajczak, *Julian Tuwim*, Poznań 1995; P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007; M. Urbanek, *Tuwim. Wylękniony bluźnierca*, Warszawa 2013.

jennym tomem małych próz wspomnieniowych *Łódzkie pory roku* (Warszawa 1952)<sup>109</sup> oraz wywiadami udzielonymi w latach osiemdziesiątych XX wieku Renacie Gorczyńskiej (*Tajemnice warsztatu tłumacza*, „Sztandar Młodych” 1981, nr 64) i Ludwikowi B. Grzeniewskiemu (*Lata dwudzieste, lata trzydzieste*, „Argumenty” 1981, nr 20), mamy do dyspozycji kilka pojedynczych zdań w książkach wspomnieniowych, pamiętnikach i dziennikach uczestników międzywojennego i powojennego życia literackiego. Wypowiedzi te, scalone w formie lapidarnych haseł słownikowych<sup>110</sup>, notatki na stronie internetowej Fundacji im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim<sup>111</sup> oraz artykułu biograficznego Anny Augustyniak (*Irena płacząca za szafą*, „Wysokie Obcasy” 2010, nr 46), dostarczają podstawowych, a więc – z mojego punktu widzenia – szcążkowych informacji potrzebnych do zrekonstruowania warunków życia i pracy „siostry Szekspira”. Aby tego dokonać, przyjrę się ponownie biografiom czterech ważnych mężczyzn jej życia i podejmę próbę „wyczytania” Ireny Tuwim z ich kontekstu.

Irena Tuwim (1898<sup>112</sup>-1987) urodziła się w rodzinie „średnio zamożnej, mieszczańskiej, pochodzenia żydowskiego, zasymilowanej – głęboko wrosniętej w kulturę polską”<sup>113</sup>, jako drugie dziecko Izydora Tuwima i Adeli z Krukowskich. Ukończyła Gimnazjum im. E. Orzeszkowej w Łodzi. Zadebiutowała na łamach łódzkiej

---

<sup>109</sup> Tom zawiera dwa opowiadania opublikowane jeszcze w latach 30. XX w. na łamach „Wiadomości Literackich”: *Antosia i my* (1934, nr 34), *Czarnomska* (1936, nr 9).

<sup>110</sup> *Irena Tuwim (1900-1987)*, w: *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, t. 3 R-Ż, red. E. Korzeniewska, Warszawa 1964; *Irena Tuwim (1900-1987)*, w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. 8 Ste-V, red. J. Czachowska, A. Szałagan, Warszawa 2003.

<sup>111</sup> <http://www.tuwim.org/index.php?s=11>.

<sup>112</sup> Słowniki podają rok 1900, na stronie internetowej Fundacji im. Juliana Tuwima i Ireny Tuwim widnieje rok 1898 i tę datę przyjmuję na potrzeby tego studium.

<sup>113</sup> J. Stradecki, *Kalendarium życia i twórczości Juliana Tuwima*, w: J. Tuwim, *Pisma zebrane. Wiersze*, t. 1, Warszawa 1986, s. 121.

„Godziny Polski” w roku 1916 (nr 162) wierszem *Panienska*. W pierwszej dekadzie niepodległości działała na polu literatury jako poetka i wydała trzy tomy: *24 wiersze* (Warszawa 1921), *Listy* (Warszawa 1926) i *Miłość szczęśliwa* (Warszawa 1930). W latach trzydziestych XX wieku zajęła się tłumaczeniem literatury dla dzieci i młodzieży z języka niemieckiego, rosyjskiego i angielskiego. Związana była rodzinnie, towarzysko i artystycznie z grupą Skamandra i ogłaszała wiersze głównie w organach prasowych tej grupy: „Skamandrze” (1922-1925, 1927-1928) i „Wiadomościach Literackich” (1926, 1929-1930, 1932-1934, 1936), choć sporadycznie posyłała swoje utwory również do innych pism, takich jak „Kurier Polski”, „Kurier Poranny”, „Polska Zbrojna”, „Pani”, „Bluszcz”, „Kobieta Współczesna”, „Ponowa”, warszawska „Kultura” czy „Pion”.

W roku 1922 poślubiła Stefana Napierskiego (1899-1940), poetę, tłumacza i krytyka literatury, z którym rozstała się oficjalnie po ośmiu latach małżeństwa, ale już wcześniej związała się z Julianem Stawińskim (1904-1973), prawnikiem i tłumaczem, którego poślubiła w roku 1935. Po wybuchu drugiej wojny światowej wyjechała z mężem najpierw do Francji, następnie do Wielkiej Brytanii, w roku 1945 do Waszyngtonu, gdzie Stawiński objął posadę *attaché* prasowego w ambasadzie RP. Wróciła do Polski w roku 1947 i zamieszkała w Warszawie, gdzie kontynuowała pracę przekładową nad literaturą dla dzieci i młodzieży. W roku 1957 otrzymała za nią Nagrodę Prezesa Rady Ministrów, w roku 1981 za przekłady z języka angielskiego Nagrodę Polskiego Pen Clubu, do którego należała od roku 1930. Od roku 1925 była członkinią Związku Zawodowego Literatów Polskich, po wojnie – Związku Literatów Polskich, a po jego zawieszeniu w roku 1983 przeszła do nowego ZLP, kontrolowanego przez władze. Zmarła w wieku 87 lat. Podobnie jak jej brat, nie miała dzieci.

Przejście od aktywności poetyckiej do translatorskiej dokonało się na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, kiedy Irena Tuwim się rozwiodła i obniżył się jej status finansowy, choć nadal znajdowa-

ła się pod czułą opieką brata oraz byłego i przyszłego męża. Wspólnie z Napierskim przetłumaczyła wówczas dramat Augusta Strindberga *Eryk XIV* (Warszawa 1930), z przekładem autobiografii Herminii zur Mühlen *Koniec i początek* (Warszawa 1931) poradziła sobie już sama, Napierski opatrzył ją tylko przedmową. W latach trzydziestych, po ślubie ze Stawińskim, poświęciła się wyłącznie literaturze dla dzieci i młodzieży, którą z języka angielskiego przekładała pod okiem męża. Wszyscy trzej pomagali jej stawiać pierwsze kroki w przekładach, ale podczas rozmowy z Gorceżyńską we wdzięcznej pamięci zachowała tylko Tuwima i Stawińskiego. Do wybuchu wojny opublikowała m.in. bajki braci Grimm (Warszawa 1938), historyjki obrazkowe *Miki, Apsik i Pyzia* (Warszawa 1938) i *Miki Strażak* (Warszawa 1938) według Walta Disneya, *Agnieszkę* L.P. Travers (czyli *Mary Poppins* Mary Shepard, Warszawa 1938) oraz *Chatkę Puchatka* Alana Alexandra Milne'a (Warszawa 1938).

Po wojnie, kiedy porządek polityczny w kraju uniemożliwił realizację powszechnego przed rokiem 1939 modelu „żony przy mężu”, a zadekretowany socrealizm ograniczył wolność artystów, dziedzina literatury dla dzieci i młodzieży oraz przekład nie były już dla Ireny Tuwim tylko możliwością dodatkowego zarobku, sposobem realizowania aspiracji literackich czy snobizmem – praca stała się „koniernością”, a literatura świadomie wykonywanym zawodem. Tłumaczyła teraz głównie literaturę radziecką, ale jej sławę translatorską ugruntował przekład powieści *Chata wuja Toma* Harriet Beecher Stowe, opowiadań Oscara Wilde'a oraz cykli o Kubusiu Puchatku i o *Mary Poppins*. Pracę swoją uważała za „adaptację” rozumianą jako przekład kulturowy, nie zaś za „tłumaczenie” wyłącznie warstwy językowej tekstu<sup>114</sup>.

---

<sup>114</sup> Jej zdaniem, tłumacz powinien „ustawicznie sprawdzać samego siebie, nieraz zmieniać się nawet w autora, aby książkę przystosować do zasobu wiedzy, kręgu pojęć, poczucia realiów i języka u dzieci, dla których książka jest przeznaczona” (I. Tuwim, *Sprawa adaptacji*, „Nowa Kultura” 1952, nr 26, s. 10).

Można wskazać cztery, sprzężone ze sobą, przyczyny przejścia Ireny Tuwim z dziedziny poezji do dziedziny przekładu, czyli z „wysokiego” rejestru literatury do jej rejestru „niskiego”. Po pierwsze – warunki życia osobistego: dom rodzinny, którego emocjonalny punkt ciężkości stanowił brat, małżeństwo, rozwód, wieloletni wolny związek zalegalizowany dopiero po śmierci ojca; po drugie – odziedziczone po epokach poprzednich i podzielane także w epoce międzywojennej esencjalistyczne przekonania o „naturze kobiety” oraz nieoryginalności kobiecego i żydowskiego intelektu; po trzecie – wewnętrzna dynamika grupy poetyckiej Skamander; po czwarte – dynamika zewnętrznego pola poetyckiego, ze szczególnym uwzględnieniem binarnych opozycji: model poezji młodopolskiej – nowoczesnej, skamandryckiej – awangardowej, kobiecej – męskiej, miłosnej w wersji skamandryckiej – miłosnej w wersji Marii Pawlikowskiej.

Młodsza o cztery lata od Juliana (1894-1953), Irena Tuwim wychowała się w rodzinie, w której aspiracje intelektualne, niemal naukowe, reprezentował ojciec, natomiast aspiracje poetyckie – matka.

Ojciec Izidor, na co dzień urzędnik banku, był zdeklarowanym frankofilem i miał zamiłowania lingwistyczne, dużo czytał, z upodobaniem wertował słowniki i encyklopedie, a na emeryturze uczył się języka włoskiego. Jak wspomina Irena, ojciec zachowywał „dobrotliwy dystans”<sup>115</sup> wobec wszelkich spraw związanych z wychowaniem i edukacją potomstwa, za co dzieci lgnęły do niego, a matka – nieustannie zatroskana o jedzenie, ubrania i lekcje – miała głęboki żal, który z biegiem lat przekształcił się w głęboki rozdźwięk między małżonkami.

Matka Adela przechowywała z czasów swej młodości albumy z własnoręcznie doń wpisanymi wierszami, które się jej podobały. Były to – zgodnie z duchem edukacji w drugiej połowie XIX wieku –

---

<sup>115</sup> I. Tuwim, *Czarodziej*, w: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, red. W. Jedlicka, M. Toporowski, Warszawa 1963, s. 10.



utwory Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Władysława Syrokomli, Adama Asnyka, Marii Konopnickiej. Bruliony te, a także podobny album zapisany przez jej matkę, Ewelinę Krukowską z domu Łapowską, często czytała dzieciom. Julian, już jako człowiek dojrzały, z pietyzmem przechowywał te dokumenty „nieustannego, parę pokoleń trwającego, bliskiego kontaktu z poezją polską”<sup>116</sup> wśród kobiet z jego rodziny. Do zeszytów zapisanych przez babkę i matkę dołączył w latach późniejszych brulion wierszy swojej siostry.

Emocjonalnym punktem ciężkości rodziny był pierworodny syn, który dokonał psychicznej syntezy intelektualnego dziedzictwa ojca i poetyckiego dziedzictwa matki. Symbiotyczna więź Juliana z matką nasilała się zresztą wraz z narastaniem nastrojów antysemickich w Polsce, co miało związek również z jego słynnym znamieniem na lewym policzku. Matczyne poczucie odpowiedzialności za „myszkę” jako „znak inności syna” i sprowadzenie na niego „przekleństwa losu”<sup>117</sup> nasiliło się szczególnie po śmierci męża w roku 1935 i przeprowadzce do Warszawy, a w końcu przerodziło się w neurozę wymagającą leczenia w zakładzie zamkniętym. Odwiedzała ją tam tylko Irena, wizyty Juliana zostały przez lekarzy zabronione, groziły bowiem pogorszeniem stanu zdrowia matki, która przeczuwała katastrofę wojenną i lękała się o życie syna. Nigdy więcej już go nie zobaczyła, została zamordowana przez Niemców w Otwocku w roku 1942, gdy rodzeństwo Tuwimów przebywało na emigracji.

Irena wychowała się i żyła w cieniu starszego brata, co odzwierciedlają zarówno jej własne teksty wspomnieniowe, jak też artykuły i książki napisane przez innych o Julianie. W *Przedmowie* do *Łódzkich pór roku* Helena Boguszevska wskazuje cechę podstawową

---

<sup>116</sup> J.J. Lipski, *Protokół nr 1 – sporządzony na podstawie notatek z wywiadu udzielonego przez Juliana Tuwima 17 listopada 1953 roku*, w: *Rozmowy z Tuwimem*, wybrał i oprac. T. Januszewski, Warszawa 1994, s. 11-12.

<sup>117</sup> A. Sandauer, *O człowieku, który był diabłem (Julian Tuwim po raz wtóry)*, w: *tegoż, Poeci czterech pokoleń*, Kraków 1971, s. 65.

tomu: „osoba brata jest kimś najważniejszym, kimś dominującym. [...] przez niego właśnie i dzięki niemu tragiczne domowe dzieciństwo było jednak do zniesienia”<sup>118</sup>. Dzieciństwo – jak pisze sama Irena – „pełne zmór i strachów, i lęków nocnych, uwikłane w mity ponurej codzienności”, spędzone w „czarnej, zakopcanej Łodzi” i „mieszkaniu na ulicy Andrzeja: pięć dużych, nieprzytulnych pokoi”<sup>119</sup>. W *Czarodzieju* Irena potwierdza słowa Boguszewskiej: „[w]szystko, cokolwiek się ze mną działo, w jakiś sposób oplatało się dokoła jego osoby”<sup>120</sup>. Ta krótka proza napisana ku czci brata po jego śmierci w sposób subtelny pokazuje, że z taką samą intensywnością, z jaką uważne spojrzenie Juliana w dzieciństwie i młodości spoczywało na rodzicach, Irena patrzyła na Juliana.

W dzieciństwie widziała w nim „dobrego duszka domowego, którego samo zjawienie się w domu, przekroczenie jego progu zażęgnywało burzę”<sup>121</sup>. W okresie dorastania przyglądała się jego eksperymentom młodego chemika, wskutek których niemal puścił mieszkanie z dymem. W latach gimnazjalnych podziwiała jego zarobkowanie korepetycjami, dzięki czemu w domu po raz pierwszy pojawiła się bożonarodzeniowa choinka. Czytała także tomiki z jego poetyckiej kolekcji, m.in. Leopolda Staffa, Arthura Rimbauda, Paula Verlaine’a, Charles’a Baudelaire’a, Konstantego Balmonta, Walego Briusowa i Aleksandra Błoka. W okresie przedmaturalnym zazdrościła mu „własnego pokoju, w którym przesiadywał z kolegami lub zamykał się tajemniczo na całe godziny”<sup>122</sup>. Wraz z rodzicami przeżyła konsternację, gdy po zgubieniu klucza, w otwartej przez ślusarza szufladzie Juliana wszyscy ujrzeli bruliony z jego wiersza-

---

<sup>118</sup> H. Boguszewska, *Przedmowa*, w: I. Tuwim, *Łódzkie pory roku*, wyd. III, Warszawa 1979, s. 7.

<sup>119</sup> I. Tuwim, *Strachy dzieciństwa*, w: tejsze, *Łódzkie pory roku*, s. 9.

<sup>120</sup> I. Tuwim, *Czarodziej*, w: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, s. 9.

<sup>121</sup> Tamże.

<sup>122</sup> Tamże, s. 13.

mi. Po publikacji *Wiosny*, a zwłaszcza po debiutanckim tomiku *Czyhanie na Boga* (1918), kiedy Tuwim stał się przedmiotem powszechnego podziwu i potępienia: „znowu Julek niepokoi mnie, intryguje i olśniewa. Jaki też jest naprawdę ten mój brat?”<sup>123</sup>. Przez lata obserwowania jego stylu życia i twórczości zastanawiała Irenę „jednoczesność, godzenie stałej produkcji kabaretowej z nieustannie tryskającym źródłem najczystszej poezji”<sup>124</sup>. Dopiero po usłyszeniu *Teogonii z Treści gorejącej*, kiedy „[z]djął [ją] lęk spraw [...] ostatecznych. Kim też jest ten mój brat? Co się w nim kłębi? Po jakie tajemnice sięga?”<sup>125</sup>, zdobyła się na wyznanie: „Wolałabym żebyś takich wierszy nie pisał. Boję się tego, jaki Ty jesteś... [...] Wolałabym, żebyś był zwyczajny. Taki jak inni. Zwyczajny człowiek”<sup>125</sup>.

Chociaż Irena pisze, że byli związani z bratem bardzo blisko: „Widywaliśmy się prawie codziennie, mieszkając okresami pod jednym dachem [...]. O każdej porze dnia mogłam go osiągnąć, [...] nigdy nie zaślaniał się brakiem czasu. Dzwonił codziennie, wypytując o najdrobniejsze szczegóły mojego codziennego życia z uwagą i czułością już nie ojcowską, ale macierzyńską”<sup>126</sup>, nigdzie nie spotkamy wzmianki, by szczególnie interesował się jej twórczością poetycką, wspierał jej pracę literacką, zachęcał do recytacji jej najnowszych wierszy. Zapewne to robił, o czym świadczy chociażby jej współpraca ze „Skamandrem” w latach dwudziestych, ale nie na tyle intensywnie, by pozostało po tym jakiegokolwiek inne świadectwo. Mamy za to informacje, że to on czytał siostrze najświeższe utwory – chociaż sam nigdy tego nie proponował, lubił być proszony o głośną lekturę. Jak pisze Andrzej Z. Makowiecki, tylko „Maria Pawlikowska-Jasnorzewska uznawana była przez skamandrycką piątkę

---

<sup>123</sup> Tamże, s. 15.

<sup>124</sup> Tamże.

<sup>125</sup> Tamże, s. 17.

<sup>126</sup> Tamże, s. 15.

za jedyną prawdziwą kandydatkę do najwyższych laurów poetyckich”<sup>127</sup>, powołując się przy tym na relację Juliusza Sakowskiego o częstych wspólnych posiedzeniach Tuwima, Lechonia i Pawlikowskiej na słynnym „półpiętrze” kawiarni Ziemiańskiej i żarcie Juliana, by dać się tak sfotografować, a pod zdjęciem zamieścić podpis: „Najlepsi poeci współcześni”<sup>128</sup>.

Naturalnym miejscem Ireny, najpierw w rodzinnej, a następnie w środowiskowej konfiguracji, było więc tło, cień, drugi rząd. Piotr Matywiecki, który spośród tuwimologów poświęcił Irenie najwięcej uwagi – jedną stronę swojej książki *Twarz Tuwima* – w rozdziale *Siostra* pisze o przeglądaniu się Juliana w Irenie jak w zwierciadle, szukaniu w jej biografii rewersu własnego losu, czynieniu jej strażniczką rodzinnej pamięci i powierniczką jego twórczych dylematów. Mogła być wszystkim, tylko nie sobą samą:

Siostra, Irena Tuwim, poetka, autorka kongenialnego przekładu *Kubusia Puchatka*, była osobą, której on, zazwyczaj skryty za maskaradami towarzyskiego życia, najwięcej ujawnił ze swoich fobii, neurotycznych obsesji, nieopanowanych pasji. [...] Można tak sądzić, czytając wielki i niezwykle wartościowy literacko blok listów, jakie do siostry pisał na emigracji i w pierwszych miesiącach po powrocie do Polski<sup>129</sup>. W roku 1956 Irena opublikowała prozę wspomnieniową *Łódzkie pory roku* – niektóre fragmenty drukowała jeszcze podczas wojny w prasie londyńskiej, Julian znał je i głęboko przeżywał, bo mógł oczyma nieomal bliźniaczo bliskimi na nowo

<sup>127</sup> A.Z. Makowiecki, *Ta legendarna Ziemiańska*, w: tegoż, *Warszawskie kawiarnie literackie*, Warszawa 2013, s. 129.

<sup>128</sup> J. Sakowski, *Asy i damy. Portrety z pamięci*, Paryż 1962, s. 133.

<sup>129</sup> *Korespondencja Juliana i Ireny Tuwim*, zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. 7955, t. 1-2, sygn. mf 58205-58206. Listy Juliana Tuwima były podawane do druku już podczas drugiej wojny światowej, patrz: J. Tuwim, *Listy z podróży*, „Wiadomości Polskie” (Londyn) 1940, nr 31; *Nowa Polska w oczach poety. Po powrocie Juliana Tuwima z emigracji. Wyjątki z nie opublikowanych listów do siostry*, „Problemy” 1964, nr 7; *Listy Juliana Tuwima do siostry. W 74. rocznicę urodzin. Do druku podała Irena Tuwim*, „Polityka” 1968, nr 37.

widzieć łódzkie dzieciństwo. A najbardziej musiała go poruszać relacja siostry z ostatnich spotkań z chorą matką – jemu bowiem psychiatrzy, dla dobra pacjentki, zabronili wizyt.

Z listów do siostry można się zorientować, że Tuwim tak ją traktował, jakby była nim incognito w świecie: od dzieciństwa najściślej z nim związaną zakładniczką i świadkiem prawdy o źródłach jego emocjonalnego życia, jego „zewnętrzną duszą”. Jej lirykę dlatego być może cenił, bo ten jego liryczny cień (za cień wielkiego brata mieli ją czytelnicy) w skrytości, ale wyraziście mówił coś rdzennego, trafnego, szczerego o nim samym, nie angażując przy tym bezpośrednio jego osobowego mitu, przytłaczającego prawdę. Ale siostra miała też moc Wielkiej Pośredniczki między Julianem a szaleństwem matki – bo tylko ona matkę w chorobie odwiedzała i zdawała bratu relacje. Siostra – poezja, siostra – dzieciństwo, siostra wtajemniczona w nieszczęście, w zły los<sup>130</sup>.

Warto tu pokrótce przypomnieć drogę poetycką Juliana Tuwima, by pokazać dwie równoległe, acz nietożsame ścieżki życiowe i twórcze dzieci pochodzących z tej samej rodziny, która różnicuje proces ich wychowania i edukacji w zależności od ich płci.

Julian Tuwim zaczął terminować w warsztacie poetyckim w roku 1911. Zdolności językowe i zainteresowania lingwistyczne rozwijał nie tylko pod przychylnym okiem ojca, lecz również pod ciśnieniem Historii – był mieszkańcem wielojęzycznej i wielokulturowej Łodzi oraz poddanym rosyjskim, chłopcem identyfikującym się z kulturą polską, ale z braku finansowych możliwości rodziców wysłanym do gimnazjum rządowego. Jerzy Szapiro wspomina wstyd odczuwany z tego powodu w grupie rówieśniczej: „W klasach wyższych, staraliśmy się pokryć tę hańbę współzawodnicząc z kolegami ze szkół polskich w znajomości rodzinnej historii i literatury, co wymagało znacznego wysiłku pozaszkolnego”<sup>131</sup>.

---

<sup>130</sup> P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, s. 79.

<sup>131</sup> J. Szapiro, *Gimnazjum przy Mikołajewskiej*, w: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, s. 44.

Rozwój intelektu i wyobraźni między Scyllą kultury polskiej a Charybdą kultury rosyjskiej zaowocował już w latach gimnazjalnych przekładami, najpierw symbolistycznych wierszy Balmonta, Briusowa, Błoka i Sologuba, a następnie futurystycznych Włodzimierza Majakowskiego. Zajęcie to, będące świadectwem fascynacji językowych i światopoglądowych, Tuwim traktował w pierwszej kolejności jako ćwiczenia warsztatowe, zgodnie ze słowami wypowiedzianymi do młodych adeptów liryki: „Jak najwięcej wpływu, owszem, wpływu, ma się rozumieć, dobrych poetów [...] i jak najmniej naśladownictwa”<sup>132</sup>; dopiero później podporządkował go świadomej działalności kulturalnej, ujętej w lapidarnej formule redakcyjnej „Wiadomości Literackich”: „przyczynić się w miarę możliwości do nawiązania zerwanego od dawna kontaktu ze sztuką i kulturą europejską. [...] wziąć udział w akcji, mającej na celu zwalenie muru, który oddziela nas od ognisk cywilizacji współczesnej”<sup>133</sup>.

W roku 1914, po maturze, Tuwim wyjechał na studia prawnicze i filologiczne do Warszawy, podczas których publikował w studenckim piśmie „Pro Arte et Studio”, przekształconym w roku 1918 w „Pro Arte” wskutek skandalu estetycznego i obyczajowego wywołanego jego dytyrambem *Wiosna*. W tym samym roku wraz z grupą poetów, nazwanych później skamandrytami, założył kawiarnię „Pod Picadorem”, gdzie odbywały się wieczory artystyczne wzorowane na poezjokoncertach futurystów rosyjskich. Panowała tam „dyktatura poetariatu” i triumwirat Antoni Słonimski – Julian Tuwim – Jan Lechoń<sup>134</sup>. Popularność grupy i tej formy spotkań z publicznością wynikała z poczucia wspólnotowości charakterystycznego dla całego pokolenia powojennego, sympatyzującego z hasłami cywilizacyjnego postępu, pacyfizmu, demokratyzacji życia i narodowego antycierpiętnictwa, odpowiadającego więc skwapliwie na apel Lechonia, by

<sup>132</sup> G. Karski, *Garstka wspomnień*, w: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, s. 126.

<sup>133</sup> *Od Redakcji*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 1, s. 1.

<sup>134</sup> A. Słonimski, *Ze wspomnień o Tuwimie*, w: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*.

„wiosną wiosnę, nie Polskę zobaczyć” z wiersza *Herostrates*, i rozpoznającego własne potrzeby w geście „zrzucania z ramion płaszcz Konrada” z poematu *Czarna wiosna* Słonimskiego,

Szczególna pozycja Tuwima na tle poezji najmłodszej wynikała nie tylko z wysokiej próby jego talentu, zaprezentowanego w tomach *Czyhanie na Boga* (1918) i *Sokrates tańczący* (1919), na co zwracali uwagę krytycy, lecz również z najtrafniejszych formuł językowych dla wyrażenia nastroju „radości z odzyskanego śmietnika” – jak go określił w powieści *Generał Barcz* Juliusz Kaden-Bandrowski. Dynamika wczesnej twórczości Tuwima, tak jak dynamika całego Skamandra, zgodna jest z dynamiką przemian politycznych, gospodarczych i społecznych w młodym państwie<sup>135</sup>, zachowuje bowiem trafiającą w gust odbiorców równowagę między polską tradycją a wyzwaniem nowoczesności<sup>136</sup> oraz awangardowymi treściami narastającymi w liryce europejskiej ostatnich dekad a tradycyjnymi formami ich opracowania<sup>137</sup>: wyraża akceptację dla współczesności niedoskonałej, ale wolnej od patriotycznych obowiązków, afirmuje nowego bohatera literackiego, jakim jest zwykły człowiek, dowartościowuje tematykę codzienności, niepatetyczne emocje, język ulicy<sup>138</sup>. Ten egalitarny program propagował Tuwim za pomocą podmiotu lirycznego, określonego przez Michała Głowińskiego jako „poeta wśród świata”<sup>139</sup>, przełamującego młodopolską antynomię artysta-wspólnota.

<sup>135</sup> P. Hertz, *Obrachunki skamandryckie*, w: tegoż, *Notatnik obserwatora*, Łódź 1948, s. 27.

<sup>136</sup> J. Zacharska, *Młodopolskie źródła Skamandra*, w: *Stulecie Skamandrytów*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1996.

<sup>137</sup> M. Głowiński, *Tuwim w kręgu Skamandra*, w: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, wyd. IV rozszerz., Wrocław 1986, s. IX.

<sup>138</sup> J. Sawicka, *Julian Tuwim*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria VI, t. 2, red. J. Kądziała, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska, Kraków 1979, s. 209.

<sup>139</sup> M. Głowiński, *Poetyka Juliana Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962, s. 111.

Z punktu widzenia socjologii życia literackiego można powiedzieć, że z tego zestrojenia potrzeb publiczności i oferty poetyckiej Tuwima narodził się nowy w polskiej kulturze model pisarza jako człowieka sukcesu, osiągniętego własnym twórczym wysiłkiem i potwierdzonego finansowym powodzeniem. Sukcesu spektakularnego właśnie dlatego, że widocznego w dwóch porządkach postrzeganych w wieku XIX, a zwłaszcza w epoce bezpośrednio poprzedzającej międzywojnie, jako nieprzystające do siebie: sztuki i komercji<sup>140</sup>. Nie tylko dla literatów rekrutujących się ze środowisk nieinteligentkich, aspirujących do polskiej kultury wysokiej, Tuwim – podobnie jak pozostali skamandrycy – stał się żywym dowodem na sprawne działanie urządzeń demokratycznych w młodym państwie, dzięki którym twórca nie tylko może się z pióra utrzymać, ale także osiągnąć zwykłe ludzkie szczęście w postaci wygodnego domu i szczęśliwej rodziny. Względny dobrobyt, w jakim żyła spora część inteligencji warszawskiej pod koniec pierwszej dekady niepodległości, sprzyjał postawie pacyfistycznej, liberalnej, prodemokratycznej, wyciszającej spory polityczne współczesności. Antynomie, na których ufundowana jest cała twórczość międzywojenna Tuwima: „radosnego witalizmu” i „tragizmu”, „powierzchnowego kabareciarstwa” i „głębi”, „uwielbienia dla tłumu” i „lęku przed nim”, nie są jeszcze wówczas tak widoczne – ten „miłośnik mieszczaństwa” nie stał się jeszcze jego „wrogiem”, ten „patriota polski” jeszcze „nie lękał się polskiej ulicy”<sup>141</sup>.

Dekadę później antynomie się pogłębiają. Mają one związek z jednej strony z nasilającymi się atakami estetycznymi na model paseistycznej poezji skamandryckiej, utożsamiany przez przedstawicieli innych grup poetyckich i koncepcji artystycznych z modelem

---

<sup>140</sup> P. Czaplński, *Obecna, nieusprawiedliwiona*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5-6.

<sup>141</sup> A. Sandauer, *O człowieku, który był diabłem (Julian Tuwim po raz wtóry)*, w: tegoż, *Poeci czterech pokoleń*, s. 64.



liryki Tuwima, z drugiej zaś – z atakami antysemitów odmawiających mu polskości i talentu, gdyż – jak pisała Krzywicka: „Były to czasy [...] kiedy panowało komiczne przekonanie, że Żyd nie może być twórczy, że mu na to nie pozwala jego rodzaj inteligencji”<sup>142</sup>. Antynomie wyrażają się przede wszystkim w katastroficznych wątkach jego poezji. Zajmuje go teraz demaskacja demoralizującej siły pieniądza i słów na usługach polityki oraz etycznej kompromitacji elit władzy i tłumu, poddaje poetyckiemu opracowaniu niejednoznaczny status sztuki i artysty w skomercjalizowanym społeczeństwie, rozprawia się z tradycją horacjańskich motywów *exegi monumentum, non omnis moriar* i *odi profanum vulgus*, przełamaną przez polskie mity romantyczne i modernistyczne. Również na obrazie życia prywatnego Tuwima pojawiają się rysy: ostra agorafobia – związana być może, jak sugeruje Matywiecki, z odkryciem niewierności idealizowanej dotąd żony<sup>143</sup> – komplikowała codzienność i utrudniała mu kontakty ze światem; śmierć ojca, a następnie choroba i odosobnienie matki stały się źródłem nieustającego duchowego udręczenia.

Światem Tuwima w latach trzydziestych stało się jego własne mieszkanie i zaciszny gabinet z imponującą biblioteką, gdzie uprawiał sztukę słowa. Ujawnił się wówczas w całej pełni tyleż „metafizyczny”, co „techniczny” stosunek Tuwima do języka jako fundament wszystkich jego twórczych aktywności<sup>144</sup> – poetyckich, leksykograficznych, edytorskich i kolekcjonerskich – zdyskursywizowany w szkicach z tomu *Pegaz dęba* (1950)<sup>145</sup>, bliski m.in. koncepcjom rosyjskiej szkoły formalnej, zwłaszcza dotyczących „formy

---

<sup>142</sup> I. Krzywicka, *Wyznania gorszycielki*, s. 200.

<sup>143</sup> P. Matywiecki, *Stacje jego życia*, w: tegoż, *Twarz Tuwima*, s. 161.

<sup>144</sup> A. Sandauer, *Julian Tuwim*, w: tegoż, *Poeci trzech pokoleń*, wyd. III, Warszawa 1963, s. 44; P. Matywiecki, *Poezja – roślina mowy*, w: tegoż, *Twarz Tuwima*.

<sup>145</sup> J. Krzyżanowski, „Pegaz dęba” w *krainie nauki*, „Pamiętnik Literacki” 1955, z. 2.

dźwiękowej słowa i chwytu uniezwyklenia”<sup>146</sup>. Jan Brzechwa wspomina, że „[p]oezja stała się [...] jedynym sensem jego życia”<sup>147</sup>, a Ludwik Hieronim Morstin pamięta „rymy” jako główny temat rozmów Tuwima z kolegami po piórze<sup>148</sup>. Inni, jak Waław Zawadzki czy Józef Chudek, pamiętają przede wszystkim jego twarz „bibliofila” i „kolekcjonera” białych kruków i kuriozów<sup>149</sup>, a Gabriel Karski wskazuje fundament ówczesnych jego przyjaźni: „namiętność bibliofilską, zainteresowania translatorskie, lingwistyczne i leksyko-graficzne oraz pasję zbierania wszelkiego rodzaju ciekawostek literackich”<sup>150</sup>.

Biblioteka staje się „naturalnym” środowiskiem Tuwima, co dokumentują wywiady przeprowadzane przez dziennikarzy, którzy poety bliżej nie znają. O ile już w drugiej połowie lat dwudziestych korespondenci pism kulturalnych zwracają uwagę na jego księgozbiór, np. Roman Zrębowicz zauważa: „w gabinecie poety rzecz wagi pierwszorzędnej: książki. Są to przepyszne kurioza bibliograficzne, zbierane z nie lada smakiem i znawstwem, z budzącą podziw konsekwencją”<sup>151</sup>, a Noe Pryłucki pisze o „szafie przytłaczająco wielkiej i napchanej książkami” stojącej w pokoju, którego Tuwim wydał mu się „niepozornym więźniem”<sup>152</sup>, o tyle na początku lat trzydziestych „stare książki” zaczynają wypełniać „ściany

<sup>146</sup> J. Sawicka, *Julian Tuwim*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, s. 215.

<sup>147</sup> J. Brzechwa, *Okruchy wspomnień*, w: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, s. 119.

<sup>148</sup> L.H. Morstin, *Rozmowy z poetą*, w: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, s. 147.

<sup>149</sup> W. Zawadzki, *O Tuwimie – bibliofilu* oraz J. Chudek, *Tuwim jako kolekcjoner*, w: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*.

<sup>150</sup> G. Karski, *Garstka wspomnień*, w: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, s. 125.

<sup>151</sup> Znamor [Roman Zrębowicz], *U Juliana Tuwima. Wywiad specjalny „Wiadomości Literackich”*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 5, w: *Rozmowy z Tuwimem*, wybrał i oprac. T. Januszewski, Warszawa 1994, s. 16.

<sup>152</sup> Iks [N. Pryłucki], „*Słowa we krwi*”. *U Juliana Tuwima. Wywiad własny „Nowego Dziennika”*, „Nowy Dziennik” 24 maja 1926, w: *Rozmowy z Tuwimem*, s. 22.

gabinetu od podłogi aż po sufit. Jest ich bardzo wiele, kilka tysięcy”<sup>153</sup>, natomiast Zbigniew Troczewski wymienia „luksusowe wydawnictwa, i szare, te najbardziej może kochane, i antyki” i zachwycę się: „Tak – w atmosferze tego domu można żyć i pisać”<sup>154</sup>. W połowie dekady Daniel Silberg pisze już, że gabinet Tuwima „sprawia wrażenie antykwiariatu książek”<sup>155</sup>.

Można w tym miejscu dopowiedzieć, wychodząc od obserwacji Pryłuckiego, że Tuwim był w tym samym stopniu „niepozornym więźniem” swojego wygodnego mieszkania z centralnym gabinetem-biblioteką, co był przez nie chroniony jak w kokonie czy łonie matki. Ta metafora pojawi się jeszcze raz w kontekście Napierskiego. Co równie istotne, więźniem mieszkania-antykwiariatu, a zarazem więźniem Tuwima, była także jego żona, która od jego pierwszego ataku lęku przed otwartą przestrzenią niemal wszędzie mu towarzyszyła, niekiedy tylko wyręczając się pielęgniarką lub osobami bliskimi i znajomymi. Związek małżeński Tuwimów stał się wówczas symbiotyczną diadą, przypominającą relację rodzicielską, w której żona opiekuje się mężem jak matka, chociaż mąż – wprawdzie bezradny w życiu codziennym jak dziecko – spełnia społeczne obowiązki mężczyzny, utrzymując dom i zapewniając małżeństwu życie na wysokiej stopie. Małżeństwu, nie zaś rodzinie, co jak na ówczesne pojęcia w tej dziedzinie stanowiło odstępstwo od powszechnego modelu<sup>156</sup>.

Decyzję o bezdzietności podjął sam Tuwim na wczesnym etapie związku, niemal bezpośrednio po ślubie ze Stefanią – poznaną

---

<sup>153</sup> [b.a.], *U Juliana Tuwima. Rozmowy z pisarzami*, „Kultura” 1932, nr 2, w: *Rozmowy z Tuwimem*, s. 36.

<sup>154</sup> Zb.T., *U Tuwima*, „Wczoraj – Dziś – Jutro” czerwiec-lipiec 1933, w: *Rozmowy z Tuwimem*, s. 49.

<sup>155</sup> D. Silberg, *Godzina z Julianem Tuwimem. Rozmowy o Żydach i zagadnieniach literackich*, „Nasz Przegląd” 1935, nr 46, w: *Rozmowy z Tuwimem*, s. 53.

<sup>156</sup> K. Sierakowska, *Małżeństwa bezdzietne. Rozwody*, w: tejsze, *Rodzice, dzieci, dziadkowie...*

w okresie gimnazjalnym, przez wiele lat narzeczeństwa idealizowaną, adresatką wierszy miłosnych wydanych w osobnym tomie, poślubioną w roku 1919. Jak wspomina Ewa Drozdowska, Tuwim był nieustannie zachwycony faktem, że pokochała go kobieta tak piękna i mimo że lubił dzieci, nie chciał ryzykować śmierci żony w położu. Pamiętał śmierć sąsiadki jeszcze z czasów łódzkich i miał powiedzieć tuż po ślubie: „Babiacka umarła w położu [...], więc Stefa rodzić nie będzie”<sup>157</sup>. Można zastanawiać się w tym kontekście, ile w lęku poety o żonę było strachu przed utratą jej samej, ile zaś neurotycznej niezgody na to, by w centrum jej zainteresowania stało – zgodnie z przekonaniem epoki – dziecko, a nie on sam. Sytuacja psychologiczna wyklarowała się w latach trzydziestych, kiedy Julian po zdradzie Stefanii – jeśli przyjąć hipotezę jej romansu postawioną przez Matywieckiego – przeżył epizod narcystyczny, zsomatyzował lęk i regresywnie zajął miejsce dziecka w życiu Stefanii. Przywiązał ją do siebie i zamknął w przestrzeni domowej, czyli umieścił dokładnie tam, gdzie zgodnie z mieszczańskim modelem rodziny powinna się realizować.

Irena Tuwim metrykalnie należy do pokolenia Skamandra: zaczyna pisać w podobnym czasie, co pozostali członkowie grupy, zbliżone są także daty ich debiutów prasowych i daty publikacji pierwszych zbiorów poezji. Juwenilia Tuwima powstają od roku 1911 – zostały opublikowane w tomach *Czyhanie na Boga* (1918) i *Sokrates tańczący* (1920); młodzieńcze wiersze Wierzyńskiego powstają od roku 1914 – zostały włączone do tomu *Wielka Niedźwiedzica* (1923); od roku 1913 piszą Słonimski i Iwaszkiewicz. Debiuty prasowe: rok 1913 – Lechoń, Tuwim, Wierzyński i Słonimski, rok 1915 – Iwaszkiewicz; rok 1916 – Irena Tuwim. Pierwsze zbiory: Tuwim *Czyhanie na Boga* (1918), Słonimski *Sonety* (1918) i *Harmonia* (1919), Iwaszkiewicz *Oktostychy* (1919), Wierzyński *Wiosna i wino* (1919), Julian Tuwim *Sokrates tańczący* (1920),

---

<sup>157</sup> E. Drozdowska, *Julek*, w: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*, s. 25.

Irena Tuwim *24 wiersze* (1921). O ile jednak pikadorczycy, a następnie skamandrycy przed wydaniem osobnych tomów drukują swoje wiersze w piśmie młodzieży uniwersyteckiej „Pro Arte et Studio”, a następnie w „Pro Arte”, o tyle Irena Tuwim przed publikacją *24 wierszy* zamieściła tylko trzy utwory w gazetach codziennych i kulturalnych<sup>158</sup>. O ile Julian Tuwim, gdy zaczął terminować w warsztacie poetyckim w roku 1911, przekładając na esperanto wiersze Leopolda Staffa, spotkał się z Mistrzem osobiście dwa lata później i otrzymał od niego zachętę do dalszej pracy, o tyle Irena Tuwim nie miała patronek ani patronów swojego debiutu, nie był nim też jej brat.

Nie należała więc do środowiska skamandryckiego w okresie jego formowania się światopoglądowego i estetycznego, co można wyjaśnić zarówno faktem jej pozostania w Łodzi po ukończeniu gimnazjum, podczas gdy jej brat studiował na Uniwersytecie Warszawskim, jak też opisaną wcześniej sytuacją obyczajową początku niepodległości, utrudniającą kobietom uczestniczenie w życiu bohemy artystycznej. Jej współpraca ze „Skamandrem” po publikacji zbioru *24 wierszy* w roku 1921 również nie była tak intensywna, jak można by się spodziewać: w roku 1922 opublikowała na jego łamach jeden wiersz, w roku 1923 – pięć, w roku 1925 – pięć; w roku 1927 – dwa; w roku 1928 – sześć<sup>159</sup>. Jeśli jednak przyjąć, że w grupie skamandryckiej działał mechanizm selekcji, którego jedynym

---

<sup>158</sup> I. Tuwim, *Zemsta*, „Kurier Polski” 1921, nr 69; *Pewnemu panu*, „Naród” 1921, nr 133, tu: „Dodatek Artystyczno-Literacki” nr 24; *Spotkanie*, „Ponowa” 1921, nr 2, s. 147.

<sup>159</sup> *Ono*, „Skamander” 1922, z. 27, s. 583; *Cel*, „Skamander” 1923, z. 29-30, s. 105; \*\*\**Wypłakaty mi się wszystkie łzy*, \*\*\**Jak umierałam*, \*\*\**Dziki wieczór*, \*\*\**Wielki strach prawdziwego księżycy*, „Skamander” 1923, z. 34-36, s. 228-231; *Sekret*, „Skamander” 1925, z. 38, s. 114; *Eliza*, „Skamander” 1925, z. 40, s. 253; *Madame Bovary – Emma*. *Miłość*. *Śmierć*, „Skamander” 1925, z. 41, s. 300-301; *Uśmiech*, „Skamander” 1925, z. 42, s. 373; *Ręka przyjaciele*, *Rue Bagneux*, „Skamander” 1927, z. 49, s. 48-49; *Ugo Manjuolo*, *Rue Chalignin*, *Express recommandé*, *Romans*, „Skamander” 1928, z. 55, s. 40-43; *Nędza*, *Dwie strofy*, „Skamander” 1928, z. 56, s. 104-105.

kryterium było – jak czytamy w artykule programowym – rzetelne rzemiosło, nazwane przez Karola Irzykowskiego „talentyzmem”, to Irena Tuwim – zdaniem redakcji pisma – najwyraźniej kryterium to spełniała. Nie tylko we wczesnym międzywojniu powszechnie uważano ją za przedstawicielkę i grupy, i wypracowanego przez jej członków modelu poezji „dnia dzisiejszego”. Również współcześnie Michał Głowiński, pisząc o Skamandrze jako „grupie sytuacyjnej”, która nie proponowała określonego modelu poezji, lecz chciała być wyłącznie głosem młodego pokolenia i zająć dobrą pozycję w powojennym życiu literackim<sup>160</sup>, twierdzi, że model poetyki skamandryckiej – wbrew staraniom jej przedstawicieli – nie był odbierany jako zjawisko pokoleniowe, lecz jako osiągnięcie konkretnej grupy twórców. Zalicza do nich badacz nie tylko Wielką Piątkę, lecz również Stanisława Balińskiego, Władysława Broniewskiego, Gabriela Karckiego, Stefana Napierskiego, Marię Pawlikowską, Leonarda Podhorskiego-Okołowa i właśnie Irenę Tuwim.

Aby zobaczyć wczesne wiersze Ireny Tuwim na tle poetyki wczesnego Skamandra, dla której istotną cezurą wyciszającą tony jasne i wprowadzającą tony ciemne jest rok 1922, czyli zabójstwo prezydenta Gabriela Narutowicza, trzeba sięgnąć po jej debiutanckie *24 wiersze*, opublikowane w roku 1921 i nigdy później nie wznowiane. Tomik ten nie doczekał się ani jednej recenzji. Co równie istotne, wydany po wojnie tom *Wierszy wybranych* Ireny Tuwim (Warszawa 1958, wyd. II 1979) nie zawiera ani jednego utworu z tomu debiutanckiego, obejmuje natomiast całą resztę jej spuścizny poetyckiej, czyli zbiory: *Listy* (1926) i *Miłość szczęśliwa* (1930) oraz pozostałe wiersze rozproszone na łamach czasopism. Można snuć różne domysły na temat motywów jej decyzji o wyparciu się swoich wczesnych utworów. Mogły mieć one charakter zarówno osobisty, jak i literacki.

---

<sup>160</sup> M. Głowiński, *Grupa literacka a model poezji (przykład Skamandra)*, w: tegoż, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977.

Jeśli idzie o powody osobiste, mogła tu zadziałać potrzeba unieważnienia młodzieńczych zaangażowań emocjonalnych, istotnych u progu młodości, po latach ocenianych z dystansem. Wśród wierszy składających się na *24 listy* znajduje się bowiem zapis cyklu miłości, opracowywanego także w dwóch kolejnych tomach: miłości na początku odważnie łamiącej społeczne konwenanse obowiązujące w przestrzeni publicznej, np. \*\*\**Jeszcześmy poszli przejść się:*

Trzeba się było zegnać. Powiał smutku cień...  
„Napiszesz?” – „Jutro rano”... „Bądź mi zdrow”... „Kochanie”...  
I na gwarnej ulicy, w święto, w biały dzień  
Pocałowaliśmy się w usta na pożegnanie.

ale kończącej się nieuchronnie rozstaniem z ukochanym lub jego śmiercią, np. \*\*\**Choć dziś jestem po tobie w głębokiej żałobie:*

(Umarłeś: żadna złuda już mnie nie okłamie) [...]  
Wiesz, kiedy na ulicy mignie mi czasami  
Profil – i serce nagle zaskowyczy bólem,  
I wtedy już nie mogę – zalewam się łzami,  
Myśląc, że ich nie widać za woalki tiulem.

Po pracy żałoby następuje emocjonalne odrodzenie kobiecej psyche i początek nowego cyklu: flirt (\*\*\**To było na jakimś koncercie*), nowy romans (np. \*\*\**Idę spotkać się z tobą, \*\*\*Zostań. Nie odchodź jeszcze*) i jego zakończenie (np. \*\*\**Codziennie wieczorem biją dziewiąte godziny*). Kobięcy podmiot liryczny, zwykle utożsamiany przez krytykę literacką z autorką rzeczywistością, jawi się tu jako działający zgodnie ze stereotypem kobiety skoncentrowanej na miłości, idącej od jednego kochanego i kochającego mężczyzny do drugiego. Nie można wykluczyć, że dojrzała Irena Tuwim w okresie powojennym konstruowała na własny użytek inną wersję tożsamościowej narracji lirycznej, do której nie pasował obraz międzywojennej narcystycznej kokietki.

Jeśli idzie o powody literackie wyparcia się przez Irenę Tuwim swojej wczesnej twórczości, można zaryzykować tezę, że zadziałały tu te same względy, które zadecydowały o wrażeniu anachroniczności sporej części wczesnego dorobku wszystkich skamandrytów – wrażeniu, jakie odnosili jego odbiorcy już w połowie międzywojnia. Jego źródłem jest ta sama cecha, która zapewniła Wielkiej Piątce sukces u progu niepodległości – eklektyzm. Cechy uważane za wyróżniające wczesne utwory skamandryckie z pierwszej połowy lat dwudziestych to przede wszystkim: urbanizm – wprowadzający do poezji miasto, zarówno jego główne ulice, jak i wstydlive zakamarki, jako miejsce akcji i temat poezji; witalizm – afirmujący życie codzienne we wszelkich jego przejawach, ocierający się niekiedy o biologizm; nowy bohater liryczny – mieszkaniec miasta, zarówno zajęty sprawami powszednimi „straszny mieszczanin”, jak i pozbawiony zajęcia włóczęga; obniżony ton wypowiedzi poetyckiej – język potoczny używany przez ludzi w codziennej komunikacji; nowe gatunki wypowiedzi poetyckiej – obrazki rodzajowe czy fabularne relacje o rzeczywistości.

Michał Głowiński określa te realizacje mianem „poezji rozmowy”, „poezji faktu” i „poezji zachłystywania się światem”<sup>161</sup>, podkreślając szczególne znaczenie dla jej konstytucji niekonwencjonalnych środków, takich jak krótkie i urywane zdania, składnia potoczna, kolokwializmy, intonacja żywej rozmowy, nastrój wszechogarniającego optymizmu. Nakładanie się tendencji poetyckich pochodzących z kilku ostatnich dekad determinują synkretyczny charakter poezji wczesnego Skamandra: w utworach członków tej grupy obecne są zarówno elementy impresjonizmu – opis silnie zliroyzowany, nastrojowość młodopolska oraz młodopolska jeszcze metaforyka, personifikacja stanów psychicznych, charakter pie-

---

<sup>161</sup> M. Głowiński, *Wstęp*, w: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*, oprac. M. Głowiński, wyd. IV rozszerzone, Wrocław 1986, s. XXXI i XXXIII.



śniowy utworów, najdłużej obecne w liryce miłosnej skamandrytów; ekspresjonizm, futuryzm, klasycyzm, parnasizm. Wszystkie te elementy umieszczone zostały w *Słowie wstępnym* do „Skamandra”:

Chcemy raz jeszcze, ale raz jedyny i niebывały, ukazać wiośniany oddech poranków i płynny smutek wieczorów, dziki marsz żelaznych pociągów i rezedowy zapach księżycowych światel, rozwichrzony zgiełk miejskiej ulicy i miękki spokój białych dworków przysłoniętych sadami – wszystko to wchłonąć w siebie i mówić słowem prostym a szerokim jak rozwarcie matczyńskich ramion.

Pragniemy też, aby nie inaczej na nas patrzono, jak tylko na ludzi świadomych swego rzemiosła i wykonujących je, w granicach swych sił, bez zarzutu. Biorąc na siebie tę część ludzkich prac, świadomi odpowiedzialności za nią, chcemy być w niej rzetelni, nie gardzimy więc sztuką naszego rzemiosła. Dlatego wierzymy niezachwianie w świętość dobrego rymu, w boskie pochodzenie rytmu, w objawienie urodzonych w ekstazie obrazów i wykutych w pracy kształtów. [...]

I choćby pieśń ta mówiła tylko o rzeczach tak przemijających i tak niegodnych spojrzenia, jak krople porannej rosy, drżącej gwiazdami na puszystych trawach, nie zawstydzimy się jej i nie zaprzemy<sup>162</sup>.

Debiutanckie 24 wiersze posiadają wszystkie wyżej wymienione cechy wczesnej, eklektycznej poetyki skamandryckiej. Dominują w nim jednak tendencje należące do historycznych pokładów sztuki poetyckiej, począwszy od symbolizmu (np. \*\*\**Morze przed nami*), poprzez impresjonistyczne utwory à la Leopolda Staffa *Deszcz jesienny* (\*\*\**Jesieni się w mym sercu*, \*\*\**Przez szyby okien znowu jesień do mnie wgląda*, \*\*\**Deszcz pada*), aż po wewnętrzne pejzaże duszy (np. \*\*\**Przyjdę do ciebie o wieczorze*, \*\*\**Z dala od miast huczących wrzawą i hałasem*) i melancholijne obrazy przeszłości zdeponowanej w przedmiotach i rytuałach codzienności (np. \*\*\**Stary zegar wydzwania kwadranse*). Wszystkie one respektują

---

<sup>162</sup> *Słowo wstępne*, „Skamander” 1920, z. 1, w: A. Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917-1923*, t. 2 *Manifesty i protesty. Antologia*, Kraków 1961, s. 107-108.

zasady rzetelnego poetyckiego rzemiosła: rymu, rytmu, klasycznej wersyfikacji i usankcjonowanej tradycją metaforyki. Zarazem jednak debiutancki zbiór Ireny Tuwim zawiera kilka wierszy stanowiących udaną syntezę skamandryckiego modelu poezjowania i kobiecego doświadczania nowoczesności – i z tego powodu dziś jeszcze uderzających świeżością.

Na przykład wiersz \*\*\**Przedwiośnie. Raz już zima precz odeszła przecie* stanowi zapis doświadczenia wyjścia z przestrzeni prywatnej, zamkniętej i bezpiecznej, do przestrzeni publicznej, otwartej i pełnej ekscytujących niewiadomych – zapis kobiecego codziennego doświadczenia miasta i tłumu<sup>163</sup>. W tym wierszu kobiece „ja” liryczne nie odczuwa już – jak to się działo z bohaterkami polskich i zachodnich powieści przełomu XIX i XX wieku analizowanych przez Agnieszkę Daukszę<sup>164</sup> – zakłopotania towarzyszącego samotnemu przemierzaniu ulic miasta i konfrontacji z innymi jego mieszkańcami i mieszkankami, nie spuszcza też wstydliwie oczu, spotykając wzrok męski, oceniający estetyczny i erotyczny potencjał damskiego ciała:

Przedwiośnie. Raz już zima precz odeszła przecie,  
więc tłumy na ulice wyległy gremialnie.  
Panie w futrach, lecz o wiosennej myśli tualetcie,  
Bo słońce świeci z nieba bezceremonialnie.

W wózkach białe bobasy, rozkoszne pociechy,  
Sztubaki aroganckie, panny i studenci,  
Ukłony i spojrzenia, „oczy” i uśmiechy –  
Wiosna! Zza szyb kwiaciarni masa kwiatów ńęci.

<sup>163</sup> M. Nieszczerzewska, *Doświadczenie ruchu. Kobiety i nowoczesne miasto*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006.

<sup>164</sup> A. Dauksza, „*Kobiety na drodze*”, w: *też*, *Kobiety na drodze. Doświadczenie przestrzeni publicznej w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Kraków 2013.

Idę. W witrynach sklepów, wielkich restauracji  
Badam okiem krytycznym swą własną figurę –  
I cieszą mnie dowody żywej adoracji  
Podtatusiałych panów, co mi robią *cour'ę*.  
[...]

Decydującą rolę w tym nowoczesnym doświadczaniu miasta zapisanym w wierszu Ireny Tuwim odgrywa bycie w ruchu, „chodzenie po mieście” jako konstytutywny element codzienności<sup>165</sup>, oraz zmysł wzroku – owe „spojrzenia” i „oczy”. Kobięcy podmiot tekstu z powodu swojej płci nie tyle że nie może wejść w męską rolę dziewiętnastowiecznego *flâneura*, który wtapiał się w tłum, by go obserwować, sam nie będąc widzianym, ile nie chce już być w przestrzeni publicznej „niewidzialny”<sup>166</sup>. Wprost przeciwnie – nowoczesna kobieta w nowoczesnym mieście zarówno uważnie obserwuje innych ludzi, kobiety i mężczyzn, jak też chce być przez nich widziana i świadomie się na ich spojrzenia wystawia<sup>167</sup>. W kobiecym doświadczeniu nowoczesnego miasta spotyka się więc potencjał emancypacyjny z tradycją, podtrzymany jest tu bowiem obraz kobiety (widzianej przez innych i przez samą siebie) jako przedmiot kontemplacji genderowo zdeterminowanej, męskiej, co ujął trafnie John Berger w *Sposobach widzenia*: „Obserwujący kobietę w niej samej jest rodzaju męskiego, natomiast to, co obserwowane – rodzaju żeńskiego”<sup>168</sup>. Przejście miejska to swoisty teatr płci, w którym uczestniczą i kobiety, i mężczyźni, bez względu na

---

<sup>165</sup> M. de Certeau, *Chodzenie po mieście*, w: tegoż, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.

<sup>166</sup> J. Wolff, *The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity*, „Theory Culture Society” 1985, nr 3.

<sup>167</sup> A. Friedberg, *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flâneur/flâneuse*, przeł. M. Murawska, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009.

<sup>168</sup> J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997, s. 47.

ich status społeczny i stan cywilny: panny, eleganckie panie w futrach, matki z wózkami, sztubacy, studenci i ojcowie rodzin – kobiety przeglądają się w witrynach sklepów, by skontrolować swój wygląd i cieszą się z wrażenia, jakie robią na mężczyznach; młodzieńcy zaczepiają je „arogancko”, dojrzały panowie rzucają już tylko wymowne spojrzenia.

To kobiece doświadczenie miasta w wierszu Ireny Tuwim jest równie ekstatyczne, jak doświadczenie męskie we wczesnych wierszach jej brata z tomu *Czyhanie na Boga* (1918) – u obojga zespolone z triumfalizmem i witalizmem młodości. Różnią ich jednak cele i sposoby bycia w mieście<sup>169</sup>. O ile bowiem Julian pisze o upojeniu młodością, sprzężoną z wolnością i autonomią towarzyszącymi samotnemu wędrowaniu bez celu po ulicach miasta budzącego się ze snu lub w sen zapadającego: „W czerwcu o piątek rano,/ W różowej, słonecznej stolicy,/ Idę środkiem najszerszej ulicy,/ [...] Mocno mi, pięknie i młodo!” (*Ja*), „A jak sobie wieczorem po ulicy chodzę,/ [...] Jak sobie naprzód idę, młody i wspaniały,/ [...] We mnie to się przewala me pijane szczęście!” (*A jak sobie wieczorem*), „Idzie człowiek naprzeciw wiatrowi,/ idzie młody po szumnej ulicy,/ [...] Śród miliarda „człowieków” – jedyny,/ [...] A na imię ma ten młody Julian,/ A po ojcu i po dziadach Tuwim” (*Symfonia o sobie*), o tyle Irena pisze o upojeniu młodością, sprzężoną ze wspólnotowością, współzależnością i z miłością, a droga, którą przemierza miasto, prowadzi zawsze do konkretnej osoby: „Radość się w duszy mojej rozlała jak rzeka/ Jest wiosna, mam dwadzieścia lat i to mnie cieszy./ Ty idziesz mi naprzeciw”.

Dwa inne wiersze, zaczynające się od incypitów: *\*\*\*I nie rzucę w twoją stronę ani razu dziś spojrzenia* oraz *\*\*\*Obcy pan z bladą twarzą sponad czarnej mokki*, stanowią zapis kolejnego międzywo-

<sup>169</sup> B. Brzozowska, *Spadkobiercy flâneura. Spacer jako twórczość kulturowa – współczesne reprezentacje*, Łódź 2009.

jennego przesunięcia kulturowego, a mianowicie przeniesienia flirtu z mieszczańskiego salonu do pogranicznej przestrzeni nowoczesnej kawiarni. Łączy ona atmosferę intymności, cechującą przytulne miejsca zamknięte, a rodzącą się w bliskości fizycznej i zażyłości intelektualnej grona ludzi w różnym stopniu sobie znanych, z poczuciem wolności i przypadkowości rodzącym się w miejscach otwartych, co umożliwia – podobnie jak „chodzenie po mieście” – wzajemny ogląd płci, indukującej erotyczne napięcie i niewerbalny flirt. W roku 1931 Irena Krzywicka w „Świecie Kobięcym” doceniła walory nowoczesnej kawiarni, pisząc o najsłynniejszym miejscu spotkań skamandrytów – warszawskiej „Zemiańskiej”:

Owo półpiętro, zwane przez niektórych ironicznie Parnasem, jest nowoczesną formą klubu, gdzie omawia się bieżące sprawy, wszystko co pasjonuje, co obchodzi, co interesuje, każdą premierę, każdą książkę i, wbrew pogłoskom postronnych – bardzo rzadko i skąpo – siebie nawzajem. Znamienne też zjawisko, że te godzinne rozmowy toczą się przy pół-czarnej i że nieobecna w nich jest wódka, która tak często bywa pośrednikiem między artystą a światem. Taki stolik w kawiarni jest najmilszą formą obcowania ludzi ze sobą. Ludzi znajomych, nie mówię o przyjaciółach, którzy szukają większej ciszy i bliskości. Przychodzi się i odchodzi, kiedy chce, mówi się lub milczy wedle woli, nie ma tego przymusu, tych ciężkich robót rozmowy, które tak obciążają i psują wszelkie fife’y i inne towarzyskie zebrania. Żadna udręczona gospodyni nie myśli o częstowaniu i bawieniu gości, nikt nie ma obowiązku „odsadywania” wizyty, kiedy się znudzi lub zmęczy. A z drugiej strony, czymże innym jest taki stolik w kawiarni, jak nie nowoczesną wersją salonu i gdzieś indziej przychodzi się tak wyłącznie dla rozmowy, a nie dla wypełnienia nudnego obowiązku, dla wyżerki albo ogłupiania się grą w karty? Francuzi dawno to zrozumieli i dlatego mają „Café” na każdym rogu ulicy<sup>170</sup>.

Weźmy rymowany obrazek \*\*\**I nie rzucę w twoją stronę ani razu dziś spojrzenia*, który można potraktować jako socjologiczne studium kawiarnianej „rozmowy” odbywającej się na dwóch pozio-

---

<sup>170</sup> I. Krzywicka, *Miesiąc w Warszawie*, „Świat Kobięcym” 1931, nr 2, s. 20.

mach. Na jednym z nich – nazwijmy go oficjalnym, towarzyskim – toczy się intelektualna dyskusja w mieszanym towarzystwie na temat najnowszej literatury. Na poziomie drugim – sekretnym, intymnym – toczy się erotyczna gra między kobietą i mężczyzną, do której literatura jest tylko pretekstem:

I nie rzucę w twoją stronę ani razu dziś spojrzenia,  
usiądziemy przy likierze, w dwóch klubzeslach, *par distance*.  
Rzucę tylko słówko o Ewersie, parę słówek od niechcienia,  
Ty pochwycisz je rozumnie i od razu wpadniesz w trans.

I potoczy się rozmowa lekka, żywa o *Alraunie*.  
Światło lampy z abażurem padnie miękko na nasz kąt.  
I spodoba ci się pewnie zdanie me o Franku Braunie,  
Likier bowiem na mnie działa, więc wygłaszam trafny sąd.  
[...]

Katalizatorem intelektualnej dysputy i erotycznej gry jest nazwisko Hannsa Heinza Ewersa, niezwykle popularnego w Europie i Polsce w pierwszych dekadach wieku XX, niemieckiego autora powieści grozy, kontynuatora literackiej linii Edgara Allana Poe. Jego utwory – ze względu na skandaliczną śmiałość podejmowanych tematów, głównie perwersyjnej erotyki, szaleństwa i przemocy, oraz postawę nietzscheańskiego dystansu, z jaką dowodził istnienia zwierzęcia w człowieku, tylko czekającego na impuls, by przekroczyć granice społecznych norm – uważano powszechnie za kontrowersyjne i dlatego namiętnie je czytano. Powieść *Alraune. Dzieje istoty żyjącej* to najsłynniejsza część tryptyku, w którego skład wchodzi jeszcze *Wampir* i *Uczeń czarnoksiężnika*, powiązanej postacią Franka Brauna. Powieść, przetłumaczona w roku 1917 na język polski przez Jadwigę Przybyszewską i opatrzona wstępem Stanisława Przybyszewskiego, która w roku 1921 miała już trzecie wydanie, oparta jest na motywie Frankensteinia i dyskutuje gorące na początku wieku XX zagadnienia eugeniczne. Tytułowa *Alraune*

to eksperymentalna „istota żyjąca”, urodzona w wyniku sztucznego zapłodnienia prostytutki nasieniem mordercy. Zgodnie z tradycją tego motywu, wpisane go przez Ewersa w modernistyczną koncepcję walki płci, Alraune jest amoralna, dopuszcza się skandalicznych czynów i ostatecznie mści się na swoim twórcy. Kawiarniana dyskusja o Ewersie, Alraune i Franku Braunie, w której uczestniczy kobiecie „ja” liryczne wiersza Ireny Tuwim, jest nie tylko neutralną emocjonalnie wymianą myśli wykształconych międzywojennych inteligentów, rozważających koncepcję „natury” kobiecej i męskiej wpisane w tekst literacki, lecz także erotycznym flirtem sprawdzającym, czy i jak działają omawiane idee w rzeczywistości pozaliterackiej. Że działają, tego dowodzić może puenta wiersza, w której dochodzi do głosu *das Ewig Weibliche*, tak często w międzywojniu przywoływana w publicznych dyskusjach na temat nowoczesnego kontraktu płci. Kobiecie „ja” liryczne przekreśla intelektualny potencjał dyskusji o fundamentach relacji damsko-męskich stwierdzeniem mającym źródło w impulsie erotycznym i fizycznej fascynacji: „czym są słowa nasze wobec pięknych ramion twych rysunku/ I niedbalej wytworności twych rasowych, suchych nóg?”.

Pośród debiutanckich utworów Ireny Tuwim zwracają na siebie uwagę dwa inne wiersze: \*\*\**Obcy pan z bladą twarzą sponad czarnej mokki* oraz \*\*\**Pani – chcąc z karku zgarnąć włosów węzeł gruby*. Zawierają one w formie skondensowanej wszystkie najważniejsze cechy jej wczesnej poezji, charakterystyczne także dla większości jej późniejszych utworów. Są to przede wszystkim: sprowadzenie metafory do roli podrzędnej i zamilowanie do świata rzeczy – zmysłowego ich odczuwania i plastycznego widzenia, z jednej strony ich brutalizowania, z drugiej zaś podkreślania ich intymności, upodobanie do stosowania w liryce nowelistycznych rozwiązań opowiadania realistycznego, a wreszcie faworyzowanie języka codziennego, zbliżającego się wielokrotnie do mowy potocznej:

Obcy pan z bladą twarzą sponad czarnej mokki,  
Podniósł na mnie wzrok męski: mądry i głęboki.

[...]

Aromatycznym ciepłem, jak najlepszy trunek,  
Spłynął na mnie tych złotych oczu pocałunek.

Nagle, poczuwszy w sercu obce, głuche szmery,  
Utkwiłam wzrok w afiszu wczorajszej premiery.

Gdy z serca spłoszonego lęk ustąpił sarni,  
Obcy pan z bladą twarzą wyszedł już z kawiarni.

[...]

Miejsce akcji wiersza jest zwykle dokładnie określone – w tym wypadku jest to kawiarnia, w innych utworach może to być salon w mieszczańskim domu, deptak w centrum miasta, ogród podmiejskiej willi. Ponieważ sceneria zdarzenia związana jest ze wspomnieniem realnego przeżycia, w wierszu znajduje się zapis wielu wrażeń ubocznych: zapachów, obrazów, dźwięków, sygnałów płynących z własnego ciała. Warstwa uczuciowa wyłania się tu z warstwy realnej; uczucia nie są wyrażane wprost, lecz poprzez gest. Zdarzenie, będące przedmiotem tego tekstu, ma charakter wybitnie intymny, osobisty i realny psychologicznie, a polega na spojrzeniach, którym podmiot liryczny przypisuje znaczenie erotyczne. Publiczny charakter miejsca spotkania z nieznanym wprawia w ruch wyobraźnię erotyczną i zarazem uniemożliwia praktyczne sprawdzenie fortunności tych założeń. Można powiedzieć, że mamy tu do czynienia z mininowelą o zdarzeniu tak błahym, że umyka ono oczom reszty bywalców, ale obecne w nim napięcie emocjonalne oraz forma jego rozładowania – nagła decyzja nieznanego o opuszczeniu kawiarni – zaskakuje zarówno bohaterkę-narratorkę, jak i czytelników jej opowieści. Opowieść ta, jak wiele innych wśród 24 *wierszy*, kończy się epigramatyczną formułą, werbalizującą skrywane emo-



cje, np. żal i czułość: „Mogłam przecież wziąć głowę jego w obie dłonie/ I pocałować piękne, siwiejące skronie”.

Utwór \*\*\**Pani – chcąc z karku zgarnąć włosów węzeł gruby* to inny przykład wczesnej poetyki Ireny Tuwim:

Pani – chcąc z karku zgarnąć włosów węzeł gruby,  
odślania nazbyt tęgie, brzydkie rąk przeguby.

Przez delikatny chiffon i koronkę białą  
Prześwieca piękne, mleczne i leniwe ciało.

Pan – w ciemnym garniturze uśmiecha się nikle,  
A w duszy mnie znajduje ładniejszą niż zwykle.

Udaje, że nic nie wie, lecz czuje to żona,  
Że się mężowi więcej podobam niż ona.

Mąż w ciemnym garniturze, chcąc dogodzić żonie,  
Przemawia do mnie w suchym i uprzejmym tonie.  
[...]

Podobnie jak w wierszu poprzednim, wszystko rozgrywa się tu w mikrodległościach – gra emocjonalna między uczestnikami trójkąta erotycznego w typowej sytuacji towarzyskiej przebiega na poziomie mimiki, spojrzeń i gestów, które „ja” liryczne rejestruje z dokładnością kamery filmowej. Tu także uczucia nie są wyrażane wprost, lecz zdeponowane w drobnych realiach ubioru, koloru skóry, pozie ciała, tonie głosu. Narratorka nie tylko rejestruje własne subiektywne wrażenia, lecz odtwarza całą dramaturgię emocjonalną sytuacji, jej poszczególne fazy aż do zaskakującej kulminacji – ujętej w epigramatyczną puentę reakcji żony na myśli i zachowanie męża: „Pani – widząc ten manewr, na uśmiech się sili,/ Podsuwając mi grzecznie pudełko daktyli”. Nie ma tu zapisu żadnej werbalnej rozmowy, ale też nie ma takiej konieczności, uczestnicy trójkąta prowadzą bowiem rozmowę niewerbalną, w której rzeczywistymi

partnerkami-rywalkami są wyłącznie kobiety. Dramat sprzecznych uczuć podkreśla także język sprawiający wrażenie mowy potocznej, ucodziennionej za pomocą najprostszych rozwiązań warsztatowych, takich jak pokrywanie się granicy zdania z granicą wersu.

Na tle dorobku poetyckiego kobiet w pierwszych lat niepodległości 24 *wiersze* Ireny Tuwim (Warszawa 1921) wyróżniają się zdecydowanie, podobnie jak dwa inne tomy: *Na pewno książka kobiety* Wandy Melcer (Warszawa 1920) oraz *Niebieskie migdały* Marii Pawlikowskiej (Kraków 1922). Wszystkie trzy, mimo niewątpliwych różnic widocznych w źródłach ich warsztatowych inspiracji (Melcer – futurizm, Tuwim – akmeizm, Pawlikowska – secesja), łączy zestaw cech utożsamianych przez krytykę międzywojenną z „poezją kobiecą”. Na rejestr ten składają się przede wszystkim: przewaga realiów codzienności nad wzniosłością idei, wrażeń sensualnych nad formułami intelektualnymi, postawa afirmacji życia balansującej na granicy hedonistycznego amoralizmu i subtelne eksperymentatorstwo formalne. Ta ostatnia cecha realizowana jest na dwóch poziomach: na pierwszym z nich błahość tematu, np. wymiana spojrzeń nad filiżanką kawy, pudełko daktyli czy złamany obcas, łączy się z niemal wirtuozerią formalną; na drugim ujawnia się wysoki stopień sprawności warsztatowej wszystkich trzech poetek. Oczywiście, uwagi powyższe nie odnoszą się do wszystkich utworów we wspomnianych zbiorach, lecz tylko do kilku najlepszych w każdym z nich, błyszczących jak prawdziwe klejnoty w szkatułce wypełnionej po brzegi sztuczną biżuterią. Tomiki te powstały przed zacieśnieniem się towarzyskich więzi ich autorek z poetami Skamandra, dlatego są bardziej zróżnicowane formalnie, obfitujące w kontrasty między rupieciarnią poetycką a próbami rozwiązań nowatorskich, niż ich tomiki wydane w latach kolejnych.

Co istotne, tylko zbiór Pawlikowskiej spotkał się z reakcją krytyków, wśród których wyróżnił się niechlubnie przedstawiciel starsze-

go pokolenia – Ostap Ortwin<sup>171</sup>, prawodawca międzywojennego modelu deprecjonowania liryki wychodzącej spod kobiecego pióra, realizowanego później w różnych wariantach przez młodszych przedstawicieli wszystkich ugrupowań poetyckich. I ten właśnie zbiór wywołał napięcie pokoleniowe ze skamandrytami, którzy już wcześniej gościli Pawlikowską na łamach swojego pisma – w roku 1923 wziął ją w obronę Julian Tuwim wierszem *Do Marii Pawlikowskiej*<sup>172</sup>. Recenzja Ortwina okazała się dla skamandrytów pretekstem do wyłożenia własnych poglądów na „poezję najmłodszą” oraz ugruntowania własnego miejsca jako „młodych gniewnych” na poetyckim Parnasie.

Tak jak dla Pawlikowskiej, pochodzącej z rodziny Kossaków i poślubionej rodzinie Pawlikowskich<sup>173</sup>, istotny okazał się oddźwięk krytyki na jej debiut, tak dla dalszych losów Melcer ważny był jego brak, ponieważ – jak sędzę – spowodował on jej wycofanie się z pola poetyckiego i zwrot ku prozie. Warto tu bowiem przypomnieć, że *Na pewno książka kobiety* to drugi z kolei tomik poetki, która zadebiutowała modernistycznymi *Płynącymi godzinami* (Warszawa 1917) – zarówno stopień opanowania warsztatu poetyckiego zaprezentowany w debiucie, jak i radykalne odrzucenie manieri młodopolskiej na rzecz awangardowych środków wyrazu w zbiorze kolejnym świadczą o dużym potencjale lirycznym Melcer i oryginalności jej wyobraźni artystycznej. Melcer wystąpiła z „książką kobiety” zbyt wcześnie. Po pierwsze – odrzuciła balast modernistycznego repertuaru na rzecz awangardowych eksperymentów w czasie, gdy międzywojenny rynek prasy kulturalnej dopiero się kształtował i wprawdzie nie przypominał pustyni, lecz nie było na nim liczącego się tytułu dysponującego młodymi siłami krytycznymi otwartymi na

<sup>171</sup> O. Ortwin, *Poezja*, „Przegląd Warszawski” 1923, nr 23.

<sup>172</sup> J. Tuwim, *Do Marii Pawlikowskiej*, „Skamander” 1923, z. 31-33.

<sup>173</sup> A. Nasilowska, *Pawlikowska*, w: tejsze, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, czyli Lilka Kossak. Biografia poetki*, Toruń 2010.

twórczość nowoczesną. Po drugie – jako córka znanego muzyka, kompozytora i pedagoga, Henryka Melcera, siostrzenica Jadwigi Szczawińskiej, żony Władysława Dawida – redaktora „Głosu”, studentka filozofii na Uniwersytecie Warszawskim oraz malarstwa i rzeźby na Akademii Sztuk Pięknych, obracała się w tym samym kręgu, co młoda Zofia Nałkowska. Należała zatem do środowiska inteligencji, które wprawdzie przychylnie odnosiło się do intelektualnych artystycznych, literackich i naukowych pierwocin własnych żon, sióstr i córek<sup>174</sup>, ale raczej nie widziało potrzeby głośnego komentowania czy krytykowania ich debiutów na łamach prasy. Po trzecie – właśnie jako debiutantka schyłkowego okresu modernizmu, podobnie jak Kazimiera Iłłakowiczówna, Melcer nie interesowała poetów skupionych wokół Picadora i Skamandra, którzy z zadziornością właściwą młodości szukali pretekstu do artystycznego sporu z przeszłością. Prawdopodobnie, nawet gdyby jej „książka kobiety” spotkała się z nieprzychylną lekturą krytyki, to nie wywołałaby reakcji skamandrytów, ponieważ w roku 1920 nie można jeszcze mówić o takim stopniu ideowej, organizacyjnej i towarzyskiej konsolidacji grupy, jaki osiągnęła ona w roku 1922, gdy ukazały się *Niebieskie migdały* Pawlikowskiej.

Pozycja środowiskowa, towarzyska i literacka Ireny Tuwim w okresie jej debiutu jest najslabsza, jeśli porównać ją z sytuacją Melcer i Pawlikowskiej: mieszka w Łodzi, jej rodzina nie należy do środowiska inteligenckiego aktywnego artystycznie i intelektualnie, mimo jej wewnętrznych poetyckich tradycji, a ona sama nie należy do żadnej grupy literackiej, nie wspiera jej również Julian, którego uwaga w tym czasie skupia się na własnej karierze i uczuciu do przyszłej żony, Stefanii Marchew. Nic dziwnego, że 24 *wiersze*, podobnie jak „książka kobiety” Melcer i wiele innych tomików kobie-

---

<sup>174</sup> A. Górnicka-Boratyńska, *W poszukiwaniu starszych sióstr: Wanda Melcer – próba portretu*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3-4.

cych w dwudziestoleciu międzywojennym, nie zostały odnotowane przez krytykę. A zasługiwały na uwagę, ponieważ – ośmielałam się twierdzić – jej późniejsze utwory nie są już tak oryginalne jak debiut. Podobnie jednak jak Melcer, także Irena Tuwim wystąpiła ze swoimi propozycjami poetyckimi – paradoksalnie – zbyt wcześnie, a zarazem zbyt późno. Paradoks polega na tym, że pod sztafążem młodopolskim ukryte zostały w nich cechy rozpoznane dopiero przez nadwornego krytyka skamandrytów, Karola Wiktora Zawodzińskiego, po opublikowaniu w roku 1926 drugiego zbioru poetyckiego Ireny Tuwim pt. *Listy*. Są to mianowicie oryginalnie przetworzone inspiracje zaczerpnięte z rosyjskiego symbolizmu i akmeizmu w wersji uprawianej przez Annę Achmatową we wczesnym okresie jej twórczości.

Jedynym krytykiem, który docenił zbiór *24 wierszy* natychmiast po jego publikacji, był młody Stefan Napierski. Zbiór ukazał się jesienią 1921 roku, a już w grudniu tego roku Napierski pojawił się w mieszkaniu Ireny Tuwim. Wcześniej napisał list, w którym pochwalił jej debiutancki tomik i poprosił o spotkanie. Po pierwszej rozmowie z początkującą poetką zapytał, czy może do niej pisać, na co uzyskał zgodę. Po trzech miesiącach korespondencji przyjechał ponownie, by się oświadczyć i został przyjęty. W czerwcu 1922 roku odbył się w Łodzi ich ślub.

Postać Napierskiego przez wiele lat nie wzbudzała zainteresowania badaczy międzywojennej literatury polskiej, ponieważ traktowali go oni przede wszystkim – podobnie jak krytycy międzywojenni – jako poetę, autora dziewięciu tomów lirycznych, drugorzędnego realizatora poetyki skamandryckiej, natomiast umykała im jego ogromna twórczość krytyczna rozproszona na łamach czasopism kulturalnych tego okresu. Dopiero ostatnie lata przyniosły całościowy obraz jego spuścizny<sup>175</sup>, dzięki czemu – jak pisze Jan Zięba –

---

<sup>175</sup> W.P. Szymański, *Oblicze współczesnego Europejczyka (o Stefanie Napierskim)*, w: tegoż, *Moje dwudziestolecie 1918-1939*, Kraków 1998; I. Maciejewska, *Stefan Na-*

można go uznać za „jednego z nielicznych w ówczesnej Polsce krytyków posiadających odpowiednie kompetencje do prowadzenia intelektualnej debaty o sztuce na poziomie europejskim”<sup>176</sup>.

Stefan Napierski, a właściwie Stefan Marek Eiger (1899-1940), urodził się w zamożnej zasymilowanej żydowskiej rodzinie jako syn Bolesława, właściciela cementowni, i Diany z łódzkich Silbersteinów. Najstarsza spośród czworga ich dzieci, znana działaczka ruchu komunistycznego Maria Kamińska w swoich wspomnieniach pisze kilkakrotnie, że Marek od dzieciństwa przejawiał zainteresowania i uzdolnienia literackie<sup>177</sup>. Dzięki trosce Diany Eiger, obdarzonej „silną i ciekawą osobowością”, która chętnie uciekała „w świat intelektu i poezji”<sup>178</sup>, dzieci zdobyły edukację na uczelniach zagranicznych i krajowych oraz odebrały lekcję patriotyzmu, np. Marek w latach 1918-1921 studiował polonistykę i germanistykę na Uniwersytecie Warszawskim, z przerwą na służbę wojskową w roku 1920, a wykształcenie uzupełniał w Niemczech. W roku 1917 przyjął chrzest. Matka była bardzo ważną osobą w jego życiu,

---

*pierski, w: Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku, seria 6 Literatura polska w okresie międzywojennym, t. 3, red. I. Maciejewska, J. Trznadel, M. Pokrasenowa, Kraków 1993; J. Pasterski, Tristium liber. O twórczości literackiej Stefana Napierskiego, Rzeszów 2000; J. Zięba, Klerk zaangażowany. Stefana Napierskiego nowoczesna krytyka literacka wobec dyskursów krytycznych w Dwudziestoleciu międzywojennym, Kraków 2006; tenże, Zapomniany polski modernista. O twórczości krytycznej Stefana Napierskiego, w: S. Napierski, Wybór pism krytycznych, oprac. J. Zięba, Kraków 2009; tenże, Stefan Napierski, literatura francuska i nowoczesne antynomie oraz E. Twardowska, Stefan Napierski – szkic biograficzny, w: S. Napierski, Od Baudelaire’a do nadrealistów. Szkice i przekłady z nowoczesnej literatury francuskiej, oprac. E. Twardowska, Łódź 2011; J. Domagalski, Szklarz. O twórczości powieściopisarskiej i aforystycznej Stefana Napierskiego, Kraków 2014.*

<sup>176</sup> J. Zięba, *Stefan Napierski, literatura francuska i nowoczesne antynomie*, w: S. Napierski, *Od Baudelaire’a do nadrealistów*, s. 8.

<sup>177</sup> M. Kamińska, *Ścieżkami wspomnień*, Warszawa 1960.

<sup>178</sup> H. Mortkowicz-Olczakowa, *Wspomnienie o Marku Eigerze-Napierskim*, w: tenże, *Bunt wspomnień*, Warszawa 1959, s. 338.

np. Hanna Mortkowicz-Olczakowa wspomina, że dzięki niej Napierski miał stałe miesięczne dochody, wygodne mieszkanie, znakomitą bibliotekę i obrazy nowoczesnych artystów; często ją odwiedzał, w późniejszych latach życia także z nią mieszkał.

Napierski debiutował jako poeta na łamach prasy w roku 1920, a więc w okresie studenckim, ale jak wynika z badań Janusza Pasterskiego, ani nie publikował w „Pro Arte et Studio”, ani nie udzielał się w czasach Picadora, prawdopodobnie więc tylko „obserwował starszych kolegów i nawiązywał stosunki towarzyskie”<sup>179</sup> z członkami uniwersyteckiego środowiska literackiego. Pod koniec roku 1920 nawiązał bliższą relację z Iwaszkiewiczem, którego przyjął pod swój dach w okresie jego kłopotów lokalowych, a dwa lata później zarekomendował go na stanowisko sekretarza Marszałka Sejmu Macieja Rataja. Iwaszkiewicz pisał: „Wreszcie zaopiekował się mną jeden z początkujących literatów, młodziutki wówczas Marek Eiger. Z owych czasów [...] datuje się zażyłość moja z Markiem Eigerem, która przetrwała wiele lat”<sup>180</sup>.

Zarówno Pasterski, jak i Tomasz Kaliściak zwracają uwagę na fakt, że Iwaszkiewicz mógł być tą osobą, która wprowadziła Napierskiego w kulturę homoseksualną. Obaj wskazują fragment *Pamiętnika mówionego* Aleksandra Wata, który twierdzi, że Napierski ożenił się z Ireną Tuwim z innych powodów niż miłość: „rodzice chcieli go wyleczyć z pederastii, w którą wciągnął go jeden z naszych kolegów, mieszkając u niego”<sup>181</sup>. Kaliściak podkreśla ponadto wpływ homoseksualnej kultury Berlina, przeżywającej rozkwit w okresie liberalnej obyczajowo Republiki Weimarskiej, a Napierski od czasu studiów czuł się z kulturą niemiecką głęboko związany

---

<sup>179</sup> J. Pasterski, *Tristium liber*, s. 63.

<sup>180</sup> J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, wyd. 2 popr., s. 240.

<sup>181</sup> A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. I, rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz, do druku przygotowała L. Ciołkoszowa, Warszawa 1990, s. 98.

i często Niemcy odwiedzał<sup>182</sup>. Ślub Napierskiego z Ireną Tuwim uzyskał więc akceptację jego rodziców żywiących nadzieję, że żona nawróci go na heteronormatywność, choć z punktu widzenia statusu towarzyskiego i ekonomicznego rodziny Eigerów związek z kobietą niezamożną i nieustosunkowaną był mezaliansem. Iwaszkiewicz pisał, że „środowisko plutokracji żydowskiej” z niechęcią patrzyło jego „stosunki literackie” i „małżeństwo”, podobnie zresztą jak na „wszelkie jego zamięlowania intelektualne, nic wspólnego nie mające z licznymi i obszernymi interesami jego zamożnej i rozgałęzionej rodziny”<sup>183</sup>. Z relacji Mortkowicz-Olczakowej wynika jednak, że Irena Tuwim została dobrze przyjęta przez matkę Napierskiego, która „otaczała macierzyńską opieką jego żonę, śliczną i utalentowaną poetkę”<sup>184</sup>.

Nadzieje rodziców okazały się płonne. Homoseksualizm był ważnym elementem tożsamości Napierskiego i jako człowieka, i jako krytyka, uważał go bowiem za wytwór nowoczesności. Pisał więc w eseju o Marcelu Prouście, że „kultury dwudziestego wieku niepodobna już pomyśleć, a tym bardziej pojąć, bez tego czynnika inwersji”, „dzisiaj jest inwersja na zachodzie uświęconą niemal instytucją”<sup>185</sup>, i poświęcił w swoich szkicach literackich wiele uwagi jej transpozycji w twórczości takich pisarzy, jak Proust, André Gide, Jean Cocteau, Max Jacob, August von Platen, Stefan George, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Raymond Radiguet.

---

<sup>182</sup> T. Kaliściak, *Stefan Napierski – bogacz, żyd i homoseksualista (szkic biograficzny)*, <http://homiki.pl/index.php/2009/05/stefan-napierski-bogacz-zyd-i-homoseksualista-szkic-biograficzny/>. Patrz też: T. Kaliściak, *Stefan Napierski, czyli ostatni dekadent Młodej Polski*, w: tegoż, *Katastrofy odmieńców*, Katowice 2011; T. Kaliściak, B. Warkocki, Czesław Miłoś. *O homospołecznym aspekcie środowiska literackiego Warszawy lat 20. i 30. XX wieku*, w: *Warszawa Miłosza*, red. M. Zaleski, Warszawa 2013.

<sup>183</sup> J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, s. 240.

<sup>184</sup> H. Mortkowicz-Olczakowa, *Wspomnienie o Marku Eigerze-Napierskim*, s. 343.

<sup>185</sup> S. Napierski, *O Prouście*, w: tegoż, *Wybór pism krytycznych*, s. 305.



Poślubiając Irenę Tuwim, Napierski poślubił przede wszystkim siostrę podziwianego przez siebie Juliana Tuwima: „To małżeństwo, niedługie, ale przyjacielskie, było jakimś spełnieniem pragnień Marka, wejściem w literacką rodzinę, Wahlverwandschaften”<sup>186</sup>. Uważał go za „reprezentacyjnego poetę swej generacji”<sup>187</sup> i doceniał za cechy nierozpoznawalne wówczas dla większości krytyków i poetów tego czasu: „Tuwim nie jest bowiem dla Napierskiego poetą, który wprowadził elementy całkowicie nowe, ale raczej twórcą, który [...] zbliżał poezję polską do dominujących w Europie kierunków wyznaczanych przez Mallarmégo, Rilkego, Valéry’ego, choćby przez eksponowanie autonomii słowa poetyckiego, «magii słowotwórczej» czy przez nowoczesną koncepcję poetyckiego podmiotu”<sup>188</sup>. Napierski spełnił w ten sposób własne marzenia o rodzinno-przyjacielskiej wspólnotce poetów, w której dziedzina literacka i życie codzienne stanowią nierozzerwalną całość. Modelowego przykładu takiego zjednoczenia dostarczała literatura rosyjska początku wieku XX, w której dużą rolę odegrał dyskutujący z symbolizmem i przewyciężający go akmeizm, reprezentowany przez Achmatową, jej męża Nikołaja Gumilowa i przyjaciela Osipa Mandelsztama, a popularyzowany przed pierwszą wojną światową na łamach pisma „Apołlon”. W roku 1922 Irena i Stefan rozpoczęli współpracę ze „Skamandrem”, który w tym czasie przeszedł z rąk Władysława Zawistowskiego pod redakcję Mieczysława Grydzewskiego (wiersze: S. Napierski, *Karp*, „Skamander” 1922, z. 20-21; I. Tuwim, *Ono*, „Skamander” 1922, z. 27).

W roku 1924 Napierski wydał swój pierwszy tom poetycki *Poemat*, potem regularnie pisał do „Skamandra” (1925-1926, 1928,

---

<sup>186</sup> H. Mortkowicz-Olczakowa, *Wspomnienie o Marku Eigerze-Napierskim*, s. 343.

<sup>187</sup> S. Napierski, Cz. *Milosz. Trzy zimy*, „Ateneum” 1938, nr 1. Cyt. za: S. Napierski, *Wybór pism krytycznych*, s. 16.

<sup>188</sup> J. Zięba, *Zapomniany polski modernista. O twórczości krytycznej Stefana Napierskiego*, w: S. Napierski, *Wybór pism krytycznych*, s. 16.

1936-1937), a na łamach „Wiadomości Literackich” prowadził rubrykę recenzencką *U poetów* (1924-1934). W powszechnej świadomości związał się z grupą skamandrytów rodzinnie, towarzysko i artystycznie na tyle silnie, że dotknęła go antyskamandrycka kampania konserwatywnej krytyki w latach dwudziestych<sup>189</sup>. Jednak, jak pisze Pasterski, „powszechne identyfikowanie go z kręgiem Skamandra” było „reakcją nieco na wyrost, ponieważ zwykle nie zadawano sobie trudu refleksji nad samą poezją autora *Elegii*”<sup>190</sup>.

Świadectwa epoki oraz relacje konstruowane *ex post* przez uczestników międzywojennej kultury artystycznej wskazują na trudny status Napierskiego w środowisku literackim, nie tylko skamandryckim. Po pierwsze, jego status zamożnego rentiera był solą w oku wielu kolegów po piórze, dla których aktywność literacka i recenzencka wynikała często z konieczności zarobkowania. Napierski natomiast nie pisał dla pieniędzy, dlatego, niezależny ekonomicznie, wypowiadał się swobodnie jako poeta i krytyk w przekonaniu o ważnym miejscu sztuki, literatury i krytyki w życiu społecznym. Stać go było nie tylko na to, by samodzielnie finansować wydania swoich tomików lirycznych, przekładów z języków obcych i zbiorów szkiców analitycznych, lecz również na to, by – w późnych latach trzydziestych – redagować własne pismo „Ateneum”. Stabilna sytuacja finansowa Napierskiego nie zmieniała jednak faktu, że – jak wspomina Paweł Hertz – uważał „pisarstwo za trudną i niewdzięczną pracę. Miał zresztą wszelkie powody do takiej rezygnacji. Jego wiersze – niełatwe i wymagające od czytelnika wielkiej kultury literackiej – były mało popularne”<sup>191</sup>.

Po drugie, ogromna kultura literacka Napierskiego i jego znajomość najnowszych tendencji w poezji współczesnej wyróżniały go

---

<sup>189</sup> J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, Warszawa 1977, s. 89.

<sup>190</sup> J. Pasterski, *Tristium liber*, s. 65.

<sup>191</sup> P. Hertz, *Wspomnienie o Stefanie Napierskim*, w: tegoż, *Notatnik obserwatora*, Łódź 1948, s. 55.

wśród twórców i krytyków tego czasu. Przedstawiciel starszego pokolenia, Karol Irzykowski, uważał go za „jedynego” spośród „nieuków polskich”, „który miał ambicje uczenia się w skali europejskiej, i nie wstydził się tego”<sup>192</sup>. Podobnie na emigracji pisał Tymon Terlecki: „Napierski był po trochu pisarzem ponad nasz stan. Brakło dla niego miejsca w Warszawie, brakło w Polsce. [...] Był zbyt europejski na naszą niepełną europejskość, którą dopiero zaczynaliśmy budować”<sup>193</sup>. Przedstawiciele grup poetyckich ze skamandrytami rywalizujących cechą tę uważali za podstawową przyczynę niechęci samych skamandrytów do Napierskiego. Czesław Miłosz pisał: „mimo jego małżeństwa z siostrą Tuwima, Ireną [...] tępili Marka, dlatego po prostu, że był dla nich zbyt wykształcony i chciał pisać recenzje językiem niezbyt dostępnym dla czytelników «Wiadomości Literackich»”<sup>194</sup>. W podobnym duchu wypowiadał się Stanisław Piętak: „Skamandryci uważali go za utalentowanego kibica, któremu do szczęścia powinno wystarczyć to, że może się obracać w ich kole i wielbić w sążnistych artykułach ich poezję”<sup>195</sup>.

Po trzecie, dorobek liryczny Napierskiego nie był ceniony przez jego współczesnych, którzy widzieli w nim tylko jeszcze jednego utalentowanego, lecz nie wybitnego, naśladowcę poetów polskich i obcych. Irena Maciejewska, z ustaleń której poniżej korzystam, pisze: „[p]oetycka twórczość Napierskiego rozpatrywana na tle poezji dwudziestolecia międzywojennego prezentuje jedną z często przemierzanych wówczas dróg: [...] od fascynacji liryką młodopolską poprzez inspiracje ekspresjonistyczne, zainteresowanie tematyką

---

<sup>192</sup> K. Irzykowski, *Notatki z życia, obserwacje i motywy*, Warszawa 1964, s. 393.

<sup>193</sup> T. Terlecki, *Stefan Napierski*, w: *Straty kultury polskiej 1939-1944*, red. A. Ordęga, T. Terlecki, t. 1, Glasgow 1945, s. 348.

<sup>194</sup> List Cz. Miłosza do J. Pasternaka z 21 sierpnia 1998. Cyt. za: J. Pasternak, *Tristium liber*, s. 65.

<sup>195</sup> S. Piętak, *Kibic*, w: *tegoż, Portrety i zapiski*, Warszawa 1963, s. 120.

codziennosci ku klasycyzmowi”<sup>196</sup>. W recepcji krytycznej dorobku lirycznego Napierskiego zwraca uwagę fakt, że do jego charakterystyki używano takiej samej nomenklatury, jaką stosowano w odniesieniu do większości kobiet parających się piórem. Na przykład w roku 1928 Karol Wiktor Zawodziński pisał: „Pod względem spontanicznej poetyczności w najszerszym znaczeniu słowa omawiany poeta przedstawia analogię z Tuwimem”<sup>197</sup>. Cztery lata później dodawał: „U Napierskiego spotykamy się z wyjątkowo rozległą kulturą literacką, która temu poecie i krytykowi dostarcza z tak daleka ożywczych soków, a zarazem grozi tym, co formułuje dowcipne określenie filologa jako człowieka, który poznawszy bezlik dusz, zatracił własną”<sup>198</sup>. Podobnie wypowiedział się Władysław Sebyła: „Wiersze Stefana Napierskiego [...] świadczą o szerokiej kulturze literackiej ich autora. Odnajdziemy w nich formy [...] co najwybitniejszych nowych poetów Zachodu. [...] Ale w masie wpływów zatraciła się indywidualność autora”<sup>199</sup>.

Po czwarte, sądzę, że nie można lekceważyć homoseksualizmu Napierskiego. Mimo że w środowisku literackim skupionym wokół liberalnych „Wiadomości Literackich” homoseksualizm nie był uważany za występki, a liberalizacja stosunku do tego zjawiska została potwierdzona w roku 1932 wykreśleniem „pederastii” z kodeksu karnego, to jednak zapiski dziennikowe Marii Dąbrowskiej, Iwaszkiewicza czy Lechonia świadczą o wewnętrznym konflikcie przeżywanym przez osoby wchodzące w związki niehetero-

---

<sup>196</sup> I. Maciejewska, *Stefan Napierski*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, s. 475.

<sup>197</sup> K.W. Zawodziński, „Przegląd Współczesny” 1928, nr 69, s. 164.

<sup>198</sup> K.W. Zawodziński, *Poezja*, „Rocznik Literacki za rok 1932”, red. Z. Szwejkowski, Warszawa 1933, s. 35.

<sup>199</sup> W. Sebyła, *Poezja*, „Rocznik Literacki za rok 1935”, red. Z. Szymdowa, Warszawa 1936, s. 49-50.

normatywne w latach międzywojennych<sup>200</sup>, a za Napierskim dodatkowo szła plotka o oskarżeniu sądowym. Tak zwana opinia publiczna nie była tak tolerancyjna, jak postępową stołeczna inteligencja, również ludzie sztuki pozostawili relacje świadczące o niechęci, jaką budził nie tyle sam homoseksualizm Napierskiego, co raczej forma jego zewnętrznej manifestacji, określona przez Kaliściaka „przegięciem”<sup>201</sup>. Zresztą sprawy nie werbalizowano i – podobnie jak w przypadku Lechonia czy Iwaszkiewicza – traktowano jak tajemnicę poliszynela, plotkując za jego plecami, że realizuje swoje potrzeby głównie podczas zagranicznych wyjazdów. Podczas jednego z takich pobytów w Berlinie spotkał Wata, którego oprowadził po gejowskich nocnych klubach. Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby nie fakt, że – wedle relacji Wata – działo się to podczas podróży poślubnej Napierskiego.

O ile więc w pisanych po wojnie wspomnieniach Iwaszkiewicz pisał z dobrotliwym dystansem o „zażyłości” z Napierskim, podsumowując ich relację słowami: „Wybitna jego inteligencja, olbrzymia kultura przesłonięte były tysiącnymi śmiesznościami, które raziły na tle kawiarnianym”<sup>202</sup>, o tyle korespondencja Iwaszkiewicza z Grydzewskim z początku lat trzydziestych świadczy o czymś przeciwnym niż „zażyłość”. W liście z 29 czerwca 1933 roku redaktor „Wiadomości Literackich” przeprosza bowiem poetę, że posłał jego tom *Lato 1932* do recenzji Napierskiemu: „Przepraszam za odesłanie tomu dla Marka, to nie była złośliwość, ale pomyłka”<sup>203</sup>.

---

<sup>200</sup> A. Zawiszewska, „Zostawić całą hańbę”, lecz „zwrócić się przeciw tyranii”. *Poglądy na temat homoseksualizmu w pierwszej połowie XX wieku w Polsce*, w: *Kultura wobec odmienności*, t. 2 *Prasa. Literatura*, red. B. Darska, Warszawa 2009.

<sup>201</sup> T. Kaliściak, *Stefan Napierski – bogacz, żyd i homoseksualista (szkic biograficzny)*.

<sup>202</sup> J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, s. 240.

<sup>203</sup> M. Grydzewski, J. Iwaszkiewicz, *Listy 1922-1976*, oprac. M. Bojanowska, Warszawa 1997, s. 33-34.

Warto podsumować portret Napierskiego akapitem odnoszącym się do jego niecodziennego stylu życia. Autorzy wszystkich relacji wskazują, że polegał on na częstych przeprowadzkach w celu znalezienia lokum idealnie spokojnego i na podróżach zagranicznych, niekiedy jednodniowych. Pozwala im to wnioskować, że – jak pisze Ewa Twardowska – Napierski „cierpiał z powodu niepokoju o niesprecyzowanym źródle”<sup>204</sup>. Irena Maciejewska dostrzega to źródło, podobnie jak w biografii Tuwima czy Franza Kafki, w narastających w Europie i Polsce nastrojach antysemickich i faszystowskich, w „grozie świata, która w niewiele lat później potwierdziła się w rzeczywistości gett, obozów, pieców krematoryjnych”<sup>205</sup>. Symptomami niepokoju były formy cierpienia wywołane przez fakty dla osób z otoczenia niedostrzegalne lub niezrozumiałe, traktowane bowiem jako niezbywalny element miejskiej codzienności. Na przykład Hanna Mortkowicz-Olczakowa pamięta skargi poety, który „[w] okresach choroby cierpiał na bezsenność i nadmierną wrażliwość słuchu”, że „przeszkadza [mu] w pracy pisząca i zgrzytająca winda”<sup>206</sup>. Z tego doświadczenia między innymi wynikało zainteresowanie Napierskiego osobą i twórczością Prousta, który dokonał żywota w pokoju obitym korkiem. Kiedy jego „neurastenia” przybierała na sile, to albo – jak pisze Paweł Hertz – Napierski „[s]iedział wówczas w domu, w szlafroku i wyłączał telefon”<sup>207</sup>, albo – jak pisze Czesław Miłosz – „włókł gdzie indziej swoją bezsenność i migreny”, ale zamiast wyjechać z Polski, na stałe „sfabrykował sobie zastępstwo wędrowni, szukając nieosiągalnego miejsca, które byłoby tak bezpieczne jak łono matki”<sup>208</sup>.

---

<sup>204</sup> E. Twardowska, *Stefan Napierski – szkic biograficzny*, w: S. Napierski, *Od Baudelaire’a do nadrealistów*, s. 25.

<sup>205</sup> I. Maciejewska, *Stefan Napierski*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, s. 482.

<sup>206</sup> H. Mortkowicz-Olczakowa, *O Marku Eigerze-Napierskim*, s. 346.

<sup>207</sup> P. Hertz, *Wspomnienie o Stefanie Napierskim*, s. 56.

<sup>208</sup> Cz. Miłosz, *Rodzinną Europą*, Kraków 1994, s. 200.

Przywołany wyżej obraz stylu życia Napierskiego pozwala przypuszczać, że rutyna życia małżeńskiego stabilizowała jego psychikę. Jak wspomina Irena Tuwim: „Mąż dużo pracował, zamykał się na mansardzie z widokiem na ogród i pisał od wczesnego ranka”; wieczorami udzielali się towarzysko, m.in. grywali w brydża. Wszystkie gabinety Napierskiego wyglądały podobnie, bez względu na to, gdzie aktualnie mieszkali: półki z książkami pokrywały ściany, okna zasłaniały ciężkie kotary, na stole stała maszynka do kawy, po meblach skakał kot. Tu gromadził najnowsze prace o literaturze europejskiej, tu powstawały jego recenzje i szkice o pisarzach polskich i obcych, tu pisał własne liryki oraz przekładał poezję obcą, najczęściej francuską, tu wreszcie przygotowywał wspólnie z Juliuszem Wiktoorem Gomulickim antologię zapomnianych polskich poetów dziewiętnastowiecznych<sup>209</sup>. Od początku lat trzydziestych bywali u niego pisarze: „wszyscy – młodzi zwłaszcza”<sup>210</sup>. Habitus Napierskiego: jego temperament, wycofany tryb życia i rodzaj twórczych aktywności ufundowanych na antynomiach przypominają habitus Tuwima.

Można się tylko domyślać, że małżeńskie życie Ireny i Marka przyniosło obojgu zarówno spokój, jak i rozczarowania. Nie wiemy, w jakich okolicznościach Irena dowiedziała się o homoseksualizmie męża i co o nim myślała, a była jedną z kilku takich żon w środowisku skamandrycko-wiadościowym, by przypomnieć tylko Annę Iwaszkiewicz czy Halinę Lenczewską-Bormanową; nie wiemy także, jak wyglądał jej plan dnia codziennego, gdy mąż zamykał się u siebie i pisał, czy miała „własny pokój” z własnym biurkiem i biblioteką. Nie wiemy, co Napierski myślał o Irenie, którą poślubił jako obiecującą poetkę, ale która nie pracowała twórczo tak intensywnie jak on. Że oboje odczuwali samotność egzystencjalną, o tym

---

<sup>209</sup> J.W. Gomulicki, *Spacer literacki po starym mieście*, w: tegoż, *Zygzakiem. Szkice, wspomnienia, przekłady*, Warszawa 1981.

<sup>210</sup> P. Hertz, *Wspomnienie o Stefanie Napierskim*, s. 57.

świadczy fragment jego *Elegii* z tomu *List do przyjaciela* (1928): „Mój przyjaciel z wszystkiego zwierza się swej żonie/ Jak gdyby w ogóle można się zwierzyć z czegokolwiek./ Po co próbować szczęścia niemożliwego?” (*Elegia*, s. 44) oraz jej romans z Julianem Stawińskim. Z tomu *Miłość szczęśliwa* – dla przypomnienia: opublikowanego w roku 1930, na który przypada definitywne rozstanie małżeństwa – pochodzą wiersz *Nędza* i cykl mini-próz *Nienawiść*, wyjątkowe na tle produkcji poetyckiej kobiet w dwudziestoleciu międzywojennym i do dziś poruszające, kobiece zapisy uczucia opuszczenia i niechęci do partnera:

*Nędza*

Gdy szukam, gdy pytam o 62 numer mieszkania  
Na szuczurzym podwórzu, gdzie czuć gazem i kotami,  
Stajecie w oknach za śmiertelnie spoconymi szybami,  
[...]

Stajecie w oknach, zaintrygowani,  
Kto to jest, ta dama z białą twarzą, owinięta w futro tajemnicza  
kobieta?

Może to jak w kinie, Mia May, smutna, bogata pani,  
Siostra wasza lub matka,  
Odegra wreszcie szczęśliwy epilog waszego dramatu?  
[...]

Nie sprawię żadnego cudu. Jestem żebraczką miłości,  
Proszę o trochę jałmużny. Bieda mnie z domu wypęda.  
Nie zapalajcie nadziei. Wróćcie każdy do własnych ciemności.  
Posłuchajcie: od waszej po trzykroć gorsza jest moja nędza.

Wyłysiały, półślepy kot, wygnany do sieni,  
Ten ma jeszcze trochę nadziei.  
Wyczekuje czegoś na schodach wysypanych piaskiem.  
Bity jest, nauczony. Patrzy na mnie uważnie dojrzałym ludzkim  
spojrzeniem.  
Przyjacielu, oczy nasze od dawna nie mają już blasku.



## Nienawiść

1.

Jeszcze wcale nie wiesz, może nie domyślasz się wcale, że to koniec. Kiedy patrzę na ciebie czasem, w twoje kare oczy, nie wiem już, że cię kiedyś kochałam. Po prostu nie pamiętam tego.

Myszę tylko często: Ach, więc to tak, więc to tak dzieje się czyjeś nieszczęście, więc to tak się nie wie – i tak odbywa się kłamstwo?

2.

Mam do ciebie nienawiść, co przechodzi już w płaską, ordynarną złość, która w chwili napięcia sprawia rozkosz, a kiedy przemija, pozostaje po niej wstyd.

Dziś, kiedy jadłeś obiad, miarowo poruszały ci się żuchwy. Wtedy mała jęzda, która od niedawna urosła mi w sercu, odezwała się we mnie i pomyślałam, że, jedząc tak, wyglądasz, jak krowa.

A często marzę o tym, żebyś umarł.

[...]

Adam Ważyk wspomina, że poznał Napierskiego i Irenę w domu Tuwima w roku 1923. Podczas pierwszej wizyty u Napierskich: „Mówił ze mną o liryce, a ja gadałem głupstwa. Irena odczytała wiersz liryczny z kolorowego sztambucha”<sup>211</sup>. Potem często ich odwiedzał, także wówczas, gdy mieszkali u rodziców Napierskiego, w którym domu obowiązywały wszelkie formy towarzyskie, w tym składanie biletów wizytowych. Marek witał go zakłopotany w sposób widoczny, a „Irena czekała w fotelu z rękami zaplecionymi na kolanach”<sup>212</sup>. W połowie lat dwudziestych bywał u nich już także Stawiński, który odwiedzał Irenę, podczas gdy Ważyk przychodził do Napierskiego rozmawiać o literaturze: „Kiedyśmy zeszli na parter, Irena stała przy oknie z mężczyzną, który miał zostać jej drugim

<sup>211</sup> A. Ważyk, *W stronę Marka*, w: S. Napierski, *Wiersze wybrane*, wybrał i oprac. P. Hertz, Warszawa 1983, s. 319.

<sup>212</sup> Tamże, s. 320.

mężem, a ona często mnie o niego pytała”<sup>213</sup>. Ważyk kończy wątek Ireny i Stefana słowami: „Po rozejściu się z Irenką Marek podróżował”<sup>214</sup>. Mortkowicz-Olczakowa dodaje, że po rozstaniu z Ireną „[j]ak by się zagubił i stracił jakikolwiek instynkt orientacji”<sup>215</sup>.

Irena Tuwim poznała Stawińskiego na brydżu u Emilostwa Baderów i – wedle jej relacji – była to obustronna miłość od pierwszego wejrzenia. Napierski, rozumiejąc sytuację, zachował się z klasą i powiedział: „Idź do niego na rok. Jeśli nie będziesz szczęśliwa – możesz zawsze wrócić”. Miesiące, które nastąpiły, pełne były dla Ireny emocji, jakich wcześniej nie знаła. Uciekła przed nimi do Paryża, gdzie Stawiński przyjechał za nią: „Przeżywałam ogromne rozterki. Byłam bardzo przywiązana do Marka, który przez osiem lat naszego małżeństwa stwarzał atmosferę przyjaźni i spokoju, ale moje «opętanie» było silniejsze. Ze Stawińskim byliśmy stworzeni dla siebie”. Irena z nim zrywa. On do siebie strzela. Ona odwozi go z przestrzelonym płucem do szpitala. On wraca do Polski, ona zostaje w Paryżu: „I wtedy napisałam, żeby przyjechał, że wychodzę za niego”. Podczas separacji z mężem mieszkała w pensjonatach, co wspomina jako trudny czas pod względem socjalnym, ekonomicznym i estetycznym: „To był wielki skok: z luksusowej willi w nowoczesnej dzielnicy do pensjonatu w czynszowej kamienicy śródmieścia”<sup>216</sup>.

Drugi zbiór wierszy Ireny Tuwim *Listy* to zapis początkowej fazy związku ze Stawińskim, pełnej dramatycznych zerwań i powrotów, przyjazdów i odjazdów, kryzysów i ekstaz. Dla każdego, zbliżonego do środowiska skamandrycko-wiadomościowego, uczestnika międzywojennego życia literackiego Warszawy, czytelny był charakter

---

<sup>213</sup> Tamże.

<sup>214</sup> Tamże, s. 321.

<sup>215</sup> H. Mortkowicz-Olczakowa, *Wspomnienie o Marku Eigerze-Napierskim*, s. 346.

<sup>216</sup> I. Tuwim, *Lata dwudzieste, lata trzydzieste. Rozmawia Ludwik B. Grzeniewski*, „Argumenty” 1981, nr 20, s. 8.

autobiograficzny *Listów*, które z tego powodu uznane zostały za kolejną realizację modelu „poezji kobiecej”. Ale tym razem, inaczej niż w roku debiutu, status towarzysko-literacki Ireny Tuwim – określony zarówno przez poetycką rangę brata, Juliana Tuwima, jak i krytycznoliteracką profesję jej męża – wymusił krytyczny rezonans. Przyjęcie *Listów* można określić jako generalnie nieprzychylnie – okazały się one pretekstem nie tylko do kolejnego jawnego ataku na autorki kobiecy, lecz także do zakamuflowanej rozprawy ze skamandrytami i ich koncepcją poezji, utożsamianą od połowy lat dwudziestych z twórczością Juliana Tuwima i krytyką poetycką Stefana Napierskiego. Nic zatem dziwnego, że źle wypowiadali się o niej nie tylko przedstawiciele grup poetyckich konkurujących ze skamandrytami, jak np. Witold Zechenter w „Gazecie Literackiej”, pisząc o „manowcach werbalizmu” i „wymokłym widmie symbolizmu”<sup>217</sup>, lecz również krytycy do pewnego stopnia sympatyzujący z programem ideowym i artystycznym środowiska skamandrycko-wiadomościowego, jak np. Jan Zahradnik w „Słowie Polskim”<sup>218</sup> czy Leon Pomirowski w „Głosie Prawdy”<sup>219</sup>, a także współpracownicy „Wiadomości Literackich”, jak np. Anatol Stern zarzucający Irenie Tuwim impresjonistyczny „brak przejrzystości”<sup>220</sup>.

Jedynie Zawodziński, który dzięki studiom w Petersburgu zetknął się przed wojną z formalistami, symbolistami i akmeistami<sup>221</sup>, potrafił obiektywnie ocenić utwory Ireny Tuwim i uznać ją za „poetkę trudną”, stawiającą sobie w programowym wierszu *Cel* zadanie poetyckie osiągnięcia „zupełnej, absolutnej bezpośredniości. [...]

---

<sup>217</sup> W. Zechenter, *Tam, gdzie poezja dojrzewa*, „Gazeta Literacka” 1926, nr 11/12, s. 2.

<sup>218</sup> J. Zahradnik, *Listy, które nie dojdą czytelnika*, „Słowo Polskie” 1926, nr 333.

<sup>219</sup> L.P. [L. Pomirowski], „Głos Prawdy” 1927, nr 50.

<sup>220</sup> ast [A. Stern], *Poezje Ireny Tuwim*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 49.

<sup>221</sup> J.Z. Białek, *Poglądy krytycznoliterackie Karola Wiktora Zawodzińskiego*, Wrocław 1969.

Cel oczywiście niemożliwy do osiągnięcia”<sup>222</sup>. Mimo potwierdzenia najważniejszych zarzutów sformułowanych wcześniej przez krytykę pod jej adresem – symbolizmu, impresjonizmu i werbalizmu – Zawodziński wskazał w *Listach* grupę wierszy dobrych, a dobrych dlatego, że wykorzystujących poetycki model Achmatowej i kulturowy model „wiecznej kobiecości” skoncentrowanej na miłości:

Kształt to może być nawet cudzy, nic nie szkodzi: nie chodzi, kto wymyślił, ale jak zastosowano [...]. Kilka najlepszych utworów *Listów* ma budowę metryczną i stroficzną, składnię i rytmikę, leksykę i intonację, kompozycję i tematykę najcharakterystyczniejszych wierszy Achmatowej. Wielka poetka rosyjska, przez której usta *das ewig Weibliche* przemówiło najszczerzej i najpiękniej, która musiała utworzyć szkołę nie tylko w Rosji, nie ma uczennicy świetniejszej i pojętniejszej od autorki tych kilku wierszyków. Ten sam w nich główny wdzięk: przeciwstawność potężnego afektu, rozdzierającej skargi z dyskrecją, rezerwą w wyrazie, słownikiem najprostszym, nawet ubogim, oszczędnością środków ekspresji. Prostotę naśladować najtrudniej, tym bardziej wielkiego talentu trzeba, żeby tworzyć własne rzeczy w tak ścisłe obranych ramach. I nic naszemu zachwytowi nie przeszkadza, że rozpoznajemy i właściwości stylistyczne, np. w ekspozycji przeczące konstrukcje, powtórzenia w guście ludowym [...], opuszczanie podmiotu zdania tak charakterystyczne dla gorączkowości skarg [...]. Twierdzę, że wierszy tych będziemy uczyli się na pamięć, że *Ręce* przytaczane już po recenzjach, wejdą jako istotne arcydzieło prostoty i kompozycji do antologii [...]”<sup>223</sup>.

Ton recepcji krytycznej trzeciego zbiorku Ireny Tuwim *Miłość szczęśliwa* z roku 1930 nie odbiega od tonu recepcji *Listów*. Jak w przypadku *Listów*, wpływają na to z jednej strony tajemnica poliszynela o jej romansie ze Stawińskim, separacji i rozwodzie z Napierskim, z drugiej – narastający opór grup literackich wobec znaczenia skamandrytów, ich organów prasowych oraz modelu poetyckiego, z trzeciej – napięcie wokół Napierskiego w samym środowisku skamandrycko-wiadościowym. Przykładowo: Marian Pie-

<sup>222</sup> K.W. Zawodziński, *Poetki*, „Przegląd Współczesny” 1928, nr 80, s. 505.

<sup>223</sup> Tamże, s. 506.

chal na łamach „Kwadrygi” stwierdził, że wierszy interesujących jest w *Miłości szczęśliwej* znacznie mniej niż tych, „których nie tylko nie odczuwamy, ale po prostu nie rozumiemy”<sup>224</sup>, a K. Grzybowska w „Dzienniku Poznańskim” uznała go za „charakterystyczny objaw dzisiejszej łatwości wierszowania i przyswajania sobie pewnej sugestywnej, popularnej wśród niektórych grup poetów i poetyzujących – techniki” Słonimskiego czy Tuwima<sup>225</sup>.

Najbardziej znaczący jednak wydaje się w recepcji *Miłości szczęśliwej* fakt, że od tego momentu Irena Tuwim zaczęła być zestawiana i porównywana już nie tylko z Achmatową, ale także z Pawlikowską i Hłakowiczówną, które pod koniec lat dwudziestych zdobyły pozycje gwiazd pierwszej wielkości na firmamencie polskiej poezji kobiecej. Wyniki tych zestawień są różne w zależności od poglądów krytyka, np. Piechal przyznawał, że w najnowszym zbiorze Ireny Tuwim znajduje się kilka wierszy tak „doskonałych”, że przewyższają one dokonania innych poetek: „ani Hłakowiczówna, ani Pawlikowska nie umieją tak, że tak powiem, bezzantastycznie i bezkokieteryjnie ustosunkować się do swych subiektywnych przeżyć, jak Irena Tuwim. To jest jej zdobyczą i oryginalnością”<sup>226</sup>. Grzybowska sądziła inaczej: „Te niesłychanie egotyczne wiersze nie posiadają więc w gruncie rzeczy żadnej idei, żadnej postawy wobec świata, która czyniłaby z nich coś więcej niż zgrabne liryki. A znaczenie, jakie nadaje dzisiejszym, przeważnie drobnym poematom, idea jest niezaprzeczalna. [...] Co może taka idea, łatwo sobie uświadomić, przeczytawszy np. cykl wierszy Pawlikowskiej o Carusie lub Hłakowiczówny wiersze o Litwie i jej wspomnieniach z lat dziecińczych”<sup>227</sup>. Pogląd o poszerzaniu się kręgu autorek inspirujących Irenę Tuwim

<sup>224</sup> m.p. [M. Piechal], *Współczesne poetki polskie*, „Kwadryga” 1929, nr 3, s. 143.

<sup>225</sup> K. Grzybowska, *Z najnowszej poezji*, „Dziennik Poznański” 1929, nr 298, Dodatek świąteczny, s. VII.

<sup>226</sup> m.p. [M. Piechal], *Współczesne poetki polskie*, s. 143.

<sup>227</sup> K. Grzybowska, *Z najnowszej poezji*, s. VII.

utrwalił Zawodziński. Napisał, że wprawdzie silny we wcześniejszej twórczości tej „mało znanej poetki” wpływ Achmatowej, w *Miłości szczęśliwej* „jest przetrawiony gruntownie, zupełnie dyskretny”<sup>228</sup>, ale pojawiły się w niej – nieudolne – nawiązania do Pawlikowskiej:

Drugi jeszcze wpływ daje się wyraźnie odczuć: Pawlikowskiej. Kilka drobnych wierszy, na których to znać [...], dalekie są od wdzięku i łatwości inwencji pierwowzoru, od jego ostrych konturów, uderzającego epigramatyzmu, genialnych rysów malarskich; są inne, ujawniają inną, coraz wyraźniej zaznaczającą się własną indywidualność Ireny Tuwim; wyglądają tak, jakby Czechow naśladował Edgara Poe’go<sup>229</sup>.

A zatem Zawodziński ponownie czyta utwory Ireny Tuwim „przez” utwory innych – co istotne – poetek: już nie tylko „przez” Achmatową, lecz także „przez” Pawlikowską, nie podejmując próby usłyszenia jej oryginalnego głosu. W kolejnym fragmencie artykułu stworzył katalog cech wspólnych poezji Achmatowej i Pawlikowskiej, przejętych – jego zdaniem – przez Irenę Tuwim. W istocie jednak wszystkie wymienione przez Zawodzińskiego elementy obecne były już w jej utworach debiutanckich, wydanych jako *24 wiersze*, i niezauważonych przez krytykę. Pawlikowska nie wpłynęła więc na Irenę Tuwim, ponieważ zadebiutowała później, ale dzięki skali swego talentu, przewyższającego niewątpliwie skalę Ireny Tuwim, w kolejnych swych zbiorach oryginalnie wyostrzyła cechy wczesnej poetyki Achmatowej, przefiltrowała je przez własną wyobraźnię i wrażliwość emocjonalną. Jak to się często zdarza w dziejach recepcji, doskonałość utworów poetki późniejszej przysłoniła fakt, że wiele elementów jej poetyki wprowadziła do obiegu literackiego poetka wcześniejsza<sup>230</sup>:

<sup>228</sup> K.W. Zawodziński, „Przegląd Współczesny” 1931, t. 37, s. 146-147.

<sup>229</sup> Tamże, s. 147.

<sup>230</sup> H.R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja dla nauki o literaturze*, w: tegoż, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, posł. K. Bartoszyński, Warszawa 1999.

Uderza przede wszystkim bogate otoczenie wątkowe, jakby odchylenie ku narracji; mimo to utwór pozostaje szczerze lirycznym, nie tylko ze względu na przenikający go, narzucający się od razu w sposób bliżej nieokreślony „liryzm”, ale także ze względu na dające się wykryć badaniem właściwości liryki, jako gatunku: fabuła jest tylko domyślna, dochodzi do nas jedynie swymi emocjonalnymi odbłaskami; zasada statyczności, dążenia do utrwalenia chwili, jest zachowana, mimo chronologicznej kolejności motywów, przez nich związanie z metodami liryki, tj. zharmonizowanie ich ekspresyjności w kierunku wskazanym przez temat [...]; wreszcie epitety, określające emocjonalny stosunek do przedmiotu. Następnie [...] realizm codzienności, rzeczowość tej poezji i odpowiednio do tego dalsze, nawet od potoczności języka Pawlikowskiej, zniżenie stylu, w związku z tym, w zupełnej harmonii, rozluźnienie schematu metrycznego; wiersz jednak pozostaje zdolnym do pełnienia swej funkcji i w pewnych momentach żywioł muzyczności może wystąpić na pierwszy plan [...]. Konkretność, realizm, ułatwiają zadania kompozycyjne: wyraźna świadomość określonego tematu, sprawy czy odcinka rzeczywistości, który służy za odskocznię natchnienia, jakby automatycznie określa konstrukcję utworu; mimo pozorowanej niedbałości pod tym względem, utwory zawarte w *Miłości szczęśliwej* nie dadzą się ani uciąć w dowolnym miejscu, ani zmienić co do porządku strof, co tak często można zrobić z wierszami tylu naszych współczesników. Poza tym [...] wyraźne zarysowanie podmiotu poezji, „ja” lirycznego poetki. Pod tym względem poezja Ireny Tuwim stanowi wyraźne przeciwieństwo liryki bezpośredniej, specjalnie erotycznej, Iłłakowiczówny, mimo wszelkie podobieństwa, jakie dałoby się wykryć w formie zewnętrznej (skłonność do wersetu) czy w najogólniej ujętej tematyce (niezaspokojona potrzeba miłości). Abstrakcyjność, ogólnikowość coraz bardziej wydają mi się zasadniczą wadą poezji, a konkretność szczegółu, autentyczny zapach świata, wkroczenie żywego człowieka na zadrukowane martwymi czcionkami stronie, stanowią naprawdę nieodzowny warunek także liryki; i to musimy uznać za jedną z najbardziej istotnych cech talentu Ireny Tuwim<sup>231</sup>.

Jerzy Litwinow pisze, że „[p]odobnie jak poezja F. Tiutczewa, A. Feta i A. Błoka, twórczość Achmatowej była dla Zawodzińskiego miernikiem wartości poetów współczesnych i zestawienie ich

---

<sup>231</sup> K.W. Zawodziński, „Przegląd Współczesny” 1931, t. 37, s. 148-149.

nazwisk z nazwiskiem autorki *Różańca* stanowiło najwyższą pochwałę<sup>232</sup>. Mimo że zestawiał z Achmatową także Pawlikowską i Iłakowiczównę, to właśnie Irenę Tuwim uważał za najlepszą i najbardziej pojętną uczennicę rosyjskiej poetki. Bez względu jednak na to, jak bardzo cenił Irenę Tuwim, nie zmienia to faktu, że w jego odbiorze była ona zawsze „polską Achmatową”, a nie sobą samą. Mógł ponadto pisać o niej jak o „mało znanej poetce”, ponieważ również znajomość twórczości Achmatowej w Polsce międzywojennej ograniczała się do wąskiej grupy poetów:

Na taki stan rzeczy wpłynął także uproszczony obraz Achmatowej w ówczesnej polskiej krytyce literackiej, przedstawiający ją jako poetkę kameralną, której domeną jest wyłącznie liryka miłosna. Opinię tę potwierdzały również przekłady utworów, zaczerpniętych przeważnie z wczesnego okresu twórczości i związanych z wąskim kręgiem doznań osobistych. Na zmianę tego obrazu nie mogły wpłynąć nieliczne i ogólnikowe wypowiedzi krytyków, przeważnie bliskich skamandrytom, akcentujących nowe wartości wierszy Achmatowej, a przede wszystkim rozszerzenie i pogłębienie tematyki, co szczególnie uwidoczniło się w utworach z lat dwudziestych<sup>233</sup>.

Proces przenikania poezji akmeistów, w tym i Achmatowej, rozpoczął się około roku 1917, kiedy do Warszawy przyjechali pierwsi rosyjscy emigranci i zaczęli popularyzować kulturę swojego kraju. Autorem pierwszych przekładów poezji Achmatowej był Iwazkiewicz, który w roku 1920 na łamach „Kuriera Polskiego” opublikował przekłady dwóch wierszy ze zbioru *Różaniec*. Kolejne etapy znajomości jej poezji w latach dwudziestych to rok 1923, kiedy ukazała się antologia *Nowej poezji rosyjskiej* (Warszawa) z przekładami Iwazkiewicza, Marii Hanny Szpyrkówny, Leonarda Podhorskiego

---

<sup>232</sup> J. Litwinow, *Anna Achmatowa w polskiej opinii literackiej*, „Zeszyty Naukowe UAM. Historia”, 1968, z. 9, s. 528. Patrz także: M. Semczuk, *Anna Achmatowa w Polsce*, w: tejsze, *Ewolucja twórczości Anny Achmatowej*, Warszawa 1999.

<sup>233</sup> J. Litwinow, *Anna Achmatowa w polskiej opinii literackiej*, s. 526.



-Okołowa i Wacława Denhoffa-Czarnockiego, a następnie rok 1925, w którym wyszły *Paciorki* (Wilno) w zbiorowym przekładzie Wandy Borudzkiej, Heleny Niemirowskiej i Janiny Kramsztyk. Zainteresowanie Achmatową w okresie międzywojennym ograniczało się w zasadzie do kręgu skamandrytów, co wspomniany badacz wyjaśnia zbieżnością poglądów akmeistów, wczesnej Achmatowej i wczesnego Skamandra na „istotę poezji”: „Tematyka i klasyczna prostota wierszy poetki rosyjskiej była na pewno znacznie bliższa im aniżeli przedstawicielom innych szkół literackich”, dlatego „właśnie w twórczości poetów zbliżonych do skamandrytów wystąpiły pewne ślady manieri poetyckiej Achmatowej”<sup>234</sup>. Najwcześniej, bo w roku 1928, zdiagnozował te wpływy Zawodziński w twórczości Ireny Tuwim, ale – jak sądzę – były one obecne, co więcej – zostały twórczo przetworzone już w debiutanckich *24 wierszach* z roku 1921.

*Miłość szczęśliwa* została wydana w roku 1930. W tym samym roku Irena Tuwim rozwodzi się z Napierskim i ostatecznie wiąże ze Stawińskim, prawnikiem i tłumaczem z języka angielskiego i rosyjskiego<sup>235</sup>. Podczas małżeństwa z Napierskim, przypominającego literacki trójkąt mimetycznego pożądania z ukrytym Julianem Tuwimem (jako figurą Brata, Mistrza i Poety) w roli głównej – by użyć tu znanego konceptu René Girarda, Irena Tuwim starała się realizować model kobiety poetki, korzystając z najbliższych dostępnych jej wzorców „bycia poetą”: wzorca brata, a następnie męża. Jest to wzorzec określony genderowo, rasowo i zawodowo: wzorzec mężczyzny, Żyda, Człowieka Książkowego, rozpięty między antypodami lęku przed wpływem i przymusu oryginalności oraz bujnego życia towarzyskiego i ascetycznej pracy gabinetowej, w którym Kobieta pełni rolę Muzy lub wspierającej Żony i w którym nie ma miejsca

---

<sup>234</sup> Tamże, s. 527.

<sup>235</sup> M. Kotowska-Kachel, *Stawiński Julian (1904-1973)*, w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, t. VII R–Sta, red. J. Czachowska, A. Szałagan, Warszawa 2001.

na rodzicielstwo. Chcąc zrealizować swoją kobiecość, musiała go porzucić i wybrać model „bycia literatką” będący na podorędziu, również określony genderowo, rasowo i zawodowo: model tłumaczki i pisarki dla dzieci, a więc pośredniczki i wychowawczynie, odpowiadający powszechnym wówczas poglądom na temat niesamodzielności umysłowości kobiecej i żydowskiej.

Jako poetka Irena Tuwim nigdy nie była „dość dobra” – porównywana najpierw z bratem, następnie z Achmatową, a wreszcie z Pawlikowską, przez skamandrytów hołubioną; jako tłumaczka była „na swoim miejscu”. Jej przejście z pola twórczości oryginalnej do przekładu nie było, oczywiście, aktem jednorazowego radykalnego cięcia, lecz odbyło się stopniowo: w pierwszej połowie lat trzydziestych XX wieku zamieściła jeszcze kilka wierszy w czasopiśmie społeczno-kulturalnych i tzw. magazynach dla kobiet, ale generalnie widać wzrost jej aktywności w dziedzinie prozy i przekładu<sup>236</sup>. Po roku 1935, czyli po ślubie ze Stawińskim, jej twórczość poetycka wygasa, by jeszcze raz na chwilę rozbłysnąć podczas drugiej wojny światowej. Dla krytyków nieprzychylnych kobietom piszącym, ale wtajemniczonych w ich rodzinne, towarzyskie i artystyczne związki, biografia i droga twórcza Ireny Tuwim stanowiła widomy dowód potwierdzający popularną w międzywojniu koncepcję „obrony przed zalewem kobiecości w literaturze”. Wyraził ją najdobitniej w roku 1933 na łamach „Wiadomości Literackich” Ludwik Hieronim Morstin: „musimy zajmować się kobietami jako kobietami, intensywniej, z większym zapalem. Pocałunek mężczyzny zwykle ściera z czoła kobiety pocałunek muzy”<sup>237</sup>.

---

<sup>236</sup> Dokładne informacje o aktywności literackiej Ireny Tuwim w dwudziestoleciu międzywojennym zawiera tzw. katalog A. Bara – Kartoteka Bibliografii Literackiej Zawartości Czasopism Polskich XIX i XX wieku (do roku 1939) w Instytucie Badań Literackich PAN.

<sup>237</sup> L.H. Morstin, *Zalew kobiecości*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 21, s. 5.



## Poetki w grupach poetyckich – Kwadryga

---

Za punkt wyjścia rozważań nad obecnością kobiet w grupie poetyckiej Kwadryga obieram zdanie z książki Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego *Chmurnie i durnie*, rekonstruującej i podsumowującej jego aktywność literacką w dwudziestoleciu międzywojennym. We fragmencie odnoszącym się do życia cyganerii artystycznej stolicy pod koniec lat dwudziestych XX wieku, w którym poeci Kwadrygi aktywnie uczestniczyli i je współtworzyli, pojawia się nagle uwaga: „Nie wiedzieć czemu, towarzystwo nasze naówczas składało się prawie wyłącznie z mężczyzn”<sup>1</sup>. Odsłania ono obecność dwóch niesprzężonych ze sobą perspektyw czasowych i socjologicznych w obszarze jednej jaźni. Dobrowolski relacjonuje wydarzenia międzywojenne jako człowiek dojrzały, mający już w swym egzystencjalnym bagażu doświadczenie powojennego licznego uczestnictwa kobiet w życiu literackim czy – szerzej – kulturalnym. Potrafi zatem zauważyć różnicę między zdecydowanie męskim modelem międzywojennego życia artystycznego a bardziej koedukacyjnym modelem życia powojennego. Źródła jednak tej różnicy są dla niego nieznanne w ostatnich dekadach wieku XX w tym samym stopniu, w jakim były nieuświadomione w Polsce niepodległej. A przecież konstytutywnym elementem narracji wspomnieniowych o Kwadrydze, snutych nie tylko przez Dobrowolskiego, lecz także innych kwadrygantów, którzy przeżyli wojnę, m.in. Mieczysława Bibrowskiego, Aleksandra Maliszewskiego i Stanisława Marię Salińskiego, jest wątek tworzenia

---

<sup>1</sup> S.R. Dobrowolski, *Chmurnie i durnie*, Warszawa 1980, s. 62.

męskiej tradycji literackiej, w której kobiety nie uczestniczą lub do której są dopuszczane na specjalnych warunkach.

Z grupą poetycką Kwadryga łączone są w historii literatury nazwiska dwóch poetek – Niny Rydzewskiej i Elżbiety Szemplińskiej. W tym miejscu interesuje mnie Rydzewska.

Po pierwsze dlatego, że związała się z grupą w okresie tzw. pierwszej Kwadrygi funkcjonującej do końca lat dwudziestych, ale już po zakończeniu najważniejszego etapu procesu kształtowania się jej składu osobowego i programu ideowego<sup>2</sup>. Wejście Rydzewskiej jako kobiety do okrzepłej męskiej wspólnoty daje dobry wgląd w wewnętrzną dynamikę jej funkcjonowania i dzięki świadectwom epoki pozwala – jak sądzę – potraktować sytuację jednostkową jako model kulturowy. Kiedy nieco później w środowisku Kwadrygi pojawiła się Szemplińska, jej pozycja towarzyska i artystyczna była analogiczna do sytuacji poprzedniczki i realizowała się zgodnie z podobnym scenariuszem kulturowym.

Po drugie, uważam *casus* Rydzewskiej za interesujący przedmiot badań, ponieważ posiadamy zastanawiająco niewiele informacji pewnych o jej życiu. Jak o tym świadczy materiał wspomnieniowy, w okresie zbliżenia do środowiska Kwadrygi, czyli w latach 1928-1930, nieustannie modyfikowała własną historię rodzinną. Nie pozostawiła również pisemnych relacji o okresie międzywojennym, choć lubiła o nim opowiadać, co ją zdecydowanie wyróżnia wśród kolegów po piórze, którzy – wykorzystując umiejętnie młodzieńcze hasło „literatury uspołecznionej” – zainstalowali się w powojennym

---

<sup>2</sup> Z „Kwadrygą” (1927-1931) i „Nową Kwadrygą” (1937) związali się na czas krótszy lub dłuższy: Mieczysław Bibrowski, Stanisław Ciesielczuk, Józef Czechowicz, Czesław Dobrowolski, Stanisław Ryszard Dobrowolski, Jan Jakub Feldman, Stefan Flukowski, Konstanty Ildefons Gałczyński, Jerzy Horzelski, Sergiusz Kułakowski, Aleksander Maliszewski, Marian Markowski, Czesław Miłosz, Marian Piechal, Nina Rydzewska, Stanisław Maria Saliński, Władysław Sebyła, Włodzimierz Słobodnik, Elżbieta Szemplińska, Lucjan Szenwald, Zbigniew Uniłowski, Andrzej Wolica.

porządku ideologicznym i życiu literackim<sup>3</sup> i z perspektywy beneficjentów nowego porządku od lat sześćdziesiątych do osiemdziesiątych XX wieku opowiadali smakowite anegdoty o ostatniej polskiej cyganerii literackiej. O przekonaniu, że Kwadryga stanowi istotny element wiedzy o literaturze i życiu literackim dwudziestolecia międzywojennego, świadczy kąśliwa uwaga Salińskiego o świadomym „przemilczaniu” dorobku grupy, sformułowana pod adresem akademików z Instytutu Badań Literackich: „na sesji IBL-owskiej w roku 1964 ledwie wyduszono o niej kilka wymuszonych zdań, a można i trzeba było wydusić więcej, chociażby po to, aby nie dezinformować uczestników tej sesji”<sup>4</sup>.

Po trzecie, Rydzewska pisze wiersze w zasadzie tylko w okresie zbliżenia do środowiska kwadrygantów i w latach trzydziestych odchodzi w kierunku prozy<sup>5</sup>, co ją z kolei odróżnia od Szemplińskiej, która do końca życia uprawiała oba rodzaje literackie. Wiele wskazuje na to, że impulsy do podjęcia odmiennych decyzji dotyczących drogi twórczej u obu pisarek płynęły nie tylko z różnic temperamentu, wyobraźni i intelektu, lecz także z sytuacji kulturowej, podobnej, ale jednocześnie różnej. Rydzewska wchodzi do grupy młodych poetów poszukujących własnej tożsamości artystycznej, w której silne są odruchy rywalizacyjne. Na bieżąco zdawała z nich sprawę Sabina Sebyłowa. Notując w roku 1929 informację o wieczorze najmłodszej poezji w Sali Rady Miejskiej, na którym zapowiedziało obecność około 30 poetów, stwierdzała: „Nie należy sobie wyobrażać, że te

---

<sup>3</sup> Przykładowo: Dobrowolski m.in. pracował w redakcjach kilku czasopism literackich, w Ministerstwie Kultury i Sztuki, prezesował w ZAIKS-ie; Flukowski był m.in. w latach czterdziestych kierownikiem literackim Teatru im. J. Słowackiego i komisarzem wystaw Xawerego Dunikowskiego, współpracował z czasopismami teatralnymi; Piechał działał w łódzkim oddziale ZLP i Komitecie Frontu Jedności Narodu, pracował w redakcji „Poezji”.

<sup>4</sup> S.M. Saliński, *Longplay warszawski*, Warszawa 1966, s. 99.

<sup>5</sup> Pisała wiersze także później, ale nie wydała ich drukiem (tom w maszynopisie *List w zaświaty*).

kilkuosobowe zrzeczenia twórców współżyją stale na płaszczyźnie zgody czy porozumienia. Jeśli – to raczej dość powierzchowna zjadliwość [...] i jakby obowiązujące niezadowolenie po przeczytaniu nowego utworu kolegi – i z formy, i z treści. Zwłaszcza tych z innych grup”<sup>6</sup>. Animozje środowiskowe, wynikające nie tylko z różnic artystycznych, lecz również ideologicznych, pamięta dobrze – mimo upływu lat – Maliszewski: „Im głębiej w środowisko pisarskie, tym więcej małych zawiści i maskowanej obłudy. Każdy sukces ma podszewkę szczególnego gatunku, a czyjeś potknięcie staje się tematem niemal radosnych rozważań”<sup>7</sup>. Szemplińska natomiast wiąże się z dobrze osadzonymi w sobie twórcami, którym niepotrzebne są już tak wyraźne jak w młodości gesty władzy. Właśnie ten okres dojrzałych relacji środowiskowych chce pamiętać Saliński, który pisząc wspomnienia, „spłaca tylko osobisty dług pamięci i przyjaźni”<sup>8</sup>, podobnie jak Dobrowolski, który „[n]ie zna piękniejszego i cenniejszego od przyjaźni uczucia ludzkiego”<sup>9</sup>.

I po czwarte, Szemplińska stała się bohaterką bardzo interesującej, znakomicie udokumentowanej, mającej ukazać się dysertacji doktorskiej Olgi Soporowskiej-Wojtczak<sup>10</sup>, rezygnując zatem z próby kilkustronicowej rekonstrukcji sytuacji kulturowej pisarki, której została poświęcona obszerna monografia.

---

<sup>6</sup> S. Sebyłowa, *Okladka z Pegazem*, Warszawa 1960, s. 12.

<sup>7</sup> A. Maliszewski, *U brzegu mojej Wisty*, Warszawa 1964, s. 329.

<sup>8</sup> S.M. Saliński, *Longplay warszawski*, s. 98.

<sup>9</sup> S.R. Dobrowolski, *Chmurnie i durnie*, s. 283.

<sup>10</sup> O. Soporowska-Wojtczak, *Twórczość Elżbiety Szemplińskiej-Sobolewskiej*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Ewy Kraskowskiej i obroniona na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu 10 października 2013 r. Repozytorium Uniwersytetu im. A. Mickiewicza (AMUR): Szemplińska, [https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/handle/10593/8795?mode=simple&submit\\_simple=Poka%C5%BC+prosty+rekord](https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/handle/10593/8795?mode=simple&submit_simple=Poka%C5%BC+prosty+rekord).

**Kwadryga...** Dzieje formowania się grupy Kwadryga oraz krystalizacji jej programu ideowego są dobrze znane, ponieważ – podobnie jak skamandryci, których zwalczali, a na których się wzorowali – kwadryganci pozostawili po sobie spory zespół świadectw pisanych, wersji oficjalnych niemal całkowicie ze sobą zgodnych<sup>11</sup>, oraz obszerne archiwum dokumentów życia codziennego, w tym pokaźny blok korespondencji, znajdujące się w zbiorach Książnicy Pomorskiej w Szczecinie. Informacje w nich zdeponowane powielane są w najbardziej znanych kompendiach użytkowanych przez polonistów, stanowiąc niezwykły element wyposażenia intelektualnego uczniów, studentów i nauczycieli na kierunkach humanistycznych<sup>12</sup>. Warto te syntezy przeczytać ponownie, by ze znanego materiału faktograficznego wydobyć to, co może służyć rekonstrukcji międzywojennej sytuacji kulturowej kobiety z ambicjami poetyckimi.

W pierwszej kolejności podczas lektury wspomnień kwadrygantów i literaturoznawczych komentarzy do ich twórczości zwraca

---

<sup>11</sup> Patrz np.: S. Sebyłowa, *Okladka z Pegazem*; A. Maliszewski, *U brzegów mojej Wisły*, Warszawa 1964; S.M. Saliński, *Longplay warszawski*; M. Piechal, *Żywe źródła*, Warszawa 1972; S.R. Dobrowolski, *Miłe złego początku*, Łódź 1977; tenże, *Chmurnie i durnie*; tenże, *Tamte dni i lata*, Warszawa 1981; *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, przedm. i red. A. Kamińska, P. Śpiewak; G. Pauszer-Klonowska, *Wspomnienia o Lucjanie Szenwaldzie*, Warszawa 1963; E. Cichła-Czarniawska, *Władysław Sebyła. Życie i twórczość*, Lublin 2000; „*W słowach jestem wszędzie...*”. *Wspomnienia o Władysławie Broniewskim*, zebrał M. Pryzwan, Warszawa 2011.

<sup>12</sup> Patrz np.: *Kwadryga*, w: *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, red. J. Czachowska, t. 1, Warszawa 1965; W.P. Szymański, *Ballady przed burzą*, Warszawa 1961; tenże, *Z dziejów czasopism literackich w dwudziestolecu międzywojennym*, wyd. II rozszerz., Kraków 1970; tenże, *Kwadryga („Kwadryga” 1927-1931)*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 6 *Literatura polska w okresie międzywojennym*, red. nac. K. Wyka, red. J. Kądziała, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska, t. 1, Kraków 1979; „*Poezja*” 1979, nr 11-12 – numer monograficzny poświęcony Kwadrydze; J. Marx, *Grupa poetycka „Kwadryga”*, Warszawa 1983; K. Sierocka, *Czasopisma literackie – czasopisma grup literackich* oraz J.M. Rymkiewicz, *Poezja – Kwadryga*, w: *Literatura polska 1918-1975*, t. 1 *1918-1932*, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, wyd. II, Warszawa 1991; G. Gazda, *Kwadryga*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992.

uwagę system wychowania i edukacji zróżnicowany genderowo i wspierający twórczą aktywność mężczyzn. Założkiem grupy było czterech przyjaciół, zdolnych uczniów znakomitego warszawskiego Gimnazjum im. Mikołaja Reja: Stanisław Ryszard Dobrowolski, Mieczysław Bibrowski, Wiesław Wernic i Bronisław Kornblum, którzy spotkali się w roku 1925. Szkoła słynęła ze swoich wykładowców i wysokiego poziomu nauczania, np. polonistami byli tam Leon Rygier – poeta młodopolski, pierwszy mąż Zofii Nałkowskiej, oraz Kazimierz Kosiński. Rygier i Kosiński wzięli pod swe opiekuńcze skrzydła młodych adeptów literatury, realizując w ten sposób zarówno lewicowe punkty etosu inteligencji niosącej „kaganek oświaty” przedstawicielom uboższych warstw społecznych, jak i patriarchalny, oparty na obopólnej lojalności model relacji mistrz–uczeń. Program „poezji uspołecznionej” Kwadrygi nie został więc sformułowany samodzielnie przez jej członków, lecz przekazany przez mistrzów polonistów jako wart twórczej kontynuacji element modernistycznego dziedzictwa. Bibrowski podaje konkretne przykłady „procesu przekazywania idei społecznych przez starsze pokolenie postępowej inteligencji jej nowej zradykalizowanej generacji, która miała już inne pochodzenie społeczne”:

dzięki Rygierowi wydrukowałem w czwartym numerze „Kwadrygi” nieopublikowany esej Wacława Nałkowskiego, będący pochwałą burzycielstwa zmurszałego porządku, a w tymże samym numerze ukazała się recenzja Dobrowolskiego z monografii Kosińskiego o Stanisławie Witkiewiczu, przyrównującym istniejące ustroje społeczne do kloak, z których nie pozostanie kamień na kamieniu<sup>13</sup>.

Uczniowie Rygiera i Kosińskiego uznali ten program za własny, w latach dwudziestych realizując go jeszcze dość nieudolnie, ale doprecyzowując w dekadzie następnej. Męski wzorzec wzajemnego

---

<sup>13</sup> M. Bibrowski, *Pierwszy okres „Kwadrygi”*, „Poezja” 1979, nr 11/12, s. 147.



wspierania się w twórczych poczynaniach realizowany był nie tylko na poziomie relacji intelektualnych, lecz również na poziomie praktycznym, dotyczącym finansowania i organizowania technicznego wymiaru publikacji. Pierwszy numer „Kwadrygi” odbito na hektografie w dwudziestu egzemplarzach, następne dwa, w których zaprezentowany został program „poezji uspołecznionej” – dzięki znajomościom Rygiera i Kosińskiego – już w profesjonalnej drukarni.

Równie istotnym elementem kształtowania tożsamości i młodych poetów, i tworzonej przez nich grupy oraz jej organu prasowego, była konieczność określenia się wobec innych grup i modeli poetyckich – w przypadku Kwadrygi był to głównie Skamander. Tytuł „Kwadryga” odsyła w tym samym stopniu do kultury antycznej i jej wysokiego statusu w ówczesnej edukacji humanistycznej oraz kontynuuje antyczny wątek modernizmu nadal silny w latach dwudziestych XX wieku, co tytuł „Skamander” czy „Helion”. Jak zgodnie zaznaczają sami kwadryganci, wobec skamandrytów przyjmowali oni postawę ambiwalentną, ponieważ naśladowali ich model poezjowania, ale krytykowali ich „bezideowość, bezmyślny witalizm i – najzupełniej dla nas nie do przyjęcia – akceptację życia, które nas mocno biło po skórze”<sup>14</sup>. Ze wspomnień Dobrowolskiego i Maliszewskiego wynika, że źródłem tej ambiwalencji była różnica w statusie klasowym przedstawicieli obu grup – merytoryczne ataki kwadrygantów na bezideowość skamandrytów wynikały bowiem z tego, co było widoczne gołym okiem. Skamandryci byli przedmiotem admiraacji i zazdrości i jako poeci, i jako ludzie sukcesu, ponieważ ich udziałem stały się uznanie w świecie literackim, popularność wśród czytelników, zamożność i wysoka pozycja towarzyska. Literatura uprawiana na modłę skamandrycką przedstawicielom innych klas niż inteligencka jawiła się więc w dwudziestoleciu międzywojennym jako jedna z atrakcyjnych ścieżek kariery. Skamandryci po prostu

---

<sup>14</sup> S.R. Dobrowolski, *Chmurnie i durnie*, s. 52.

uwiedli kwadrygantów klasowo, co widać przede wszystkim w fascynacji twórczością, wyglądem i mieszkaniem Juliana Tuwima:

W tamtych latach zaczytywaliśmy się wierszami poetów skupionych wokół miesięcznika „Skamander” [...]. Szczególnie fascynował nas Tuwim. [...] Nieraz chodziliśmy za nim krok w krok po warszawskich ulicach, staraliśmy się wiedzieć o nim jak najwięcej. Wiedzieliśmy nawet, ile daje dozorca domu za otwarcie bramy po godzinie jedenastej w nocy i jak ma na imię jego urodziwa żona. [...] On sam wyglądał jak poeta z obrazka, z marzeń dziewczęcych. Młody wytorny pan o smukłej sylwetce, z gracją wymachujący cienką laseczką, zwracał uwagę przechodniów. [...] Było naszym pragnieniem podówczas poznać go osobiście<sup>15</sup>.

Marzenie się spełniło i młodzi zostali zaproszeni przez Tuwima, który przyjął ich „w pięknym gabinecie, siedząc za biurkiem na tle wysokich półek z książkami”, a mając świadomość „czym jest ta wizyta dla dwóch gimnazjalistów opętanych przez demona poezji, bawił się [nimi] jak kot dwiema spłoszonymi myszkami. Widać było, że starał się być urokliwy, pełen wdzięku”<sup>16</sup>. Odpowiedzi na naiwne pytanie Dobrowolskiego, dlaczego pisze również piosenki i teksty kabaretowe, a mianowicie dlatego, że lubi „żyć i używać”, młody kwadrygant nie mógł mu długo „darować”<sup>17</sup>. Nie tyle dlatego, że „ideał raptem sięgnął bruku”, lecz dlatego, że wypowiedział *expressis verbis* wstydlive marzenia Dobrowolskiego. Wbrew romantycznym i neoromantycznym przekonaniom, utrzymywanym w kulturze polskiej w okresie niewoli, „bycie poetą” w przypadku kwadrygantów wynikało tyleż z poczucia kryzysu gospodarczego i politycznego przełomu lat dwudziestych i trzydziestych oraz społecznego obowiązku zaangażowania talentu w zmianę społeczną, co ze świadomej decyzji dotyczącej ścieżki kariery. Dobrowolski, pod-

---

<sup>15</sup> Tamże, s. 20.

<sup>16</sup> Tamże, s. 21.

<sup>17</sup> Tamże.

sumowując swoją aktywność rozpiętą między gimnazjalnymi juweniliami a okrzepnięciem tzw. pierwszej Kwadrygi, pisze o wewnętrznej przemianie: „Powiedziałem sobie, że będę poetą – i koniec. Dużo teraz czytałem, poświęcając wiele godzin dziennie na lektury z różnych dziedzin wiedzy”<sup>18</sup>.

Podsumowując wątek klasowego uwiedzenia kwadrygantów przez skamandrytów, trzeba jednak dodać, że w wizji awansu kulturalnego, jaką mieli młodzi poeci i jaką pragnęli realizować, pierwiastek plebejski dominuje nad inteligenckim. Kwadryganci widzieli przede wszystkim „konsumpcyjny” wymiar sukcesu artystycznego i finansowego skamandrytów, czyli zewnętrzny luksus rozumiany jako eleganckie ubiory, bywanie w drogich lokalach, a zwłaszcza spożywanie wykwintnych potraw i trunków. Nie zwracają natomiast uwagi na to, co przeważa w relacjach pozostawionych przez przedstawicieli inteligencji, czyli takie znaki awansu i sukcesu kulturalnego, jak gromadzenie księgozbiorów, kolekcjonowanie dzieł sztuki, kupowanie antyków, podróżowanie do europejskich centrów kulturalnych czy regularne bywanie w stołecznych teatrach i muzeach. Kiedy Saliński relacjonuje myśli, jakie chodziły po głowie jego pokoleniu studentów Uniwersytetu Warszawskiego, wyraża tęsknotę przede wszystkim za – by przywołać słowa Tuwima – skamandryckim „życiem i używaniem”:

Skrycie myślało się o przejmowaniu od nich pałeczki sztafetowej. Oni już byli ważni – „Szopka Picadora”, „Skamander”, wydawnictwo „Ignis” i Mortkowicz stało dla nich otworem, pół czarnej pijali w „Ziemiańskiej”, a na „Perłę” Baczewskiego i łańcuckie wódki chadzali do „Oazy”. Byli w zestawieniu z nami potentatami finansowymi, dla nich mazagran z prawdziwym

---

<sup>18</sup> Tamże, s. 324.

arakiem na co dzień nie był problemem, a do pół czarnej rąbali po kilka ciastek po dwadzieścia groszy. Ha!<sup>19</sup>.

Ale wracam do głównego tematu niniejszych rozważań, czyli początków Kwadrygi. Wyposażeni kulturowo przez swych mistrzów polonistów czterej uczniowie gimnazjum wstąpili w roku 1926 na Uniwersytet Warszawski i wkrótce nawiązali znajomość z członkami Koła Literackiego, Stanisławem Ciesielczukiem i Aleksandrem Maliszewskim oraz grupą ich znajomych: Stefanem Flukowskim, Stanisławem Marią Salińskim, Władysławem Sebyłą, Włodzimierzem Słobodnikiem i Lucjanem Szenwaldem. Idea wydawania własnego pisma literackiego podoba się wszystkim zainteresowanym i wychodzą kolejne numery „Kwadrygi”. Działa tu ten sam mechanizm męskiego wsparcia i lojalnej pamięci o nim – wspomnienia kwadrygantów zawierają informację o pośrednictwie sublokatora matki Dobrowolskiego, Władysława Górskiego z Białej Podlaskiej, dzięki któremu tamtejszy drukarz złożył im numer za symboliczną kwotę, oraz projekcie winiety autorstwa innego kolegi z gimnazjum, Feliksa Topolskiego. Podobna chałupnicza współpraca ma miejsce przy publikacji pierwszego tomu „Biblioteki Kwadrygi”, na który złożyły się *Modlitwy* Sebyły i *Oczy – usta – serce* Maliszewskiego (1927). Po jego wydaniu redakcja nawiązuje współpracę z Marianem

---

<sup>19</sup> S.M. Saliński, *Longplay warszawski*, s. 87-88. Warto też przytoczyć słowa Dobrowolskiego z zażenowaniem wracającego pamięcią do jedynej wizyty, jaką młodzi kwadryganci złożyli Jarosławowi Iwaszkiewiczowi. Inaczej niż wobec Tuwima, którego podziwiali i któremu zazdrościli, wobec autora *Oktostychów* zachowywali się niegrzecznie. Kiedy gospodarz starał się sprowadzić rozmowę na zagadnienia poetyckie, przeciwstawili mu własną plebejskość w formie – by tak rzec – „cielesnej”, a nie intelektualnej. Zamiast więc podjąć merytoryczny spór o „poezję uspołecznioną” i zaprezentować racje środowiska proletariackiego, schodzili na „tematy gastronomiczne, podnosząc zalety bigosu, flaków, barszczu czerwonego z uszkami i podobnych specjałów kuchni polskiej”, „uporczywie nawracali ku sałatkom śledziowym oraz parówkom z musztardą oraz kielbaskom na gorąco, a w ostateczności «czystej wyborowej» pod byle co” (S.R. Dobrowolski, *Chmurnie i durnie*, s. 80-81).

Sztajnsbergiem, szefem i właścicielem oficyny Hoesicka, w której ukazały się kolejne tomy „Biblioteki”.

Usytuowanie klasowe kwadrygantów, czyli fakt, że rekrutowali się ze środowiska chłopskiego, robotniczego i drobnomieszczkańskiego, ma duże znaczenie. Jak pisze Wiesław Paweł Szymański, „[d]roga przez gimnazjum i uniwersytet była dla nich nie tylko zdobywaniem wartości kulturowych, była przede wszystkim awansem społecznym”<sup>20</sup>. Oczywiście, nie byłby on możliwy bez wsparcia nauczycieli gimnazjalnych, ale przede wszystkim nie byłby on możliwy bez wcześniejszej decyzji rodziców, aby posłać swoich synów do dobrej szkoły. W tej kwestii zarówno materiały wspomnieniowe, jak i literacki obraz życia kwadrygantów stworzony przez Zbigniewa Uniłowskiego w powieści *Wspólny pokój*, są zgodne – życie tej cyganerii w okresie studenckim ufundowane jest na fizycznej pracy matek Dobrowolskiego i Maliszewskiego. Wprawdzie każdy z tych młodych mężczyzn poszukiwał jakichś źródeł zarobku, ale wszyscy oni kierowali swoje ambicje ku zawodom okołoliterackim i urzędniczym, żaden zaś ani nie szukał, ani nie wykonywał pracy fizycznej – nawet dorywczego zajęcia inkasenta, jakim parął się Dobrowolski, nie można przecież za taką uznać. Co interesujące, sam Dobrowolski tego nie widzi i wiele razy podkreśla fakt, że po śmierci ojca zajmował się zarobkowo różnymi pracami, tyle że zawsze pracował dla siebie, nie dla rodziny. Spoglądając wstecz, pisał, że większość jego kolegów spędzała czas „na kawiarnianych pogawędkach, na dyskusjach i sporach, na włóczęgostwie w grudniowe szarugi”, a żyła z „przygodnych, doraźnych robót – z udzielania lekcji, z bardzo rzadkich i lichych honorariów autorskich” oraz „z drobnych pożyczek zaciąganych u zamożniejszych znajomych”<sup>21</sup>. Maliszewski natomiast – bardziej empatyczny i świadomy klasowo – zdaje sobie

---

<sup>20</sup> W.P. Szymański, *Kwadryga* („Kwadryga” 1927-1931), t. 1, s. 229.

<sup>21</sup> S.R. Dobrowolski, *Chmurnie i durnie*, s. 34.

m.in. sprawę z tego, że jego matka straciła pracę w szkole z powodu jego udziału w Wieczorze Poezji Pacyfistycznej zorganizowanym przez Związek Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej. Wie zatem, że uprawianie „poezji społecznej” ma „społeczne” konsekwencje nie tylko dla samego zainteresowanego. O dwóch kobietach utrzymujących niemal całą grupę pisze następująco:

Moja matka karmi czeredę głodomorów, troszczy się o brudną koszulę, brakujący guzik, urwany rękaw, jest powiernicą najdziwniejszych spraw młodej cyganerii. Niejednokrotnie są to sprawy, które nie mieszczą się w ramach jej pojęć o moralności i życiu „jak Bóg przykazał”, ale zawsze wiedzona intuicją, umie znaleźć radę, tylko potem zamartwia się na temat: „co z was wyrośnie? jacy z was będą ludzie?”

Bezdomni idą na Nowiniarską 2 do domu pani Władysławy Dobrowolskiej, matki Stanisława Ryszarda. Ta mała, ruchliwa, zapracowana, pozornie szorstka kobieta traktuje przybysza bez krępujących dociekliwości i liryzmów – nie masz gdzie spać, śpij tutaj, łóżka szerokie, zmieścicie się we trzech. [...] niekiedy w jej załamaniu rąk, pochyleniu głowy, błysku w oczach widzę te same wątpliwości i zmartwienia co u mojej matki: co z nich wyrośnie? jacy z nich będą ludzie?<sup>22</sup>

Podobną niefrasobliwość męskiej młodości znajdujemy w inicyalnym fragmencie *Wspólnego pokoju* Uniłowskiego. Kiedy główny bohater powieści, który „nienawidził wszelkiej pracy nie mającej nic wspólnego z literaturą”<sup>23</sup>, przyjeżdża do stolicy po kilkumiesięcznej kuracji w Zakopanem, pierwsze kroki kieruje do Zygmunta (czyli Dobrowolskiego), u którego chciałby się zatrzymać na dłużej. Na pytanie o wysokość czynszu Zygmunt: „z ustami pełnymi jadła odpowiedział, że nie wie, że to jest sprawa matki. W jego głosie Salis odczuł ciepło przyjaźni i nieprzywiązywanie wagi do tego pytania. Nieuchwytna sztuczność na początku rozmowy znikła i obaj poczęli

<sup>22</sup> A. Maliszewski, *U brzegu mojej Wisły*, s. 321-322.

<sup>23</sup> Z. Uniłowski, *Wspólny pokój i inne utwory*, oprac. B. Faron, Wrocław 1976, s. 10.

sobie gawędzić serdecznie. Mówili o tym, co ich najbardziej interesowało: o tej swojej tak młodej literaturze, o kolegach, z którymi tworzyli razem grupę piszących”<sup>24</sup>.

**...a kobiety.** Stosunek kwadrygantów do kobiet kształtuje się z jednej strony pod wpływem przemian obyczajowych zachodzących po zakończeniu wojny, szczególnie widocznych w stolicy, z drugiej zaś pod wpływem przeświadczeń na temat kontraktu płci, charakterystycznych dla klas społecznych, z których poeci pochodzili. Inaczej niż skamandryci, mimo że stanowiący – zwłaszcza w początkach swej działalności – zwartą grupę męską, kwadryganci – chociaż młodszy – są generalnie bardziej patriarchalni. Z ich relacji wynika, że byli zdecydowanie heteronormatywni – co przeświadcza głównie przez fragmenty poświęcone Jarosławowi Iwaszkiewiczowi<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Tamże, s. 5.

<sup>25</sup> Najwyraźniej widać to w relacjach z wizyty kwadrygantów u Iwaszkiewicza i ze spotkania autorskiego poety z młodzieżą akademicką na UW. Kiedy po pobycie w Heidelbergu autor *Oktostychów* postanowił „działać”, podjął próbę skupienia wokół siebie młodych poetów na wzór kręgu Stefana Georgego. W tym celu upatrzył sobie kwadrygantów, których zaprosił do siebie. Poeci Kwadrygi zachowywali się wobec niego wyzywająco, ale – nie umiając przeciwstawić żadnej wartości kulturalnej wyrafinowaniu intelektualnemu oraz pozycji artystycznej i socjalnej Iwaszkiewicza – wyzwanie miało charakter klasowy i polegało na realizacji stereotypu prymitywnego plebejusza, od którego przecież chcieli uciec poprzez wykształcenie. Używając konceptu Witolda Gombrowicza, można powiedzieć, że nałożyli sobie gębę parobka. Jak pisze Iwaszkiewicz: „Grupa zaczęła zachowywać się prowokująco, wymyślać mi po prostu od snobów i atakować niespołeczną postawę mojej poezji. [...] Moment podania herbaty z ciastkami pogorszył sprawę – rzucono się w «demonstracyjnie» niecywilizowany sposób na ciastka, żartami zgaszono palące się w pokoju świece itd.”. Tylko Rydzewska na odchodnym poprosiła go o książkę z dedykacją, co Iwaszkiewicz odebrał jako gest ironiczny i wyraz niekonsekwencji środowiska. Spotkanie na UW, zaczęte rozróbą wywołaną przez kwadrygantów, było dla poety „pewnego rodzaju wstrząsem”: „Aż do tej pory ludziem się sądząc, że jestem bardzo ujmującym i przez wszystkich lubianym człowiekiem i że moja literatura jest naprawdę młoda i dla każdego młodego sympatyczna” (J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Warszawa 1975, s. 272-273).

i Józefowi Czechowiczowi<sup>26</sup>, bardziej restrykcyjnie również oddzielały sferę męską i żeńską, publiczną i prywatną, pozadomową i domową, intelektualną i emocjonalną, a ich podejście do kobiet, szczególnie towarzyszek życia, jest bardziej – by tak rzec – „użytkowe”. Osobny temat to osobiste konsekwencje ich „wyszerzenia”, czyli pięcie się w górę drabiny społecznej jako źródło przykrości w relacjach damsko-męskich.

Pod względem genderowym Kwadryga funkcjonuje więc inaczej niż inteligentkie i liberalne środowisko skupione wokół miesięcznika „Skamander” i tygodnika „Wiadomości Literackie”, które toleruje homoseksualizm, ceni intelektualną i erotyczną energię mieszanego towarzystwa oraz salonowo-kawiarnianą rozmowę-flirt ufundowaną na uznaniu podmiotowości wszystkich jej uczestników, i któremu przez całe międzywojnie Tadeusz Żeleński-Boy przypomina i zachwala pożytki płynące z harmonii „mózgu i płci”. Ponadto skamandrycy wybierają sobie towarzyszki życia wedle innego klucza. W większości wypowiedzi wspomnieniowych na ich temat wielo-

---

<sup>26</sup> Najobszerniejszy passus znajduje się we wspomnieniach Salińskiego, który tłumacząc swoją „niewytłumaczalną” niechęć do Czechowicza, stosuje strategię niedomówień, sugestii i insynuacji, na którą mógł sobie pozwolić wobec osoby już nieżyjącej: „Przyznaję się do niej, cenilem i cenię go jako poetę, jako wysoko wykształcony umysł, lecz nie lubilem dotyku jego dłoni, jakiejś ciastowatej, nie lubilem jego umykającego w bok spojrzenia. Należał do typów fizycznych, które zawsze drażniły mnie w sposób niewytłumaczalny. Ta irracjonalna skaza wlecze się za mną przez całe życie, od czasów wczesnogimnazjalnych, gdy przez osiem lat, od pierwszej klasy do matury, nie cierpiałem jednego z kolegów, nie wiadomo za co i po co. Był powszechnie lubiany, zdolny, ciekawy, koleżeński, a ja na przestrzeni ośmiu lat zamieniłem z nim najwyżej dwa-trzy zdania, i tylko jeden raz go dotknąłem, a i to wówczas, gdy trzepnąłem go po karku. Takich abominacji, jak do tego niefortunnego kolegi, miałem w życiu sporo. Dlaczegoś unikałem pewnych ludzi, czasami z krzywdą i szkodą dla siebie, ale nie stać mnie było na przewyżczenie awersji do nich. Taką właśnie awersję miałem między innymi do Czechowicza, a pośrednio i do jego otoczenia. Nie bez znaczenia zapewne jest to, że Czechowicz, sam o tym absolutnie nie wiedząc, przypominał mi pewien epizod z mojej dalekiej marynarskiej młodości, epizod dostatecznie obrzydliwy, abym wołał o nim nie pamiętać” (S.M. Saliński, *Longplay warszawski*, s. 179).



krotnie pojawiają się informacje o „pięknych” kobietach, w jakich się kochali i z jakimi się żenili. Korzystając z uwag Uty Frevert o roli urody kobiecej w stabilizowaniu porządku klasowego Niemiec przełomu wieków XIX i XX<sup>27</sup>, można zaryzykować tezę, że zdobycie wysokiej pozycji społecznej zawdzięczają skamandryci nie tylko własnym talentom, pracowitości i kontaktom, lecz również małżeństwom z kobietami harmonijnie łączącymi urodę, elegancję i inteligencję – przymioty ciała i umysłu, które w inteligenckim rejestrze kultury międzywojennej traktowane były jako realny „posag”. Fakt ten ma oczywiście – jak wspomniałam – wymiar klasowy.

Temat dziewcząt pojawia się we wspomnieniach kwadrygantów dopiero we fragmentach odnoszących się do okresu studenckiego, co jest zrozumiałe, zważywszy fakt, że w dwudziestoleciu międzywojennym koedukacja należy do rzadkości i kwadryganci kończą gimnazja męskie. Jeśli dziewczęta należą do środowiska pozauniwersyteckiego, traktowane są jako adresatki uczuć i/lub poddawane próbom „wychowania do poezji”, czyli angażowane w takie rodzaje aktywności, które mają im pomóc zrozumieć, kim są adorujący je chłopcy, czym się zajmują i co uważają za istotne. Najbardziej konsekwentny w rozdzielaniu dwóch porządków był Saliński przytaczający anegdotę o męskim porozumieniu łączącym go z jednym z warszawskich posłańców, który widząc go na mieście z kolejnymi „kobietami”, za każdym razem pytał o zdrowie „żony” i otrzymywał niezmienną odpowiedź, że „niepilno” mu do żeniaczki<sup>28</sup>. Dobrowolski z kolei zadedykował swój tomik jednej z sublokatorek, pannie Juliannie Wandzie Quindt, w której się przez pewien czas podkochiwał i próbował ją wdroić do kawiarnianego życia<sup>29</sup>. Nieskutecznie, bo panna uczyła się pilnie, ceniła konkretny fach i nie była

<sup>27</sup> U. Frevert, „Piękność” i „znaczenie”, w: tejsze, *Mąż i niewiasta. Niewiasta i mąż. O różnicach płci w czasach nowoczesnych*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 1997.

<sup>28</sup> S.M. Saliński, *Longplay warszawski*, s. 14.

<sup>29</sup> S.R. Dobrowolski, *Chmurnie i durnie*, s. 110.

zainteresowana bliższą relacją z pięknoduchem na utrzymaniu matki. Równie niefortunnie zakończył się jeden z romansów Andrzeja Wolicy z koleżanką siostry Maliszewskiego, robotnicą Wandą pracującą w Monopolu Tytoniowym. Tym razem na przeszkodzie stanęła matka „nieuświadomiona klasowo”, której córka, „zaszczycona miłością poety”, niebacznie pokazała wydrukowany i dedykowany jej wiersz *Córka mularza*. Słowa: „Schylona matka przy balii w srebrzystej pianie mydlin/ Roifa o księciu z bajki dla małej, chorej córki./ Mieszkanie pachniało zapachem kapusty i ludzkiej krzywdy” tak ją rozsierdziły, że skutecznie przepędziła twórcę „poezji uspołecznionej”:

– Patrzcie go, będzie mi tu kąty obwąchiwał! Kapusta mu śmierdzi w mieszkaniu, hrabia w dziurawych portkach! – Ależ, droga pani, ja... – próbuje wyjaśniać piewca proletariackiej niedoli. – Dla nikogo nie jestem droga pani! – wrzeszczy rozdygotana matka. – I żeby mi więcej na tym progu noga twoja nie powstała! Jezus, Maria, narzeczzonego sobie znalazła, dziewczyno, gdzie ty masz oczy?<sup>30</sup>

Jeśli natomiast dziewczęta mają status koleżanek ze studiów, są niewidoczne dla męskiego oka albo traktowane z niechęcią lub poślązaniem. W pomijaniu i antypatii celuje Dobrowolski, który ma w tamtych czasach wzrok nieustannie zwrócony ku społecznej „górze”, jest nastawiony na awans kulturalny, w czym kobiety – jak wówczas sądzi – nie są mu w stanie pomóc. Nie wymienia żadnego damskiego nazwiska wśród uczestniczek spotkań studenckiej Sekcji Twórczości Własnej UW, nie pamięta kobiet uczestniczących w dyskusjach artystycznych w kawiarni „Kresy” (gdzie poznawał ludzi „znanych nam dotąd jedynie z lektur ich utworów, z oglądania reprodukcji ich dzieł w albumach i czasopismach oraz podziwiania

---

<sup>30</sup> A. Maliszewski, *U brzegu mojej Wisły*, s. 380-381.

ich na scenach teatrów i estradach kabaretowych<sup>31</sup>) ani recytatorek wierszy kwadrygantów wygłaszanych podczas ich wieczorów poetyckich, a wreszcie negatywnie ocenia poziom nauczania na studiach polonistycznych, porzuconych dla prawa (również nieukończonego), dostosowany do niskiego poziomu intelektualnego studentek:

Ze zbyt dobrej szkoły przyszedłem, by nie doznać rozczarowania. I tak dla przykładu poziom zajęć na proseminarium historii literatury polskiej, którą wówczas się szczególnie interesowałem, w porównaniu z poziomem, do jakiego podnosił nauczanie w dwóch ostatnich klasach dr Kazimierz Kosiński w Gimnazjum im. M. Reja, był bardzo niski. Referaty, jakie tam wygłaszały studentki, bo tych było na polonistyce podobnie jak i dzisiaj znacznie więcej niż studentów, mogły budzić politowanie w wychowanku dobrej warszawskiej szkoły średniej<sup>32</sup>.

Znacznie więcej pamiętają Maliszewski i Saliński, są oni także bardziej wrażliwi na społeczny wymiar różnic płciowych niż ich kolega. Dzięki nim wiemy m.in., że kwadryganci uczestniczyli w uczelnianych imprezach poetyckich, organizowanych przez Koło Literackie UW, na których czytały swoje utwory i dyskutowały o literaturze także Maria Krzyżanowska, Hanna Huszcza-Winnicka czy Zofia Miszewska<sup>33</sup>, że obok stałych recytatorów, Henryka Ładosza i Władysława Bieńkowskiego, współpracowała z Kwadrygą Zofia Małynicz<sup>34</sup>, że w „Kresach” bywały także kobiety, m.in. koleżanki ze studiów polonistycznych lub prawniczych, przyszłe pisarki i naukowczynie, np. Karolina Beylin, Wanda Borudzka, Julia Dickstein, Irena Krzywicka, Gabriela Pauszer, Ksenia Żytomirska, studentki kierunków artystycznych, np. Hanna Mortkowiczówna, Teresa

---

<sup>31</sup> S.R. Dobrowolski, *Chmurnie i durnie*, s. 33.

<sup>32</sup> Tamże, s. 94.

<sup>33</sup> A. Maliszewski, *U brzegu mojej Wisły*, s. 294.

<sup>34</sup> Tamże, s. 330.

Żarnowerówna z Mieczysławem Szczuką czy Eugeniusz Cękałski ze swoim dworem<sup>35</sup>. Dzięki Salińskiemu z kolei zachowała się jedna z anegdot dających pojęcie o skali trudności, jakie musiały pokonać kobiety, i sile charakteru, jaką musiały posiadać, by wytrwać na studiach prawniczych, uważanych w dwudziestoleciu międzywojennym za jeden z ostatnich bastionów „tradycyjnej” męskości. Anegdota dotyczy egzaminu u znakomitego profesora prawa rzymskiego, Ignacego Koschembahra-Łyskowskiego, który w latach dwudziestych pełnił funkcje rektora i prorektora Uniwersytetu Warszawskiego, uczestniczył też w pracach Komisji Kodyfikacyjnej. Profesor „znany był ze swego kąśliwego stosunku do studentek, wręcz znęcał się nad nimi na egzaminach obcesowo i szokująco”:

Egzamin dotyczył dekretów jakiegoś Dioklecjana czy Tytusa [...], a jeden z tych dekretów zezwalał na prowadzenie domów publicznych w Rzymie wyłącznie mężatkom. Profesor zadał pierwsze pytanie: „A proszę mi powiedzieć, czy pani mogłaby w Rzymie prowadzić dom publiczny?”. „Ja nie – odpowiedziała bez namysłu – ale pańska żona tak”. „Dziękuję. To wszystko”. Sięgnął po indeks i zamasyżycie podpisał notkę o zaliczeniu egzaminu. Studentka, przygotowana na dłuższe tortury, oniemiała<sup>36</sup>.

Spójność grupy i głębia męskiego porozumienia w sprawach kontraktu płci, mimo wspomnianej wcześniej rywalizacji poetyckiej między jej członkami, musiały być wystarczająco silne, by stałe związki emocjonalne z kobietami odczytywane były jako „zdrada”. Jako pierwszy „zdradził”<sup>37</sup> przyjaciół Konstanty Ildefons Gałczyński, któremu za ten gest – co można wyczytać z ich wspomnień – pozostali kwadryganci byli wdzięczni. Miał siłę, by przełamać tabu, którą czerpał m.in. z faktu, że był najslabiej z Kwadrygą związany i – jak pisze Jarosław Marek Rymkiewicz: „z kwadryganckiego modelu

<sup>35</sup> Tamże, s. 261-265; S.M. Saliński, *Longplay warszawski*, s. 85-86.

<sup>36</sup> S.M. Saliński, *Longplay warszawski*, s. 82.

<sup>37</sup> S.R. Dobrowolski, *Chmurnie i durnie*, s. 154.

poezji niczego nie przejął i niczego nie wniósł, konstruując już wówczas model własny”<sup>38</sup>. W istocie jednak „pierwszą żoną «Kwadrygi»” – jak nazywa ją Maliszewski – była Sabina Sebyłowa. Z jego uwagi, że ten „dobry, rozumny człowiek, chyba z trudem aklimatyzuje się w naszym zwariowanym środowisku”<sup>39</sup>, można się domyślać, że Sebyłowa jako pierwsza odczuwać musiała dotkliwie jej nieprzystawanie do męskiego grona mającego wspólną historię, porozumiewającego się za pomocą sobie tylko znanych haseł, czerpiącego radość ze snucia kombatanckich wspomnień.

Język, jakiego Maliszewski używa do opisu żony kolegi, jest językiem neutralnym płciowo, co z jednej strony sygnalizuje jego własną neutralność, czyli fakt, że żony kolegi nie traktuje jako obiektu erotycznego, z drugiej zaś sygnalizuje uznanie podmiotowości żon, własnych i cudzych, polegające na traktowaniu ich jako „ludzi” czy „istoty rozumne”, z którymi trzeba/można porozumiewać się na innych zasadach niż z pozostałymi kobietami. Podobny zabieg stylistyczny stosuje Dobrowolski, pisząc o malarce Maryli Weppo, w akapicie, który zaczyna się zdaniem będącym punktem wyjścia niniejszych rozważań:

Nie wiedzieć czemu towarzystwo nasze naówczas składało się prawie wyłącznie z mężczyzn. Jediną kobietą, która do nas przyłgnęła, i to – jak się okazało – na zawsze, była młoda malarka, o nieco męskim usposobieniu i cygańskich upodobaniach, Maryla Weppo, późniejsza żona Stanisława Marii Salińskiego. Lubiliśmy ją wszyscy za to, że była dobrym kompanem i że ceniła nasze wiersze. Jej swoisty monopol został złamany dopiero, gdy w naszym gronie pojawiła się Nina Rydzewska<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> J.M. Rymkiewicz, *Poezja – Kwadryga*, w: *Literatura polska 1918-1975*, t. 1 1918-1932, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, wyd. II, Warszawa 1991, s. 440.

<sup>39</sup> A. Maliszewski, *U brzegu mojej Wisły*, s. 326.

<sup>40</sup> S.R. Dobrowolski, *Chmurnie i durnie*, s. 62.

Kobieta może zatem wejść do Kwadrygi tylko jako nie-kobieta („męskie usposobienie” „cygańskie upodobania”, „dobry kompan”) i nie-partnerka („ceni nasze wiersze”). To nie przypadek, że jedynie Weppo czuła się w towarzystwie kwadrygantów swobodnie, ponieważ polska cyganeria artystyczna tego czasu zna związki dwojga twórców, jakie tworzyli m.in. Szczuka i Żarnowerówna czy Karol i Zofia Stryjeńscy. W środowisku literackim związki takie były znacznie rzadsze. Także skamandryci, na których ich młodszy koledzy ciągle się oglądali, wprawdzie wiązali się emocjonalnie z kobietami twórczymi, m.in. Iwaszkiewicz, Antoni Słonimski czy Kazimierz Wierzyński, jednak poza Iwaszkiewiczem żaden nie poślubił literatki.

Stała partnerka, narzeczona, w końcu żona zagraża spistości grupy i stanowi widomy znak „ustatecznienia”, utożsamianego z jednej strony z mieszczańską stabilizacją, do której kwadryganci dążyli, a polegającą na znalezieniu stałej posady i samodzielnego mieszkania, z drugiej zaś – z przekierowaniem energii ze spraw „wyższych”, literackich na poziom życia codziennego. Ta ambiwalencja obecna jest w rachunkach, jakie prowadził swego czasu Maliszewski, obserwując „oswojonych” kolegów po kolei rezygnujących z „porządkowania świata” na rzecz „porządkowania papierków”. Najpierw – Gała, potem – Sebyła:

[w]idziałem przed kilkoma dniami, jak Stanisław Ryszard niebezpiecznie pochyłał się nad uchem czarnowłosej piękności i tubalnym szepcieniem zwierzał jej wielką tajemnicę – będzie trzeci. Stanisław Maria Saliński przyklepiony do boku malarki, Maryli Weppo, ma w oczach błyski oswojonego ptaka [...] – będzie czwarty. No, i ten tutaj – rwał się do porządkowania świata, a, słyszę, będzie porządkował papierki przy biurku urzędnika kieleckiego magistratu<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> A. Maliszewski, *U brzegu mojej Wisły*, s. 326.

Im jednak kwadryganci starsi, tym bardziej doceniają stałe partnerki, których obecność w życiu kolegów rozpoznają w pierwszej kolejności po korzystnych zmianach w ich wyglądzie zewnętrznym. Jako kawalerowie zwracają bowiem uwagę otoczenia swym nieochędóstwem, jako mężczyźni zaręczeni czy żonaci – higieną i uporządkowanym ubiorem. Na przykład, gdy Maliszewski po długiej przerwie spotyka Mariana Kulisa, myśli: „wiem, że ma dyplom w kieszeni i łązi z dyplomem bez pracy; ta ważna rzecz, o której chce ze mną pogadać, pewno łączy się z jakąś posadą, bo i koszula ten numer, co trzeba, i krawat kolorem do ubrania; wygolony, świeży, prawie niepodobny do siebie”<sup>42</sup>. Tymczasem kolega prosi go na świadka. Podobnie pisał Dobrowolski o Lucjanie Szenwaldzie:

Przez parę dni Lucjan zwracał w „Ziemiańskiej” powszechną uwagę niespotykaną u niego elegancją, a już w następnym tygodniu zjawiał się tam uszargany niemal po same kolana, w zabłoconych nieludzko pantoflach i zmiętej, brudnej koszuli. Nie było na niego sposobu. (Dopiero pod koniec lat międzywojennych, twardo trzymany przez żonę, chodził ogolony, w czystej, odprasowanej koszuli i oczyszczonym obuwiu. Co to może szczęśliwe małżeństwo!)<sup>43</sup>.

Sfera życia prywatnego nie pojawia się jednak jako osobny wątek wspomnień kwadrygantów o przeszłości. Znamienne jest tu – po prostu – zdanie Dobrowolskiego: „i ja zmieniłem stan cywilny, poznawszy w domu Broniewskich prześliczną młodą pianistkę. Ale to już nie należy do naszej opowieści”<sup>44</sup>. Do „opowieści” nie należy także kategoria kobiet, z jakimi kwadryganci utrzymywali kontakty seksualne, a zaliczają się do nich zarówno przedstawicielki proletariatu miejskiego, przede wszystkim służące, jak i prostytutki, z którymi – by posłużyć się literackim językiem Uniłowskiego –

---

<sup>42</sup> Tamże, s. 325-326.

<sup>43</sup> S.R. Dobrowolski, *Chmurnie i durnie*, s. 327.

<sup>44</sup> Tamże, s. 155.

poeci „załatwiali się” lub które „rznąły”. Interesujący, bo dający wgląd w świadomość obyczajową lat dwudziestych, jest fakt, że kwadryganci krytykowali *Wspólny pokój* za przedstawienie przerysowanego obrazu życia ich grupy jako wiecznych studentów, unikających tyleż uczciwej pracy, co rzetelnego wysiłku umysłowego – najbardziej oburzała ich sugestia, że nadużywają alkoholu, nie zaś, że prowadzą nieuporządkowane i ryzykowne życie seksualne<sup>45</sup>. Można by tu przywołać inny jeszcze literacki obraz zdeponowany w *Granicy* Zofii Nałkowskiej, gdzie narrator analizuje podwójną moralność gwarantującą mężczyznom „przygody” ze służącymi lub ulicznymi „sennymi dziewczętami, zmarzniętymi i głodnymi” – mają one miejsce „poniżej rzeczywistości [...], w podziemiu życia” i są „już w samym założeniu uważane za niebyłe”<sup>46</sup>.

**...a Rydzewska.** Rydzewska pojawiła się w Kwadrydze nagle i na krótko, ale zaliczana była – jak pisała w marcu 1930 roku Sebyłowa – do „zasadniczych” kwadrygantów, Szemplińska należała do „innych”, którzy w prasowym organie grupy „drukują często lub sporadycznie”<sup>47</sup>.

Aktywność poetycka Rydzewskiej i jej związki z Kwadrygą zamknęły się w latach 1928-1930. Zadebiutowała w grudniu 1927 roku, w gwiazdkowym numerze piłsudczykowskiego „Głosu Prawdy”

<sup>45</sup> Najbardziej gwałtownie zdystansował się od literackiej wizji Uniłowskiego Maliszewski, przydając sobie i kolegom zasługi artystyczne i społeczne, jakich nie położyli jeszcze dla historii literatury polskiej i życia literackiego w latach dwudziestych, lecz dopiero dekadę później: „Bezmyślność i bałaganiarstwo bohaterów książki jest jego własną bezmyślnością i brakiem miejsca na ziemi. Widzimy postacie, pożał się, Boże, cyganerii; widzimy, jak złopią wodę, włóczą się po knajpach i kawiarniach, plotą głupstwa z minami mędrców, ale nic o tym nie wiemy, że jednocześnie kończą wyższe uczelnie, piszą książki, zdobywają nagrody w konkursach, ciężko pracują, żeby wyżyć i jeszcze biorą udział w życiu społecznym” (A. Maliszewski, *U brzegów mojej Wisty*, s. 355).

<sup>46</sup> Z. Nałkowska, *Granica*, Warszawa 1993, s. 91.

<sup>47</sup> S. Sebyłowa, *Okladka z Pegazem*, Warszawa 1960, s. 21.



(nr 223), wierszem *Madonna nędzarzy*, który natychmiast wywołał skandal literacko-polityczny i uczynił ją sławną. W roku 1928 opublikowała kilka utworów<sup>48</sup>, m.in. w „Kurierze Porannym”, „Przedświcie” oraz „Głosie Prawdy Literackiej”, redagowanym wówczas przez Juliusza Kadena-Bandrowskiego, i zwyciężyła w plebiscycie jego czytelników na najlepszy wiersz ostatnich dziewięciu numerów<sup>49</sup>. Na łamach „Kwadrygi” drukowała tylko w latach 1928-1929<sup>50</sup>, a jej ostatnie wspólne wystąpienia publiczne miały miejsce w grudniu 1929 roku na wieczorze „najmłodszej poezji” w sali Rady Miejskiej (wśród 30 poetów Sebyłowa wymienia tylko Henrykę Łazowertównę, Rydzewską i Lucynę Krzemieniecką<sup>51</sup>) i w marcu 1930 roku na „poranku poezji proletariackiej urządzonym przez Centralną Sekcję Teatralną Zarządu Głównego Towarzystwa Uniwersytetów Robotniczych”, gdzie czytano jej utwory obok utworów „Tuwima, Słonimskiego, Aleksandra Wata, Sebyły i Maliszewskiego, a słowo wstępne wygłosił Stanisław Ryszard Dobrowolski”<sup>52</sup>. W roku 1931 Rydzewska już ani nie publikowała w „Kwadrydze”, ani nie uczestniczyła w grupowych wieczorach autorskich<sup>53</sup>. Trzy lata później Jan Szczawiej, omawiając „młody warszawski Parnas” na łamach „Kuriera Literacko-Naukowego”, nie wymienia jej nazwiska wśród

---

<sup>48</sup> N. Rydzewska, *Malutkie*, „Kurier Poranny” 1928, nr 118; *Tragarz*, „Kurier Poranny” 1928, nr 153; *Wesota pieśń o Gdyni*, „Przedświt” 1928, nr 19; *Wyrzuj oknem*, „Głos Prawdy Literackiej” 1927, nr 291; *W godzinie odjazdu i Portret umarłej*, „Głos Prawdy” 1928, nr 2; *Ulica*, „Głos Prawdy” 1928, nr 4; *Mysli*, „Głos Prawdy” 1928, nr 6; *Siostra Amata*, „Głos Prawdy” 1928, nr 7; *Madonna nędzarzy*, „Przegląd Katolicki” 1928, nr 2 i „Głos Zagłębia” 1928, nr 11.

<sup>49</sup> „Głos Prawdy Literackiej” 1928, nr 11, s. 4.

<sup>50</sup> N. Rydzewska, *Zbrodnia*, „Kwadryga” 1928, nr 2; *Kuszenie*, „Kwadryga” 1929, styczeń; *W trupiarni i Na okręcie*, „Kwadryga” 1929, październik.

<sup>51</sup> S. Sebyłowa, *Okladka z Pegazem*, s. 12.

<sup>52</sup> Tamże, s. 27.

<sup>53</sup> *Pro domo sua*, „Kwadryga” 1931, nr 1-3 (sprawozdanie ze spotkań poetyckich, które organizowali lub w których uczestniczyli poeci Kwadrygi).

poetów tej grupy (zresztą nie wymienia też Szemplińskiej)<sup>54</sup>. Wszystkie jej wiersze wydrukowane w tych latach na łamach prasy weszły do jedynego tomu poetyckiego *Miasto*, wydanego w „Bibliotece Kwadrygi” w roku 1929. W latach trzydziestych zaczęła tworzyć prozę, w roku 1934 wstąpiła do Związku Literatów Polskich, była też członkinią sekcji marynistycznej przy Stowarzyszeniu Dziennikarzy w Warszawie. W roku 1937 wydała powieść o życiu rybaków kaszubskich *Akwamaryna*, do której materiały zaczęła zbierać około roku 1928, kiedy po raz pierwszy pojechała nad jezioro Wdzydze i zrodzonej wówczas fascynacji Kaszubami pozostała wierna do końca życia.

Informacje dotyczące międzywojennego etapu życia Rydzewskiej są skąpe i sprzeczne, co odzwierciedlają kompendia biobibliograficzne; obraz jej codziennej egzystencji wyodrębia się dopiero po roku 1945<sup>55</sup> dzięki ankietom i deklaracjom wypełnianym przez pisarzy przy rejestracji w Związku Literatów Polskich czy Partii<sup>56</sup>. Warto dla ilustracji przytoczyć fragment notatki biograficznej skonstruowanej przez Jolantę Frydrykiewicz, która w sposób najbardziej rzetelny zdaje sprawę z luk w wiedzy o Rydzewskiej – unikając nieuzasadnionej pewności charakteryzującej większość autorów haseł słownikowych, narzucanej zresztą przez poetykę tego gatunku piśmien-

<sup>54</sup> J. Szczawiej, *Na młodym warszawskim Parnasie*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 34.

<sup>55</sup> *Rydzewska Nina*, w: *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, red. E. Korzeniewska, t. 3, Warszawa 1964; B. Twarochleb, *Rydzewska (Rydzewska-Baytugan) Nina Zaira*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXXIII/3, z. 138, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992; D. Zawierucha, *Rydzewska Nina*, w: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, wyd. I popr., Warszawa 2000; K.B. [K. Batora], *Rydzewska Nina*, w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, red. J. Czachowska, A. Szalagan, t. 7, Warszawa 2001.

<sup>56</sup> Informacje na temat biografii Niny Rydzewskiej zostaną uzupełnione w najbliższych latach dzięki analizie materiałów z archiwum poetki, przekazanego przez rodzinę Edmunda Bączyka w listopadzie 2014 roku do Książnicy Pomorskiej w Szczecinie.

nictwa naukowego, odsłania napięcie między zabiegami świadomej kreacji i ukrywaniem przez Rydzewską informacji o sobie w okresie jej aktywności w środowisku Kwadrygi:

Urodziła się 16 lutego 1902 r. (choć później podawała datę 1906 r.) prawdopodobnie w Warszawie. Również prawdopodobnie pochodziła z niezamożnej, robotniczej rodziny. Nie wiemy, czy ojciec Niny umarł, kiedy miała trzy lata (jak chcą jedne źródła), a matka wyszła powtórnie za mąż, czy osierociła ją całkowicie pierwsza wojna i wtedy dziewczynką zaopiekowali się państwo Rydzewscy, czy też, jak wspomina S.R. Dobrowolski miała oboje rodziców, kiedy ją poznał (lata dwudzieste). Ona sama utrzymywała w pewnym okresie, iż jest dzieckiem z rodziny gruzińskiej, a rodzice zginęli w czasie Rewolucji Październikowej. Na ten ślad wskazywałoby jej drugie imię Zaira i może nieco typ urody (np. duże, ciemne oczy, dla których została przez przyjaciół nazwana „Sową z Mokotowa”). Wyszła za mąż za gruzińskiego kupca o egzotycznie brzmiącym nazwisku Aslan Bek Barasbi Baytugan i jakiś czas podpisywała się Nina Rydzewska-Baytugan.

Rydzewska ukończyła gimnazjum Z. Kudasiewicz w Warszawie i zapewne Szkołę Handlową. Według niektórych źródeł sytuacja rodzinna zmusiła ją do nauki i pracy. Była m.in. urzędniczką w biurze Kapituły Orderu *Virtuti Militari*<sup>57</sup>.

Również Bogdan Twardochleb zwraca uwagę na nieweryfikowalność wielu informacji biograficznych o Rydzewskiej oraz ich pochodzenie ze źródeł skażonych emocjonalną perspektywą indywidualną:

Opowiadano także, a Aleksander Maliszewski przyjął to za prawdę, że R. urodziła się w Gruzji, że osieroconą w wyniku jakichś zaburzeń przywieźli do Warszawy i adoptowali przybrani rodzice. Wg Stanisława R. Dobrowolskiego opowieść tę wymyślił Stanisław M. Saliński, zafascynowany niezwykłą urodą R-iej.

---

<sup>57</sup> J. Frydrykiewicz, *Nina Rydzewska 1902-1958*, w: *Ku Słońcu. Księga z miasta umarłych*, red. M. Czarniecki, Szczecin 1987, s. 37-38.

Sprzeczne są informacje o atmosferze w jej domu rodzinnym. R. opowiadała i pisała o alkoholizmie ojczyma, czego nie potwierdził ani Maliszewski, ani Dobrowolski<sup>58</sup>.

W powyższych cytatach zwraca uwagę fakt, że wiedza o międzywojennym etapie biografii Rydzewskiej pochodzi nie tyle od niej samej, ile od jej kolegów po piórze, którzy pod koniec lat dwudziestych – bo tylko wtedy utrzymywali z nią bliższe kontakty – różnie ją widzieli, odbierali i oceniali, a w swoich wspomnieniach pisanych wiele lat później odnosili się nie tyle do niej, ile do samych siebie z przeszłości. Ponowna lektura poświęconych Rydzewskiej fragmentów książek Dobrowolskiego i Maliszewskiego ujawnia, że stosunek kwadrygantów do niej znacznie się różnił w okresie wspólnej działalności i ta różnica determinowała ich perspektywę powojenną.

Dobrowolski, któremu zawdzięczamy najwięcej informacji o Rydzewskiej, nie ukrywa swej niechęci do koleżanki z powodu jej „skłonności do mistyfikacji”, polegającej na podawaniu sprzecznych danych o własnym pochodzeniu i relacjach rodzinnych. Przypuszczalnie to właśnie w antypatii bije źródło jego wymowności, co zresztą nie jest ani pierwszym, ani ostatnim w historii przypadkiem, gdy autor zapisków obszernie portretuje osoby nie lubiane, a po bieżnie kreśli portrety przyjaciół. W relacji Dobrowolskiego zwracają uwagę dwie rzeczy. Po pierwsze, zakamuflowane napięcie erotyczne i rywalizacja kolegów o względy Rydzewskiej jako kobiety, przede wszystkim między nim a Bibrowskim. O ile jednak Bibrowski nie krył się ze swym afektem, o tyle Dobrowolski prawdopodobnie go ukrywał ze względu na przyjaciela, ale sprawa musiała go na tyle uwierać emocjonalnie, że jeszcze po latach dystansował się do własnych uczuć formułą „tak nam się wtedy wydawało”. Saliński, związany już wówczas z Weppo, nie przeżywał takich rozterek, mógł więc po prostu lubić Rydzewską i traktować ją jak koleżankę.

---

<sup>58</sup> B. Twarochleb, *Rydzewska (Rydzewska-Baytugan) Nina Zaira*, s. 442.

Po drugie, zdeterminowane genderowo napięcie artystyczne i rywalizacja poetycka, jakie niespodziewanie pojawiły się w Kwadrydze wraz z Rydzewską i jej sukcesem, który rzadko staje się udziałem debiutantów. Dobrowolski pisze:

Po ukazaniu się „Kwadrygi” Rydzewska przysłała pod adresem naszej redakcji kilka wierszy. Pierwszy przeczytał je Bibrowski i słusznie uznał, że są interesujące, napisał do ich autorki, zapraszając ją na spotkanie do redakcji (na Chłodną). Po spotkaniu zaciągnął ją do „Kresów” i od tamtej pory starał się jej nieodstępnie towarzyszyć.

Była to przystojna – przynajmniej tak nam się wtedy wydawało – dwudziestoparoletnia brunetka z zaznaczającymi się skłonnościami do otyłości, o nieco egzotycznej, orientalnej urodzie. Pracowała jako urzędniczka w biurze Kapituły Orderu *Virtuti Militari*.

Rydzewska, jak się później okazało, miała także skłonności do mistyfikacji. Twierdziła – podobnie jak ja, gdy miałem dziesięć lat – że nie jest dzieckiem swoich rodziców i że pochodzi z Gruzji. Umiała to tak sugestywnie wmawiać otoczeniu, że Saliński, uwierzywszy jej, dorobił po latach autorce *Rybaków bez sieci* niezwykle efektowną biografię. W siebie nawet potrafiła to wmówić i w końcu została żoną gruzińskiego kupca o świetnym nazwisku Aslan Bek Barasbi Baytugan. Odtąd podpisywała się Nina Rydzewska-Baytugan. Zaniechała tego owdowiawszy<sup>59</sup>.

Dalej następuje relacja o sprawie „groteskowej”, którą Dobrowolski uznał za moment przełomowy w swoim stosunku do Rydzewskiej. Otóż w okresie Świąt Bożonarodzeniowych Bibrowski powiedział mu, że „«przybrany» ojciec Niny znęca się nad nią, bijąc ją wyjętym z łóżka żelaznym prętem”, przyjaciele postanowili więc jak najszybciej „rozprawić się z «ojcem sadystą»”, istniała bowiem „obawa, że Rydzewski będzie chciał pastwić się nad poetką w dzień wigilijny”<sup>60</sup>. Dobrowolski „wpakował do kieszeni rewolwer, który pozostał nam

---

<sup>59</sup> S.R. Dobrowolski, *Chmurnie i durnie*, s. 62-63.

<sup>60</sup> Tamże, s. 63.

po ojcu, i wraz z Mietkiem udał się na ulicę Mokotowską do mieszkania państwa Rydzewskich”<sup>61</sup>:

zastaliśmy całą, trzysobową rodzinę zaprzątniętą przygotowaniami do wieczery wigilijnej. Po przedstawieniu nas starszym państwu przez córkę zostaliśmy, mimo naszych nasrożonych min, bardzo życzliwie przyjęci. Choć do wigilii było jeszcze daleko, co prędzej zabrano się do nakrywania stołu, gościnnie zapraszając nas do zajmowania za nim miejsc. „Ojciec sadysta”, właściciel małego zakładu mechanicznego, okazał się łagodnym jak baranek, przemiłym człowiekiem – dodajmy – bardzo dumnym z posiadania utalentowanej córki, której okazywał wszystkie należne jej względy. W miarę zgodnego zachęcania nas przez całą rodzinę Rydzewskich do picia i „zakąszania” tkwiący w mej kieszeni rewolwer zaczął się palić... ze wstydu. Z każdym następnym kieliszkiem rośla we mnie ochota do zastrzelenia Bibrowskiego.

Wracaliśmy do domów z nieźle zaproszonymi czuprynami, gdy już dawno rozbłysła na niebie pierwsza gwiazda [...]. Gdyśmy się żegnali, zapytałem drwiąco przyjaciela:

– powiedz no, Mieciu, skąd on bierze ten pręt żelazny? W całym domu nie ma ani jednego żelaznego łóżka. Sprawdziłem.

– Pewnie przynosi go z warsztatu – odparł nie stropiony Mieczysław.

*Amantes amantes*<sup>62</sup>.

Na pierwszy rzut oka sprawa rzeczywiście wygląda „groteskowo”. „Skłonność do mistyfikacji” jako odpowiedź na pytanie, jakie zadał sobie Dobrowolski: czy Rydzewska mówi prawdę, a jeśli nie, to dlaczego, jest tylko jedną, i to najprostszą, z kilku możliwych odpowiedzi, jakich można udzielić. Bez względu na to, czy Rydzewska była gruzińską dziewczynką zaadoptowaną przez robotniczą rodzinę, która wróciła do Polski po zakończeniu wojny, czy była córką matki, która wyszła drugi raz za mąż (lub miała dziecko panieńskie, ojciec biologiczny Rydzewskiej ginie bowiem w pomroce dziejów), podob-

<sup>61</sup> Tamże.

<sup>62</sup> Tamże, s. 64.

nie jak w wielowariantowości opowieści mitologicznych, przybierających często postać opowieści genealogicznych, istotny jest punkt ich ciężkości – w wypadku Rydzewskiej jest to kwestia pochodzenia. Pochodzenia – moim zdaniem – klasowego. Kwadryga jest przecież w historii literatury międzywojennej najlepszym przykładem społecznych i kulturalnych ruchów oraz emancypacyjnych przemian, jakie dokonywały się w Polsce na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Poeci należący do grupy rekrutują się wprawdzie z warstw ubogich, nie na tyle jednak ubogich, by nie mogli kształcić się w dobrym gimnazjum i studiować na uniwersytecie polonistyki czy prawa. Ich wykształcenie i rozbudzone w procesie jego zdobywania aspiracje intelektualne i egzystencjalne wywołują poczucie wyższości i dominacji kulturalnej nad przedstawicielami klasy, z której pochodzą i do której nadal należą w sensie „społecznym”, ale którą już opuścili mentalnie dzięki wykształceniu.

Widać to we wspomnieniu Maliszewskiego. Pamięta on mieszkanie Rydzewskiej jako dom otwarty, miejsce spotkań towarzystwa, na które składali się nie tylko kwadryganci, lecz również znajomi poetki i jej rodziców reprezentujący ich klasę społeczną. W jego relacji zwraca uwagę nie tylko „gościnność” Rydzewskich, lecz również lekki ton wyższości wobec „ludzi prostych”, przyjmujących z zachwytem i wdzięcznością emisariuszy kultury wyższej, poezji i muzyki: „bractwo kwadrygowe”, a w szczególności Lucjana Szenwalda – najzdolniejszego, najbardziej odczytanego i najlepszego poetę w grupie:

Lucka pożera głód muzyki; jeśli dopadnie gdzie do fortepianu, zapomina o wszystkim [...]. W Warszawie jest jednak jeden dom, który ma zawsze mało Luckowej muzyki. Na Mokotowskiej [...] mieści się w podwórzu zakład blacharsko-ślusarski Józefa Rydzewskiego.

Państwo Rydzewscy w czas zawieruchy rewolucyjnej na Kaukazie przygarnęli i adoptowali bezdomną, zagubioną dziewczynkę, Ninę.

Dziś – piękna, czarnooka Nina jest członkiem grupy „Kwadryga”, a jej przybrani rodzice, ludzie prości, przyjemni, gościnni, chętnie widzą u siebie naloty kwadrygowego bractwa. Mieszkanie niewielkie – pokój z kuchnią, a w pokoju spełnione marzenia Niny, prezent imieninowy od ojca – fortepian.

Tutaj odbywają się dość często wieczory muzyczne Lucjana; można powiedzieć, że są to występy publiczne, bo pokój i kuchnia gęsto wypełnione słuchaczami. [...] Lucjan najchętniej grywa Bacha<sup>63</sup>.

Jestem sobie w stanie wyobrazić na podstawie powyższych opowieści, że Rydzewska mogła się swojego pochodzenia i usytuowania klasowego po prostu wstydzić przed kolegami, którzy także pochodzili z rodzin ubogich, ale długo nie musieli na siebie pracować. Rydzewska skończyła szkołę i poszła do pracy, ponieważ nie było jej stać na dalszą naukę lub – co jest bardziej prawdopodobne – w jej rodzinie robotniczej nie było tradycji posyłania dziewcząt na studia; na studia posyłano chłopców. Że możliwe było wygospodarowanie jakichś zasobów na ten cel, świadczy kupno fortepianu – wydatek znaczący, ale jednorazowy, który łatwo podciągnąć pod kategorię „prezentu imieninowego”; studia córki wymagałyby już głębszych zmian mentalnych w środowisku rodzinnym i klasowym Rydzewskiej. Wracając jeszcze na chwilę do wątku przemocy fizycznej wobec dziecka, o którym wspominała Rydzewska Bibrowskiemu i któremu poświęciła wiersz *Bękart* (funkcjonujący także pod tytułem *Malutkie*), warto mieć na uwadze, że – choć niemożliwa była i jest jego weryfikacja – relacja Dobrowolskiego przypomina policyjny czy kuratorski wywiad środowiskowy, podczas którego sąsiedzi sprawców przemocy zazwyczaj są zaskoczeni, że człowiek spokojny, pra-

---

<sup>63</sup> A. Maliszewski, *U brzegu mojej Wisły*, s. 322. Podobnie autor odnosi się do Unilowskiego: „Niepowszednie walory towarzyskie [...] tego chłopca”, który „umie opowiadać”, przyjmując „przekorny, kpiarski ton” i posiada „umiejętność podchwytywania i adaptacji na potrzeby chwili zasłyszanych autorytatywnych wypowiedzi”, „maskując brak wykształcenia” (tamże, s. 356).



cowity i grzecznie witający się na schodach może robić „takie rzeczy”. Sygnałem ostrzegawczym może być w tym wypadku obecność alkoholu podczas wieczerzy wigilijnej w domu Rydzewskiej, czego nie praktykowano w dwudziestoleciu międzywojennym powszechnie, także w środowisku robotniczym – jej amanci wychodzą przecież „z niezłe zaproszonymi czuprynami”.

Jestem też w stanie wyobrazić sobie, że Rydzewska właśnie z powodów klasowych mogła po prostu jednych kolegów lubić bardziej, a nie życzyć sobie bliższych kontaktów z innymi. Szenwald – jak wynika ze wspomnień o nim – łączył harmonijnie inteligencję i talent z bezpretensjonalnością i sympatią do ludzi; był osobą bardzo lubianą, mimo swoich dziwactw. Dobrowolski – co nieustannie prześwituje przez jego narrację – był najbardziej w środowisku Kwadrygi nastawiony na awans i sukces utożsamiany z wykształceniem („marzy o sławie [...] takiej, że niby z proletariatu a geniusz”<sup>64</sup>), ale którego *notabene* nie podsumował dyplomem. Najbardziej też manifestował swoje „wysferzenie”, co nie musiało być przyjemne dla otoczenia, np. dla – przyjmijmy tu roboczo, że zakompleksionej – Rydzewskiej. Dynamika jego uczuć wobec urodziwej i zdolnej koleżanki musiała też być inna niż dynamika uczuć Bibrowskiego – w przeciwieństwie do romantycznie zakochanego „Miecia”, który podczas niefortunnej odsieczy wigilijnej czerpał przyjemność ze wspólnego biesiadowania<sup>65</sup>, Dobrowolski „sprawdził całe mieszkanie”. Potwierdzałby to inny jeszcze epizod dotyczący trójkąta emocjonalnego, w którym napięcie wynikające z rywalizacji

---

<sup>64</sup> Z. Uniłowski, *Wspólny pokój i inne utwory*, s. 16.

<sup>65</sup> Także fragment jego wspomnieniowego artykułu, odnoszący się do Rydzewskiej, ma spokojny, afirmatywny charakter, odróżniający postawę Bibrowskiego od postawy Dobrowolskiego: „Nasza Nina, Gruzinka z pochodzenia [...], miała szeroką, piękną twarz, czarne błyszczące oczy i krucze włosy, pisywała chropowate, nie pozbawione siły wiersze o mazole pracy, o wyzysku i nędzy w ponurej tonacji, choć sama miała pogodne i łagodne usposobienie” (M. Bibrowski, *Pierwszy okres „Kwadrygi”*, s. 148).

i odrzucenia przez pannę, przedkładającą towarzystwo Adama Galisa nad obecność Dobrowolskiego, rozładował on po prostu strzelając do nich z rewolweru<sup>66</sup>. Ani przez chwilę nie przychodzi mu więc do głowy, że Rydzewska może czuć się niekomfortowo w towarzystwie Bibrowskiego, który „starał się jej nieodstępnie towarzyszyć”, czy też zarozumiałego i spiętego Dobrowolskiego. Mogło być przecież i tak, że podobnie jak dla Julianny Quindt, która odrzuciła załoty Dobrowolskiego, czy dla matki robotnicy Wandy, która przegoniła Wolice, młodzi reprezentanci jej klasy, studenci bez pracy, niektórzy na utrzymaniu matek, nie byli dla Rydzewskiej ani atrakcyjnymi mężczyznami, ani tym bardziej kandydatami na partnerów życiowych, lecz po prostu kolegami. Ostatecznie przecież żaden z kwadrygantów nic u niej nie wskórał; wygląda na to, że wiedziała, czego chciała i znała swoje ograniczenia i możliwości – od wczesnej młodości aż do końca dwudziestolecia pracowała na jednej posiadzie jako urzędniczka, poślubiła kupca, wiodła skromne i stabilne życie rodzinne, od czasu do czasu zamieszczając fragmenty powieści o Kaszubach w czasopismach literackich.

**a poetki...** Rydzewska weszła i do literatury, i do Kwadrygi przebojem, ku zaskoczeniu własnemu i jeszcze większemu kolegów po piórze: *Madonna nędzarzy* ukazała się na łamach pisma piłsudczykowskiego w okresie gorącym w sensie i społecznym, i politycznym, czyli w czasie Świąt Bożego Narodzenia w roku 1927 i przed marcowymi wyborami parlamentarnymi. W styczniu 1928 roku Sodalija Mariańska Panów zamieściła w kilku pismach codziennych list otwarty mający charakter donosu do ministra sprawiedliwości na opieszałość Prokuraturii Państwowej w sprawie „zbrodniarki” Rydzewskiej, która opublikowała wiersz zawierający „tak w treści swej, jak i formie, bezczelne i ohydne bluźnierstwo rzucone ku naj-

---

<sup>66</sup> S.R. Dobrowolski, *Chmurnie i durnie*, s. 114-116.

świętszej Maryi Pannie, ku Królowej Aniołów, Niebios, Królowej Korony Polskiej”<sup>67</sup>. Sodalicję Panów poparły również Zrzeszenie Pisarzy Katolickich przy Towarzystwie im. Piotra Skargi oraz Bractwo św. Zyty zrzeszające pomocnice domowe. W obronie Rydzewskiej stanęli m.in. Kaden-Bandrowski<sup>68</sup>, Maria Jehanne-Wielopolska<sup>69</sup>, Paweł Hulka-Laskowski<sup>70</sup>, którzy zgodnie stwierdzili, że „nagonka na Rydzewską jest jednym z elementów walki przedwyborczej”<sup>71</sup> oraz próbą ograniczenia wolności literatury z jej chlubną tradycją wadzenia się z Bogiem, reprezentowaną m.in. przez lirykę Anioła Ślązaka, Adama Mickiewicza, Jana Kasprowicza, Leopolda Staffa czy Andrzeja Niemojewskiego<sup>72</sup>. „Wiadomości Literackie” opublikowały protest kwadrygantów (podpisany przez Dobrowolskiego, Flukowskiego, Zygmunta Łotockiego, Maliszewskiego, Markowskiego, Sebyłę, Wernica i Tadeusza Zajączkowskiego) przeciwko „ściągnięciu w błoto walki o geszeft polityczny najwyżej stojących, autonomicznych wartości sztuki” i „podstępny szarpaniu dobrej sławy artysty i człowieka” oraz wypowiedzenie „wojny rozpanoszonemu u nas moralnemu chamstwu i mentalności średniowiecznego

---

<sup>67</sup> O „Madonnę nędzarzy”, „Reflektor” 1928, nr 2, s. 9. Cyt. za: B. Twardochleb, O „Madonnę nędzarzy” czyli literatura i polityka, „Poezja” 1979, nr 11-12, s. 58.

<sup>68</sup> J. Kaden-Bandrowski, *Sodalisi Mariańscy przeciwko P. Ministrowi Sprawiedliwości*, „Głos Prawdy” 1928, nr 13.

<sup>69</sup> M. Jehanne-Wielopolska, *Przedwyborcze rajdy na koniku „bluźnierstwo”*. *Derbyście katolicko-narodowego bloku*, „Głos Prawdy” 1928, nr 14.

<sup>70</sup> P. Hulka-Laskowski, *Korespondencja*, tu: *Wittlin i Rydzewska*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 7.

<sup>71</sup> B. Twardochleb, O „Madonnę nędzarzy” czyli literatura i polityka, s. 58.

<sup>72</sup> Patrz np.: P. Hulka-Laskowski, *Korespondencja* oraz G. Karski, *Jeszcze jedno bluźnierstwo*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 8; P. Hulka-Laskowski, *I jeszcze jedno bluźnierstwo*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 9; A. Niemojewski, *Spór o ramotę Niny Rydzewskiej*, „Myśl Niepodległa” 1928, nr 901.

rzeźnika w imię obrony dobrej sławy człowieka i podniesienia stopnia kultury społecznej”<sup>73</sup>.

Twardochleb pisze, że chociaż sprawa szybko ucichła, ponieważ w wyborach marcowych zwyciężyła prawica, miała ona jednak bezpośrednie konsekwencje dla wewnętrznej dynamiki Kwadrygi. Mimo bowiem „niewykrystalizowanej w istocie orientacji politycznej”, grupa „została od razu zepchnięta na pozycję «wojującej lewicy», co w szerokim społecznym odbiorze poddanym naciskom wysokonakładowej prasy katolicko-narodowej oznaczać tylko mogło stan społecznego wyklęcia”<sup>74</sup>. Kwadryganci po raz pierwszy uświadomili sobie wtedy, że „sztuka uspołeczniona” może mieć realne konsekwencje polityczne<sup>75</sup>, które jednak dotknęły wyłącznie autorkę inkryminowanego utworu<sup>76</sup>, i stanęli przed koniecznością doprecyzo-

<sup>73</sup> *Protest poetów*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 4, s. 1.

<sup>74</sup> B. Twardochleb, *O „Madonnę nędzarzy” czyli literatura i polityka*, s. 56.

<sup>75</sup> M. Bibrowski, *Czechowicz i „Kwadryga”*, w: *Spotkania z Czechowiczem*, oprac. S. Pollak, Lublin 1971.

<sup>76</sup> Znamienna jest wierszowana rekapitulacja dyskusji, opublikowana w piśmie satyrycznym, ujawniająca po raz pierwszy skalę krytyki, jaka może spotkać autorów wypowiedzi antyreligijnych czy antyklerykalnych, bez względu na próbę ich talentu i pozycję społecznej. Jak pamiętamy, w roku 1928 rozpoczyna swoje kampanie obyczajowe Tadeusz Żeleński-Boy, reakcje konserwatystów na *Madonnę nędzarzy* można więc dziś uznać za rozgrzewkę przed główną bitwą. *Na marginesie wiersza pani Ninny Rydzewskiej „Madonna Nędzarzy” i polemiki o nim*, „Mucha” 1928, nr 4, s. 2:

[...]

A rzecz jest jasna.  
 Nikomu na świecie,  
 Małej pisarce, wielkiemu poecie,  
 Jeżeli w duszach ich pragnienie zagości,  
 By w twórczym pędzie pisać o Świętości.  
 Nie wolno – gdy im myśl ta się wylania,  
 Podejść do Bóstwa bez uszanowania,  
 Bez słów powagi, co z ziemskiego progu  
 Należne Bogu i Wszystkim przy Bogu.  
 I na tym koniec. Wszelkie inne względy,  
 „Racje” hrabiny, „Kwadrygi” gawędy,

wania swoich stanowisk ideologicznych, co oznaczało początek procesu dekompozycji grupy. Już kilka miesięcy później Maliszewski ogłosił publicznie w „Wiadomościach Literackich”: „od lipca nie mam nic wspólnego z nazwiskami Ciesielczuka, Bibrowskiego, Słobodnika, Rydzewskiej”<sup>77</sup>. Zanim jednak do tego doszło – jak pisze Dobrowolski – kwadryganci byli bardzo zadowoleni z szumu, jaki zrobił się wokół nich za sprawą *Madonny nędzarzy*: „Chryja zrobiła się na całego. Chodziliśmy pyszni z Niną Rydzewską na czele, ciesząc się łatwo zarobioną sławą. I to z powodu wiersza o cechach «twórczości uspołecznionej»”<sup>78</sup>. Sprawa miała też odroczone reperkusje polityczne – w roku 1932 nowy Kodeks karny wprowadził artykuł 173, na mocy którego „Kto publicznie Bogu bluźni, podlega karze więzienia do lat 5”<sup>79</sup>.

Można powiedzieć, korzystając z formuły popularnej w międzywojniu, że awantura o *Madonnę nędzarzy* od razu „postawiła” Rydzewską w tzw. poezji najmłodszej i tzw. poezji kobiecej, jej nazwisko stało się znane również poza ścisłym gronem literackim, czego nie mogli o sobie powiedzieć inni kwadryganci. Jej artystyczna pozycja w grupie była zatem silniejsza niż pozostałych członków, bo wytworzona nie tylko dzięki immanentnym walorom jej utworów, lecz przede wszystkim dzięki warunkom ich recepcji. Nie o każdym przecież początkującym poecie pisali Kaden-Bandrowski, Jehanne-Wielopolska czy Hulka-Laskowski, co więcej – spośród poetów związanych z Kwadrygą tylko Słobodnikowi i Szenwaldowi

---

Savonarola, z którym sumie Kaden,  
Wszystko argument dla Rydzewskiej żaden.  
Nie zmieni sensu jej wiersza, ni faktu,  
Iż postąpiła co najmniej bez taktu.

<sup>77</sup> A. Maliszewski, *Korespondencja*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 39, s. 6.

<sup>78</sup> S.R. Dobrowolski, *Chmurnie i durnie*, s. 62-63. Patrz też: A. Maliszewski, *U brzegu mojej Wisły*, s. 324-325.

<sup>79</sup> *Kodeks karny*, oprac. L. Genin, Kraków 1932.

„Wiadomości Literackie” wydrukowały wiersze przed Rydzewską i tylko jej tom zapowiedziały wcześniej, niż się ukazał w postaci książkowej<sup>80</sup>. Ponadto do roku 1929, kiedy ukazało się *Miasto*, tylko kilku kwadrygantów miało na swym koncie osobne tomiki: Sebyła *Modlitwę* i Maliszewski *Oczy – usta – serce* (w jednym woluminie jako *Poezje*, 1927), Ciesielczuk – zbiory *Chaty w obłokach* (1927), *Wieś pod księżycem* (1928) i *Pies kosmosu* (1929), a Słobodnik – *Modlitwę o słowo* (1927) i *Cień skrzyпка* (1929), obaj jednak reprezentowali „nieuspołecznione”, rustykalne skrzydło Kwadrygi. Równolegle z Rydzewską zadebiutowali: Dobrowolski – *Pożegnanie Termopil* (1929), Flukowski – *Słońce w kieracie* (1929) i Piechal – *Krzyki z miasta* (1929), a reszta kolegów dopiero w dekadzie następnej. Moment publikacji, tytuł i zawartość *Miasta* uczynił więc z Rydzewskiej pełnoprawną członkinię Kwadrygi i główną reprezentantkę „poezji uspołecznionej”, co zostało natychmiast zauważone przez krytykę.

Międzywojenni krytycy literatury, zwłaszcza młodego pokolenia<sup>81</sup>, inaczej niż krytycy już wówczas dojrzałi<sup>82</sup> czy powojenni<sup>83</sup>,

<sup>80</sup> *Debiut poetki*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 17, s. 4, tu: wiersze *Kuszenie* i *Portret umarłej*.

<sup>81</sup> L. Krzemieniecka, *Korespondencja*, tu: *Oryginalność naśladownictwo*, „Głos Literacki” 1929, nr 3; J. Braun, *Wśród nowych książek. Poeci „Kwadrygi”*, „Kurier Polski” 1929, nr 161; B. H.-n, *Poeci „Kwadrygi”*, „Epoka” 1929, nr 163; E. Kozikowski, *Biblioteka „Kwadrygi”*, „Głos Prawdy” 1929, nr 308; S. Napierski, *Nina Rydzewska*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 31; Z. Rabska, „*Miasto*”. *Poezje*, „Kurier Polski” 1929, nr 322; M. Piechal, *Współczesne poetki polskie*, „Głos Poranny” Łódź 1930, nr 252; T.T. [T. Terlecki], *Poezja miasta i poezja prowincji*, „Słowo Polskie” 1930, nr 119.

<sup>82</sup> Patrz przypis 68.

<sup>83</sup> J. Marx, *W cieniu „Kwadrygi”*, „Poezja” 1979, nr 11/12; B. Twardochleb, *O „Madonnę nędzarzy” czyli literatura i polityka*; J. Marx, *Echo Baudelaire’owskie w kanonie Kwadrygi – o poezji Niny Rydzewskiej*, w: tegoż, *Grupa poetycka „Kwadryga”*, Warszawa 1983; J. Marx, *Zapomniana poetka*, „Odrodzenie” 1986, nr 35; J. Krawczykowa, *W proteście przeciwko nędzy i uciskowi*, „Słowo Powszechne” 1992, nr 144.

umieszczali artystyczną propozycję Rydzewskiej na tle polskiej liryki kobiecej i wysoko waloryzowali fakt przełamania charakterystycznych dla niej konwencji, nie odnosili jej natomiast do modeli pozostałych kwadrygantów. Inaczej mówiąc, za kontekst macierzysty poezji Rydzewskiej uznali poezję kobiecą, a nie poezję w ogóle.

Na przykład znany z uruchamiania kategorii kobiecości i męskości w wartościowaniu utworów poetyckich Stefan Napierski, zaczął swoją obszerną recenzję w „Wiadomościach Literackich” od powitania „nowego talentu” Rydzewskiej, „niewspółmiernego jeszcze” z talentami Kazimierzy Iłakowiczówny, Marii Pawlikowskiej czy Ireny Tuwim, ale „bardzo obiecującego na przyszłość”. Dopiero w drugiej kolejności napisał, że

obok Flukowskiego, najciekawszego poety tej grupy, Rydzewska w „Kwadrydze” zajmuje stanowisko górujące, co więcej – ona jedna, w pewnej przynajmniej mierze, realizuje program tej grupy. Jej bowiem akcent społeczny, wyróżniający ją, przynajmniej pozornie, od wszystkich z wyjątkiem Konopnickiej dotychczasowych poetek polskich nie jest czymś zewnętrznym przyjętym ani narzuconym sobie, lecz wynika samoistnie z głębokich źródeł inspiracji: z szlachetnego współczucia, z litości nad wszelkim stworzeniem<sup>84</sup>.

Po czym wrócił do kwestii liryki kobiecej, by zauważyć, że rzeczywiście nowatorstwo Rydzewskiej mieści się w tej dziedzinie, gdzie m.in. Kazimiera Zawistowska, Bronisława Ostrowska i trzy wcześniej wspomniane poetki „bezwiednie zapewne kontynuują linię, biegnącą od pierwszej wielkiej artystki polskiej Gabrielli”, która była „pierwszą intelektualistką polskiej literatury, była przede wszystkim, jak każda kobieta, niepozbawiona specyficznego, czyli lesbijskiego, geniuszu, *zakochania w sobie*, w swej władzy umysłowej, w rozpięciu swych idei, była *egotystką*, co więcej – immoralistką”.

---

<sup>84</sup> S. Napierski, *Nina Rydzewska*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 31, s. 3.

Rydzewska – zdaniem Napierskiego – „zrywa śmiało z tą tradycją”, co widać zarówno w tytułach całego zbioru i poszczególnych utworów, wśród których próżno by szukać jakichkolwiek *Pocautunków*, jak i w języku dalekim od „gadulstwa i sentymentalizowania” Konopnickiej. Jej postawa społeczna pozostaje jednak „kobieca” w sensie „szczeroci reakcji” na „wpływy czasu i środowiska” i właśnie z powodu „większej chłonności, wrażliwości, uległości, większej, słowem, *rzetelności*” pozytywnie odróżnia się od postawy nie tylko poetek wcześniejszych, ale i od pozostałych poetów Kwadrygi. Co istotne, Napierski jako jedyny krytyk wskazał te cechy wyobraźni Rydzewskiej i poetyki jej utworów stanowiące oryginalny wkład w to, co Jan Marx nazywa „kanonem Kwadrygi, którego w zasadzie nie ma”<sup>85</sup>: upodobanie do form modlitewno- i balladopodobnych, „pod względem formalnym jednolitość, co nie da się powiedzieć o utworach reszty «kwadrygistów» (znów z cennym wyjątkiem Flukowskiego)”, „naturalizm”, „brutalność” i „lucyferyczność” w obrazowaniu, „symbolistyka religijna, raczej zużyta”, tonacja „buntu”, „znużony, bezsilny, wlokący się, to znów wzburzony rytm, przechodzący w psalmodyczne zawodzenie”, „patos przypominający Adę Negri, ale bez piękno duchostwa włoskiej poetki”<sup>86</sup>.

W podobnym tonie wypowiedział się recenzent „Epoki”, witając w Rydzewskiej „największy talent kobiecy [...] najmłodszych poetów” i podkreślając świeżość języka jej wierszy pozbawionych „banalności i czułościowości, i bezkrwistości”, posiadających „rozmach i siłę”, „bardzo smutnych”, przynoszących wizję „świata zmagających się i walki o prawdę i wznioślejszą treść życia”<sup>87</sup>. Warto przytoczyć jeszcze wypowiedź Tymona Terleckiego ze „Słowa Polskiego”, który nowatorstwo Rydzewskiej widział w odejściu kobiety poetki od tra-

<sup>85</sup> J. Marx, O „Kwadrydze” i kwadrygantach, w: tenże, *Grupa poetycka „Kwadryga”*, s. 8.

<sup>86</sup> S. Napierski, *Nina Rydzewska*, s. 3.

<sup>87</sup> B. H.-n, *Poeci „Kwadrygi”*.



dycji „sielskości i sielankowości” ku „wymiarowi nowego życia”, jakim jest „miasto”. Miasto jest więc u niej „sednem odczucia życia”, „symbolem zmagania się człowieka z zasadą ślepej, niepoznawalnej przemocy, panującej nad światem”, „kamiennym krzykiem protestu przeciw krzywdzie”, a zarazem „ośrodkiem nędzy życia”. Terlecki zauważa, że wpisana w jej wiersze „beznadziejność losu” prowadzi do „najosobliwszej tajemnicy tej poezji: do żarliwego, tkliwego, kobiecego najgłębiej, solidaryzmu z wszystką niedolą świata. Niepodobna wskazać na obszarze całej współczesności poezji serca o takiej zdolności ofiarności i sile współczucia dla ludzkiego cierpienia”. Ale ten tradycyjny „kobięcy solidaryzm” wyraża się nietradycyjnym, niekobięcym językiem „jaskrawego realizmu”, „odważnym aż do brutalizmu”, świadczącym o niekobiecej „śmiałości widzenia”<sup>88</sup>, które penetruje zakątki miasta zwykle przez pleć piękną omijane i rejestruje obecność postaci zwykle niezauważanych, np. dzieci biedoty bawiące się na śmietnikach czy tragarzy.

Mimo konsekwentnego odsyłania poezji Rydzewskiej do getta poezji kobiecej, ogólny ton recenzji *Miasta* trzeba określić jako afirmatywny – Rydzewska przedkłada społeczny nurt poezji kobiecej nad dominujący w Młodej Polsce i dwudziestoleciu międzywojennym jej nurt egotyczny, dzięki czemu odświeża i model poezji kobiecej, i wzbogaca model „poezji uspołecznionej” Kwadrygi. Kwadrygantom nie do końca się to podobało, ale nie mogli tego napisać wprost w sytuacji, gdy ta część środowiska literackiego, na opinii której im zależało, wyrażała pozytywny stosunek do twórczości Rydzewskiej. Robili to zatem pośrednio, czego przykładami są recenzje książek poetyckich publikowane na łamach „Kwadrygi”.

W numerze 2 pisma z roku 1928 sąsiadują ze sobą wiersz Rydzewskiej *Zbrodnia* i recenzja zbiorcza *Sonetów* Witolda Hulewicza, *Ciszy leśnej* Marii Pawlikowskiej i *Pięknej podróży* Tadeusza

---

<sup>88</sup> T.T. [T. Terlecki], *Poezja miasta i poezja prowincji*, s. 10.

Łopalewskiego, zatytułowana *Wiersze niepotrzebne* i podpisana inicjałami „am” (Aleksander Maliszewski). Wiersze wszystkich trzech autorów to – zdaniem recenzenta – „łamańce, wyginania, wygibaszy” będące znakiem

czasu masowej produkcji pięknych wierszy – niekiedy skończonych dzieł sztuki – niekiedy aż bojących swą doskonałością – jednak spełniających rolę: – albo gąbki wsysającej nieużytą w pracy energię rozpróżnionych jednostek, albo snobistycznej ozdoby w burżuazyjnych, manicurowanych buduarach, albo szkiełka dla histerycznych panienek, widzących przez pryzmat utworu poetyckiego wymarzony ideał – „tego smukłego bruneta z błyszczącymi, jak gwiazdy, oczami...”<sup>89</sup>.

Widać w tej recenzji ambiwalencję: uznanie dla doskonałości warsztatowej innych poetów i głębi ich analiz psychologicznych oraz zazdrość o cudzą popularność ukrywaną pod zarzutem „braku ideologii jej twórców”. Na przykład tajemnica poczytności Pawlikowskiej polega na „nieoczekiwanych, emocjonalnie działających skojarzeniach i porównaniach które współcześni poeci wzięli na swój warsztat jako cel a nie środek, poza którymi kryje się beznadziejna pustka”<sup>90</sup>.

W pierwszym numerze „Kwadrygi” z roku 1929 znalazły się dwa wiersze Rydzewskiej, *W trupiarni* i *Na okręcie*, oraz obszerny artykuł *W balwierni poetyckiej* podsumowujący plon poetycki ostatnich miesięcy, w tym również *Paryż* Pawlikowskiej, debiut Haliny Kono-packiej *Któregoś dnia*, czwarty zbiór Janiny Brzostowskiej *Najpiękniejsza z przygód*, Józefiny Rogosz-Walewskiej *Na drodze* i *Pamiętnik liryczny* Marii Grossek-Koryckiej. Omawianie bloku wierszy kobiecych autorzy recenzji zaczęli od uwagi natury ogólnej:

<sup>89</sup> am [A. Maliszewski], *Wiersze niepotrzebne*, „Kwadryga” 1928, nr 2, s. 5.

<sup>90</sup> Tamże.

Kobiety na ogół wzięwszy, piszą wiersze inaczej niż mężczyźni. Żywioł erotyczny – jeden z najpotężniejszych bodźców tworzenia, manifestuje się u dojrzałego poety inaczej niż u poetki. Ulegając w psychice jego szeregowi przefiltrowań i sublimacji, każe mu szukać w twórczości najdoskonalszego wyrazu dla zdobywczego i poznawczego stosunku do świata.

Natomiast u piszącej kobiety moment erotyczny, inny w swej pierwotnej strukturze, występuje o wiele silniej w czystej postaci: kobieta szuka za granicami swej płci siły, której by stawić mogła bierne opory, gdy ta zechce ją opanować. Opisy tych poszukiwań i ich skutków, zadrażnień i zawodów na tym tle wynikłych – oto najgłębsze dno poezji tzw. kobiecej. Pozorna często sublimacja owych popędów w płaszczyzny wyższych zainteresowań kulturalnych wygląda często tak, że utarte symbole stają się dla kobiety piszącej łatwą przykrywką treści erotycznych: pisze o Bogu, a widzi silnego mężczyznę<sup>91</sup>.

Tak rozumianą poezję kobiecą „w najczystszej postaci – i to świadomie” uprawia Pawlikowska. Jest to pierwsza „szczerą” poetka, która „bogaci literaturę niefałszowanym motywem «kobiecego»”, podczas gdy „liczne jej towarzyszki, wypierając się niejako swej przynależności płciowej, pragną pisać jak mężczyźni, nie posiadając ich drapieżnego i zdobywczego stosunku do zewnętrznego świata: są zakłamanie i nudne”. Osią konstrukcyjną „czystej” i poezji kobiecej, i poezji Pawlikowskiej jest więc – zdaniem recenzentów – „[m]ężczyzna, walka z mężczyzną, radosna uległość”<sup>92</sup>. Ponieważ debiutantka Konopacka prezentuje tę samą co Pawlikowska „postawę twórczą”, spełnia zatem ich oczekiwania formułowane pod adresem poezji kobiecej, autorzy artykułu skupiają się na krytyce warsztatu: „Naturalnie, wiersze te w żadnym względzie nie są rewelacyjne: spokojna, zrównoważona produkcja poskamandrycka z inklinacją do gładkości brzmienia i czterowierszowych trzynastozgłoskowców – pod Wierzyńskiego i Lechonia. Utwory dobrze

---

<sup>91</sup> M. Bibrowski, W. Sebyła, *W balwierni poetyckiej*, „Kwadryga” 1929, nr 1, s. 37.

<sup>92</sup> Tamże.

montowane, nastrój jest, pointy na miejscu”<sup>93</sup>. Janina Brzostowska jako reprezentantka Czartaka została oceniona bardziej surowo, ale ponieważ ona także realizuje prawomyślną „kobiecość”, przedmiotem ataku stało się jej „artystyczne nieopanowanie”. Brak „techniki” polega – zdaniem autorów – na „dziwnej mieszaniu sposobów pisarskich”, np. „zachowaniu tradycyjnych rytmów, a niejednokrotnie i obrazowania” oraz „gwałtownym forsowaniu asonansu i to możliwie rozdzwiękowego”<sup>94</sup>. Historyczno-socjologiczne kryterium Bibrowski i Sebyła zastosowali przy ocenie „[m]iłego wierszunia przypisanego Prezydentowi” Rogosz-Walewskiej: „Gdyby je ocenić ze stanowiska współczesnych potrzeb estetyczno-społecznych, trzeba by im było niejednokrotnie odmówić wszelkiego waloru, wyrzucić krzywdę autorowi, który jednak spełnił swoją rolę w reprezentowanej przez siebie epoce”<sup>95</sup>. Ale nie zastosowali tego kryterium wobec wierszy nieżyjącej Grossek-Koryckiej: „Niestety: ani formą swoją, ani prymitywną już dla nas techniką pisania, ani zakresem zagadnień: symboliczną i mętną metafizyką oraz problemem odzyskania niepodległości – nie mogą nas już wzruszyć i zainteresować”<sup>96</sup>.

I po raz ostatni recenzja kobiecych tomików poetyckich na łamach „Kwadrygi” pojawiła się w roku 1931, kiedy Sebyła lapidarnie ocenił *Poza rzeczywistością* Wandy Kragen i *Chińską akwarelę* Sabinie Raciążkówny jako tomy bardzo słabe, okazał łaskę jedynie *Niepotrzebnemu sercu* znanej mu osobiście ze wspólnych biesiad w „Kresach” Hannie Mortkowiczównie: „Formalnie wiersze Mortkowiczówny nie wychodzą poza uznany poziom osiągnięć (Skamander), wyraźnie bardzo nieraz ciąży nad nim Iłakowiczówna”<sup>97</sup>.

---

<sup>93</sup> Tamże, s. 38.

<sup>94</sup> Tamże.

<sup>95</sup> Tamże, s. 39.

<sup>96</sup> Tamże.

<sup>97</sup> W. Sebyła, *Na rynku poetyckim*, „Kwadryga” 1931, nr 1-3, s. 328.

Podsumowując, można powiedzieć, że żadna poetka – od przebywającej samotnie na wyżynach sztuki Pawlikowskiej, poprzez tłum poskamandryckich przeciętniaczek, aż po niziny poezji ilościowości Rogosz-Walewskiej – nie znalazła w oczach kwadrygantów uznania. Jeśli „aż bolą swą doskonałością”, to nie mają „ideologii”; jeśli „pragną pisać jak mężczyźni”, są „zakłamate i nudne”; jeśli są „kobiece”, to niewystarczająco „szczerze”; jeśli są „szczerze świadome”, to w sposób „poskamandrycki” lub „artystycznie nieopanowany”. Nigdy nie są wystarczająco dobre. Akceptowane są tylko wówczas, gdy opracowują literacko tradycyjny model kobiecości skoncentrowanej na „mężczyźnie” i „walce z mężczyzną”, stawiającej mu „bierne opory”, a wreszcie „uległej”. Rydzewska – biorąc pod uwagę kolejne obroty tego błędnego koła – ma ideologię, pisze jak mężczyzna, nie jest nudna, nie realizuje skamandryckiego modelu poezjowania, jest „artystycznie opanowana”. Zaprzecza międzywojennym, w tym także kwadryganckim, poglądom na poezję kobiecą.

Spośród poetów związanych z Kwadrygą tylko Piechal docenił wyjątkowość poezji Rydzewskiej na tle „obfitej twórczości kobiecej”, charakteryzującej się „subiektywizmem, egotyzmem, egocentryzmem w łożysku niczym nieopanowanego liryzmu” i wyrażającej „przyrodzoną «bluszczowatość» psychiki kobiecej”. Jediną cechą wspólną Rydzewskiej i takich poetek współczesnych, jak Iłakowiczówna, Pawlikowska, Tuwim czy Mortkowiczówna, jest „charakterystyczne dla kobiet współzucie”, które dominuje w tomie *Miasto*. I tylko dlatego, że zostało ono przefiltrowane przez „przynależność do Kwadrygi”, dało rezultat tak „nowy”, „młody” i odbiegający od wierszy „zapatrzonych we własne mdłości psychiczne autorek współczesnych”: „To jest wreszcie zdrowo pojęta emancypacja,

której pierwszą naturalną (bez zakłamań) przedstawicielką w poezji polskiej jest Rydzewska<sup>98</sup>.

**a modernizm...** Proponuję nadrobienie historycznoliterackich zaległości w interpretacji *Miasta* Rydzewskiej, postępując za wskazówkami poddanymi przez tych krytyków międzywojennych, którzy wypowiedzieli się wyłącznie przy okazji *Madonny nędzarzy*, a i to niezwykle lapidarnie. Ponieważ należeli do pokolenia nieco starszego od kwadrygantów, potrafili dostrzec młodopolskie inspiracje Rydzewskiej, a ponieważ były one dla nich oczywiste, nie omawiali ich obszerniej. Hulka-Laskowski czy młodsi od niego Napierski i Piechal zwrócili uwagę na wykorzystanie przez Rydzewską wzorca liryki Jana Kasprowicza, Leopolda Staffa i Andrzeja Niemojewskiego. I to by w zasadzie wystarczyło za całą charakterystykę twórczości poetyckiej autorki *Miasta*, gdyby nie fakt, że młodopolski model, przeniesiony w artystyczny, polityczny i obyczajowy kontekst dwudziestolecia międzywojennego, stał się wehikułem nie tylko dawnych, ale i nowych znaczeń. Wracam więc do *Madonny nędzarzy* i staram się po prawie stuleciu zrozumieć jej bluźnierczy potencjał:

Miej w swojej świętej opiece,  
Prześliczna Matko Boska,  
Siostrę Twą – Matkę Nędzarzy  
I dziecko jej całe w krostach.

Przyodziej ich w swoją łaskę,  
Jak w ciepłe szmaty,  
Wyźebraj dla nich pięć groszy  
U ludzi bogatych.

Weź w ręce wszystkie ich bóle  
I lży, co niecierpliwie się tłoczą

<sup>98</sup> M. Piechal, *Współczesne poetki polskie*, „Głos Poranny” 1930, nr 252, „Dodatek społeczno-literacki” z 14 września 1930, s. 4.

Ku oczom spłwiałym jak ranek,  
Ku zaropiałym oczom.

I zważ te łzy i bóle  
Na sprawiedliwej wadze u Niego –  
Zobacz, jak pod ich ciężarem  
Ugnie się Twoje Niebo.

I jeszcze coś Ci powiem,  
I jeszcze powiem Ci więcej:  
Zobaczysz w ich głodnych oczach  
Swą twarz splamioną rumieńcem.

Wstydz się Prześliczna Panno,  
Wyznaj swój grzech przed Bogiem,  
Że siostra twa – Matka Nędzarzy  
Umiera z głodu pod progiem.

W pierwszym odruchu zgadzam się z Adamem Niemojewskim, że pod względem artystycznym jest to „ramota godna pensjonarek”, która „nie dorównuje sztambuchowym rymom prababek sprzed stu lat”, i że jeśli istotnie Rydzewska popełnia tu jakąś zbrodnię, to jest to zbrodnia „tylko wobec literatury polskiej”, którą można podciągnąć pod paragraf „grafomanii”<sup>99</sup>: „poezja nasza już przed dwudziestu laty zdystansowała i te «skrofuliczne» krosty i te melodramatyczne «szmaty» i to całe kiepsko rymowane gładzenie [...], które z ducha rewolucji poczęte, wstrząsały gmachem ówczesnej hipokryzji”<sup>100</sup>. I to ostatecznie zdanie każe mi się zastanowić nad „bluźnierczym” potencjałem *Madonny nędzarzy* i wierszy z tomu *Miasto*. Ich autorka rzeczywiście stoi w tym samym miejscu ideowym, co jej wielcy poprzednicy, szczególnie Kasprowicz czy Staff, ale jest to

---

<sup>99</sup> A. Niemojewski, *Spór o ramotę Niny Rydzewskiej*, „Myśl Niepodległa” 1928, nr 901, s. 42.

<sup>100</sup> Tamże, s. 40.

miejsce, w którym na przełomie XIX i XX wieku zaczynali oni swoją drogę wewnętrzną – rozpacz i bunt przeciw Bogu, a nie miejsce, do którego doszli w przededniu pierwszej wojny – pokora i afirmacja Boskiego porządku<sup>101</sup>. W tym sensie unieważnia konkluzję ich egzystencjalnego, duchowego i intelektualnego rozwoju, co w nowym kontekście artystycznym i ideologicznym lat dwudziestych zyskuje wymiar przede wszystkim polityczny.

Ale czy było to działanie w pełni świadome, czy taki był świadomy zamiar Rydzewskiej, śmiem wątpić. Obraz dwóch Matek Boskich, jednej dla ludzi sytych i zamożnych, drugiej dla ludzi głodnych i ubogich, oraz język, w jakim sformułowane zostało oskarżenie pierwszej z nich o obojętność dla drugiej i dla tych przeszczeni socjalnego marginesu, którą ona się opiekuje, przywołuje przecież raczej kategorie etyczne filantropii niż buntu klasowego – adresatem wypowiedzi lirycznej jest tu figura społecznego uprzywilejowania, nie zaś figura upośledzenia, za którą podmiot liryczny się wstawia. Sądzę więc, że najważniejszym źródłem inspiracji artystycznej dla Rydzewskiej był kanon polskiego modernizmu i to w takiej wersji, w jakiej przekazywały go instytucje publiczne, przede wszystkim szkoły i biblioteki, oraz jej środowisko macierzyste, a potem także grupa rówieśników literatów za pośrednictwem podręczników, antologii, wypisów, książek, broszur, czasopism, spotkań autorskich, dyskusji prywatnych itd. Nie oznacza to lekceważenia ani dla kanonu, ani dla Rydzewskiej – wewnętrzna spójność jej wizji poetyckiej świadczy bowiem o rzetelnym odrobieniu lekcji zadanej przez literaturę Młodej Polski i wysiłku intelektualnego samouka, z tego też wynika – jak pisze Jan Marx – „swoisty eklek-

---

<sup>101</sup> Patrz: H. Filipkowska, *Poezja religijna Młodej Polski*; K. Górski, *Religijność Kasprownicza*; M. Jasińska-Wojtkowska, *Sacrum w poezji Leopolda Staffa*, w: *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983.



tyzm formalny poetki, która brała z ekspresjonizmu, futuryzmu, naturalizmu to, czego wymagał temat liryczny<sup>102</sup>.

Ponieważ Rydzewska wcześniej zaczęła pracować zawodowo, nie miała warunków ani do kontynuacji nauki na uniwersytecie, ani do regularnego bywania w środowisku artystycznym, gdzie mogłaby uzupełnić wykształcenie literackie i sprecyzować własny program twórczy. Dlatego – moim zdaniem – podkreślana przez Marxa „zdziawiająca wspólność lirycznych inspiracji” i motywów „dominujących zwłaszcza w młodzieńczych wierszach” („[g]łód, nędza, obrazy rozpadających się przedmiejskich ruder, zabiedzone dzieci, chorzy, kalecy, skrzywdzeni bez winy”<sup>103</sup>) Rydzewskiej i pozostałych kwadrygantów jest raczej powierzchowna. Rydzewska od początku kontaktów z grupą była osobna; wprawdzie łączyła ją z nią intelektualna świadomość klasowego upośledzenia, ale dzieliła egzystencjalna głębia jej własnego doświadczenia upośledzenia socjalnego oraz „barwa ideowa”<sup>104</sup> jej utworów, i to ostatecznie – jak się wydaje – zdecydowało o rozejściu się ich artystycznych dróg. Warto tu skrótkowo przypomnieć program Kwadrygi, by na jej tle zobaczyć odrębność Rydzewskiej.

Jak pisze Rymkiewicz, trzy czynniki: „ciążenie dziedzictwa romantycznego”, „gwałtowne załamanie prosperity gospodarczej i początek wielkiego kryzysu”, „pochodzenie społeczne” poetów

---

<sup>102</sup> J. Marx, *Echo Baudelaire'owskie w kanonie Kwadrygi*, s. 80.

<sup>103</sup> J. Marx, *W cieniu futuryzmu – o poezji Stefana Flukowskiego*, w: tenże, *Grupa poetycka „Kwadryga”*, s. 187.

<sup>104</sup> Posiłkuję się tu uwagą Tadeusza Bujnickiego o wczesnych wierszach Szenwalda: „Rolę przekąźnika idei przyjmuje w nich rozbudowany obraz metaforyczny, z reguły o cechach wyolbrzymienia, nierzadko wzmocniony przez instrumentację brzmieniową [...]. Ponieważ obrazy tak ukształtowane służą wyzwoleniu pewnych sugestii nastrojowych, pojęcie tonacji czy barwy ideowej, ściślej odpowiada treści wiersza niż jednoznaczne określenie: idea lub światopogląd” (T. Bujnicki, *Stare dzbany i młode wino – Lucjan Szenwald*, w: *Poeci dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, red. I. Maciejewska, t. 2, Warszawa 1982, s. 295).

debiutujących w kręgu Kwadrygi spowodowały, że na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku ponownie w dziejach kultury i literatury polskiej „*ja*» poetyckie [...] utożsamione zostało z «*ja*» historycznym, a poeci narzucili sobie obowiązek uczestniczenia w życiu społecznym i politycznym”<sup>105</sup>. Oznaczało to m.in. radykalizację polityczną i środowiska, i twórczości, np. rozpad tzw. pierwszej „Kwadrygi” i utworzenie „Nowej Kwadrygi” oraz przejście od wierszy „uspołecznionych” do „rewolucyjnych”. Kwadryganci nie stworzyli jednak oryginalnego programu poetyckiego, np. nie sformułowali ani teorii słowa i symbolu, ani koncepcji tradycji, by się z nią rozliczyć, stworzyli za to „program moralny” dotyczący „powinności poety wobec poezji i jej odbiorców”:

Poeta [...] nie powinien być odgradzonym od życia esteta. Powinien zwrócić się ku życiu i tworzyć dzieła, które miałyby wpływ doskonalący na moralność odbiorców. Rewolucjonizując postawy moralne, przyspieszyłyby one jednocześnie przemiany społeczno-ustrojowe. Poezja, tak działająca, może być nazwana wartościową społecznie. Program „Kwadrygi” zwrócony był więc przeciwko ogólnikowo rozumianemu estetyzmowi. Jego fundamentem było nie tyle niezadowolenie ze stanu, w jakim kwadryganci znaleźli poezję polską, ile niezadowolenie z ustroju społecznego Polski Niepodległej. Drugą Rzeczpospolitą uważali bowiem [...] za państwo nędzy, wyzysku i krzywdy społecznej, w którym co rychlej nastąpić powinny przemiany rewolucyjne<sup>106</sup>.

Z wierszy kwadrygantów można jednak wypreparować ich program niesformułowany. Ich model języka poetyckiego był eklektyczny, zawierał bowiem elementy języka symbolizmu, parnasizmu i ekspresjonizmu z najważniejszymi słowami-kluczami liryki modernistycznej, takimi jak: *dał*, *dusza*, *mrok*, *bezdeń*, *głębia*, czy *zaimkami nieokreślonymi*, takimi jak: *coś*, *jakiś* itd.; cywilizacyjnego języka futurystów z nazwami rekwizytów nowoczesności, takich jak:

---

<sup>105</sup> J.M. Rymkiewicz, *Poezja – Kwadryga*, s. 439.

<sup>106</sup> Tamże, s. 442.

anteny, wieże, śruby itd.; wreszcie konwersacyjnego stylu poezji skamandryckiej z jej kolokwializmami i potocyzmami<sup>107</sup>. Organizujące świat ich wyobraźni kategorie Boga, Poety, Pracy, Cywilizacji, Natury, Historii były ambiwalentne. Bóg stał się pozbawionym transcendencji i ucłowieczonym rzemieślnikiem pracującym nad ulepszeniem świata, a zarazem symbolem poety-kreatora. Poeta to jednocześnie nobilitowany Stwórca i szary człowiek, raz na modłę modernistyczną podkreślający swoją wyjątkowość i samotność w zbiorowości, raz utożsamiający się z tłumem, podobnie jak to się dzieje w dziewiętnastowiecznych pieśniach rewolucyjnych. Praca afirmowana była jako akt wspólnotowego wysiłku przyczyniającego się do postępu cywilizacji i jednocześnie oskarżana jako środek wyzysku proletariuszy przez burżujów. Cywilizacja we wczesnej twórczości kwadrygantów, podobnie jak u futurystów, zasługuje na pochwałę, ponieważ dowodzi inteligencji, determinacji i siły człowieka, w fazie późniejszej symbole nowoczesności – miasto i fabryka – przerażają jako przestrzenie zniewolenia, podobnie jak u ekspresjonistów. Miasto jest zamieszkane najpierw przez twórczych inżynierów, zadowolonych robotników i krzepkich budowniczych, później także przez bezdomnych, prostytutki, kaleki. Natura z kolei zasługuje na ochronę przed zniszczeniem wskutek cywilizacyjnej aktywności ludzi, ale jednocześnie jako groźny żywioł musi być przez nich ujarzmiana. Historia to także dla tej grupy groźny żywioł, z jednej strony siła twórcza, rozumna i celowa, której człowiek jest podmiotem, z drugiej zaś – niszcząca, szalona i chaotyczna, której jednostki i zbiorowości są ofiarami<sup>108</sup>.

Twórczość Rydzewskiej podczas trzech lat jej kontaktów ze środowiskiem Kwadrygi nie ewoluuje: ani się nie radykalizuje w wymiarze politycznym, ani nie absorbuje nowych rozwiązań

---

<sup>107</sup> Tamże, s. 443.

<sup>108</sup> Tamże, s. 444-451.

w wymiarze artystycznym. Poetka przyszła do Kwadrygi już gotowa, nic od jej członków nie przejęła, za to jej idiom wzbogacił paletę poetyckich propozycji grupy u schyłku lat dwudziestych. Najwięcej zbieżności widać w języku poetyckim; Rydzewska korzysta z rejestru ekspresjonistycznego, futurystycznego i skamandryckiego, tyle że robi to na swój własny sposób, np. nie da się o jej wierszach – jak o wierszach innych kwadrygantów – powiedzieć, że są skamandryckie. Ale już jej wizja Boga czy jej sposób realizacji tematu Miasta zdecydowanie odbiegają od wczesnej praktyki twórczej jej kolegów. Uważam jednak, że Rydzewska nie musiała się radykalizować ani politycznie, ani artystycznie, nie musiała porzucać miejsca „społecznego uwrażliwienia” i podążać do miejsca „rewolucyjnego zaangażowania”, ponieważ właśnie jej pierwotna pozycja miała znaczenie polityczne, zarówno w rozumieniu klasycznym, jak i rozumieniu Jacques’a Rancièrè’a. Uznaję to za wypadkową niedokształcenia literackiego poetki oraz twórczej intuicji, podpowiadającej jej, że działanie polityczne literatury nie polega na dyskursywnym rozwiązywaniu problemów społecznych przy wykorzystaniu na przykład gatunkowych odmian poezji rewolucyjnej, lecz na ich zobrazowaniu i oświeceniu z innej perspektywy niż dotąd, by uczynić je na nowo „widocznymi”. Dlatego poza wierszem *Miasto* nie spotykamy w jej wierszach fragmentów dyskursywnych i metaforyki rewolucyjnej:

Pytamy się ciebie po stokroć – odpowiedz – czy warto  
 świecić w lachmanach piersią, jak sztandar czerwony rozdartą?  
 I kłaść w męce i pocie cegły pod fundament warstwą?  
 Na krzywdzie, ucisku i nędzy budować nowe mocarstwo?

A jeśli nam kiedyś z gardła okrzyk, jak krew czerwona, tryśnie –  
 ty milcz! I w murowanym milczeniu kamienne zęby zaciśnij!  
 A jeśli bunt stłumiony będzie krwi wylanej kłęską –  
 ty ruń potopem kamienic i zmiażdż ich zwycięstwo!

Zupełnie inaczej brzmi natomiast *Przemoc* Szemplińskiej z tomu *Wiersze* (Warszawa 1933), stanowiąca zapis i wyraz jej świadomości politycznej i zapowiadające klasowy przewrót:

Tak w was lunie rewolucja, [...]  
porwie was wydarzeń fala. [...]  
w wir porwani  
historycznych groźnych przemian,  
jak bieg rzeki,  
obróć ziemi,  
zachód słońca –  
nieuchronnych.

„Miejscem akcji” wierszowanych obrazków fizjologicznych Rydzewskiej jest nie tyle nowoczesne miasto, co te jego wstydlive obszary, które określane były w dwudziestoleciu mianem przedmieść, a obecnie – slumsów. „Miejsce akcji” w odniesieniu do ich obrazu poetyckiego nie jest jednak określeniem precyzyjnym i fortunnym, należałoby mówić raczej o miejscu „wiecznego bezruchu” lub miejscu „wiecznego uwięzienia”, ponieważ „akcja” polega tu wyłącznie na produkcji i reprodukcji występku w świecie, z którego nie ma ucieczki. Tonacja emocjonalna, tematyka i obrazowanie, konstrukcja świata wizji i język opowieści o niej składają się na obraz *cit  infernale*, które jest jednym z wcieleń Zła w literaturze *fin de sci cle’u* – miasto nowoczesne, a szczególnie jego „zakł te rewiry”, to po prostu ziemskie Piekło<sup>109</sup>. Mroczny koloryt, dominująca tonacja czerni i szarości z rzuconymi gdzieś tam czerwonymi plamami krwi lub ognia, czy – szerzej – nieobecność barw w opisie materialnych elementów składających się na przestrzeń slumsów: hałd śmieci i węgla, zaułków z domami publicznymi, dworca, fabryki,

---

<sup>109</sup> Patrz: M. Popiel, *Metamorfozy Piekła. O retoryce antycywilizacyjnej w powieści  lodopolskiej*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Krak w 1995; J. Jedlicki, *Proces przeciwko miastu*, „Teksty Drugie” 1991, nr 5.

szpitala, trupiarni, mostów i latarni, które kuszą samobójców, czyni z nich symbole degradacji, niemocy, beznadziei. Jest ona przestrzenią zamkniętą, z której nikt nie ujdzie żywcem, a jedyną formą ucieczki jest śmierć. Ale i ona nie przynosi ulgi, ponieważ oznacza przeniesienie się z Piekła ziemskiego do Piekła metafizycznego „potępienia”. Mieszkańcy slumsów, wskazani już w niektórych tytułach wierszy – tragarze, bezdomni, nieślubne dzieci, skazańcy, samobójcy, pracownicy fizyczni wykonujący najgorsze prace – to byty rachityczne, skażone, chore („oczy zaropiałe”, ciała „całe w krostach”, *Madonna nędzarzy*), przypominają raczej monstra fizyczne i moralne, alegorie patologii, grzechu i występku (alkoholizmu, prostytucji, samobójstwa, dzieciobójstwa, skrytobójstwa, przemocy fizycznej) niż ludzi:

#### *Zbrodnia*

Grzech nocy wypełza na czworakach z granatowej pustki  
i w wylupiastych oczach ma rude światło księżycy. [...]  
Grzech zatacza w ciemnościach krwią nalane oczy...  
Wąłesa się, jak żebrak nagi i wygłodniały. [...]  
Grzech kołuje ślepiami i merda ogonem...  
Zapalają mu się na twarzy wypieki ceglaste [...]

Język, obrazowanie i konstrukcja – nazwijmy je umownie: religijne – wzmacniają wymowę infernalną utworów Rydzewskiej. Na przykład totalność rozpaczy wyzierającej z każdego zakątka tego świata podkreśla jego symboliczna granica, której dolny pułap ewokuje średniowieczny teologiczny obraz znany z *Boskiej Komedii* Dantego, przedstawiający Piekło jako dno „granatowego leja” (*Zbrodnia*), ale górny także nie przynosi nadziei – jest to albo „Niebo, jak sufit niski” (*Kuszenie*), albo „niebieska, głucha studnia” (*II*). A zatem zarówno symboliczny obraz głębi emocjonalnej, jak i symboliczny obraz transcendencji nacechowane są negatywnie, a ich zestawienie sugeruje pustkę nieskończoną i wieczną. Istoty mon-

strualne uwięzione w tej diabolicznej przestrzeni są podporządkowane działającej w niej energii rozkładu, a jako zdeterminowane warunkami środowiska tracą perspektywę ziemskiego wyzwolenia z niewolniczej pracy, która zapewnia nie tyle godne życie, ile przeżycie na poziomie biologicznym. Tak się dzieje w *Tragarzu*: „Jest tak stary – ma na pewno lat siedemdziesiąt – / a może tylko dwadzieścia osiem – kto wie – – – [...] zgrzybiałe są jego kroki i uśmiech i słowa”; „Tragarz dziś, jutro i aż do śmierci będzie nosił bagaże na miasto”. Świat „zszarzałych twarzy” i „cuchnących mieszkań”, w którym wegetuje, jest mu nieprzyjazny: „[ś]wit [...] zdzielił oczy promieniem słonecznym, jak drągiem”, „dzień twardy jak razowiec”, „sen opadł na ciężkie powieki, jak srebrzony topór”, „noc ulicami się toczy, jak czarny karawan”. Dotyczy to także przedmiotów martwych, które wykonują jakąś pracę, np. nawet „ramię drewniane” szlabanu jest „umęczone”.

Nie ma też w świecie przedstawionym wierszy Rydzewskiej obietnicy zabawienia. Bóg, tak jak u modernistów, zwłaszcza wczesnych, został tu „obciążony całym balastem skrajnie pesymistycznego światopoglądu: uwikłany w tragizm egzystencji, w poszukiwania źródeł zła w świecie, obwiniony o przyczynę ludzkiego grzechu, o niedoskonałość dzieła stworzenia, o śmierć i cierpienie. [...] Oczywiście proveniencja tak rozumianego Boga, traktowanego wymiennie z koniecznością, jest o wiele bardziej filozoficzna niż religijna”<sup>110</sup>. „Ja” liryczne wierszy Rydzewskiej wprowadzie modli się jeszcze do Boga – niektóre jej utwory realizują w sposób zakamuflowany gatunki piśmiennictwa religijnego, jak np. litania („O Boże, Boże. O, Ty, któryś jest w Niebie.../ O, Ty, któryś jest w Niebie – zmiłuj się nad nami”, *Dzień i noc*), i wykorzystują frazy z najważniejszych modlitw katolickich, jak np. *Ojcze Nasz* („...i odpuść nam

---

<sup>110</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Obraz Boga wśród światopoglądowych przemian Młodej Polski*, w: tejsze, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 103, 104.

nasze winy, jako i my...”, „A że grzeszymy nie ze swojej, lecz Twojej winy Panie/ odpuść nam nasze winy, jako i my odpuszczamy...”, II) – robi to jednak jakby mechanicznie, bo nic innego mu już nie zostało, bez wiary w Jego istnienie czy w możliwość nawiązania kontaktu z Nim, z przekonaniem, że Stwórca sam zsyła cierpienie na ludzi i ich los Go nie obchodzi:

I.

Nasz świat jest jak wewnątrz czarnej, rozpalonej huty,  
Wieczory ociężałe straszą wiatrem i deszczem...  
O Boże, Boże – popatrz – serca mamy rozprute  
I nie znamy płaczu ze szczęścia, ani wiosny, ni piaseczot.

Nie palimy ci lampek oliwnych, bo nie wiemy czy jesteś.  
A kiedy się modlić będziemy – może się od nas odwrócisz...  
O, powiedz – to Ty śmiercią nad światem powiewasz z niebieskim  
szelestem?  
Groźny jesteś i gniewem ciskasz? Czy z nami płaczesz i z nami się  
smucisz?

[...]

Podobno uzdrawiasz i wskrzeszasz – – Ach, uzdrów nas i wskrześ!

[...]

Dlaczego – jak miotłą – zamiatasz nas jak śmieci?  
Życ chcemy, choć nam ból skręca i wyżyma krwawiące wnętrzności!  
Dlaczego w pustych sercach zbrodnię i grzechy niecisz  
I spychasz do brudnej rzeki rozpaczających na moście?

[...]

I zimny rewolwer wciskasz w zaciśnięte pięści?  
To Ty do ucha szepczesz: nie warto żyć dłużej?

[...]

To Ty nam podajesz do ust szklanki żrącej trucizny?

[...]

Dlaczego nie chlebem i słońcem, lecz klątwą czarną nas darzysz?  
Dlaczego jesteś pełen czarnego gniewu i złości?



W wierszu *W trupiarni* Bóg w konfrontacji ze śmiercią pozbawiony został swych teologicznych atrybutów wszechmocy i wszechwiedzy: „Noc pazurami brudnymi dotyka twych piersi,/ pełza po nagim ciele nieśmiałe światło latarki./ Bóg po omacku po kątach szuka przyczyny twej śmierci”. Z kolei w wierszach *Zbrodnia* i *Skazani na powieszenie* została zakwestionowana odkupicielska moc Ukrzyżowania. W pierwszym z nich Chrystusem slumsów jest samobójca: „Czarny człowiek z szóstego piętra na ulicę wyskoczył/ i rozwalił się w krzyż na bruku”, ale jego śmierć – ofiara „rozpłaszczonego ciała” – wynika z rozpacz i poczucia bezsensu życia, potwierdza totalną samotność ludzi w obojętnym świecie, nie przynosi więc żadnej Dobrej Nowiny: „Nikt nie widział – – tylko białe i syte gwiazdy/ ciekły z granatowego leja na ciało w krzyż rozpięte./ I cisza jeszcze przejrzystsza rozczapierzyła się nad miastem,/ Jak baldachim nad Sakramentem w dniu Wielkiego Święta”. W drugim wierszu „skazani na powieszenie” jak „drapieżne zwierzęta” wpatrują się w okna „zakratowane żelaznym krzyżowaniem”, ale pozostają obojętni na symboliczny wymiar „krzyżowania” jako obietnicy duchowego odrodzenia. Mówią: „Kłątwa wisi nad nami groźba szubienicy i piekła”, ale jeśli „wytluką w kamiennej ścianie wyłom”, „wyjdziemy chyłkiem na świat, na nową robotę...”. W obu wierszach funkcja krzyża jest tragiczna i ironiczna, ponieważ nie posiada już swych religijnych, zakorzenionych w tradycji znaczeń, jest po prostu znakiem śmierci, jak w *Zbrodni*, albo znakiem martwym, jak w *Skazanych na powieszenie*.

Taka realizacja motywu Ukrzyżowania łączy praktykę Rydzewskiej z obrazoburczą praktyką modernistów, dla których krzyż był znakiem nieusuwalnego ze świata „upartego, ludzkiego cierpienia” (*Dzień i noc*): „Więc żyj, bo musisz życie, jak kielich wychylić do dna” (*Bękart*). Wojciech Gutowski pisze: „Zdecydowane zakwestionowanie sensu zbawczej misji Chrystusa przynoszą zwłaszcza te utwory, w których pejzażowym tłem sytuacji Ukrzyżowania jest

krajobraz katastroficzny całkowicie odmienny od ewangelicznej wizji Golgoty. Nie pojawia się on jako efekt zabójstwa Boga-Człowieka, ale istnieje wiecznie jako nieskończona, emocjonalnie i ontologicznie jednolita przestrzeń śmierci, stagnacji, beznadziejności”<sup>111</sup>. W świecie przedstawionym omawianych wierszy Boskie plany zbawienia skazane są na klęskę, śmierć Chrystusa nie przynosi kresu ludzkiego cierpienia i nie przewyższa Zła – mieszkańców slumsów chrześcijaństwo nie ma nic do zaproponowania.

Polityczność sztuki w koncepcji Rancière’a polega na „rekonfiguracji i dzieleniu postrzegalnego, definiującego, co jest wspólne dla danej wspólnoty, na wprowadzeniu tam nowych podmiotów i przedmiotów, uwidacznianiu tego, co nie było widoczne, oraz ujmowaniu jako istoty mówiące tych, którzy byli postrzegani jako hałaśliwe zwierzęta”<sup>112</sup>. Polityczność *Madonny nędzarzy* i innych wierszy Rydzewskiej z cyklu *Miasto* polega więc na zakłóceniu istniejącego porządku społecznego przez zmianę punktu widzenia i uczynieniu widzialnymi tych części doświadczenia zmysłowego, które dotąd podlegały kontroli „tradycji”. W tym kontekście „bluźnierstwo” Rydzewskiej polega na pokazaniu społeczeństwu takich jego obrazów, które zmuszają je do zatrzymania się i zastanowienia nad sobą. Są to obrazy przestrzeni materialnych zyskujących znaczenia metaforyczne, np. ubogie dzielnice nowoczesnego miasta i ich mieszkańcy funkcjonują na marginesie Centrum, Historii, Polityki, a ich nędza materialna determinuje ich wykluczenie z porządków symbolicznych Kultury, Sztuki, Religii. Mieszkańcy

<sup>111</sup> W. Gutowski, *Motywika pasyjna w literaturze Młodej Polski*, w: *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*, red. S. Sawicki, Lublin 1993, s. 270. Patrz też: M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977.

<sup>112</sup> J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, wstęp M. Pustola, słownik zestawil K. Mikurda, Kraków 2007, s. 183.

„niepięknych dzielnic” w poezji Rydzewskiej nie współtworzą Historii, nie rozumieją wydarzeń dziejowych, nie wiedzą, a jeśli nawet wiedzą, to nie wierzą, że posiadają na nie jakikolwiek wpływ. Właśnie ów brak Historii, owo beznadziejne wieczne Teraz sprawia, że jej poezja jest ważnym dokumentem historycznym, dowodem istnienia w międzywojniu środowisk i grup obojętnych na wymiar publiczny, bo pozbawionych możliwości kształtowania własnego losu. Ich przedstawiciele żyją poza historią i polityką, a ich świadomość jest skażona konsekwencjami wykluczenia – grzechem, zbrodnią, brakiem miłości. Zupełnie inną świadomość posiada i „ja” liryczne, i zbiorowość, w imieniu której obserwuje rzeczywistość i opatruje ją politycznym komentarzem Szemplińska, np. w *Inwokacji* z tomu *Wiersze*:

Tu klóć się, płaczą żółte staruszki głodu: dwudziestoletnie kobiety. [...] Tu szewc zabił swą żonę, pijany. Tu koty dręczone wrzeszczą. Prócz zbrodni, śmierci, porodu, nic się nie zdarza. [...] I szepcze modlitwy, w czeluść nocy czarnej w smrodzie dymiącego piecyka i kwaśnych pieluch wilgotnych, przywalony kamieniem znużenia z ciężkiego snu letargu, niewierzący w boga bezrobotny: [...] Rewolucjo, rzeko wolności, Rewolucjo, nadziejo dręczonych, Rewolucjo – JUTRO – Rytmem stóp z ulic wyrwie cię TŁUM.

Modernistyczny język „wadzenia się z Bogiem” okazuje się pod piórem Rydzewskiej bardziej wydolny do wyrażenia beznadziei niż język rewolucji<sup>113</sup>. Jest to zarazem język, w którym – w jego kontekście macierzystym, czyli w epoce Młodej Polski – ze względu na

---

<sup>113</sup> Patrz: A. Chwalba, *Modlitwy, dekalogi, Credo*, w: tegoż, *Sacrum i rewolucja. Socjaliści polscy wobec praktyk i symboli religijnych (1870-1918)*, Kraków 1992.

odmienność poglądów na rolę sztuki i artysty w społeczeństwie<sup>114</sup>, doświadczenie slumsów, marginalizowane także przez poezję rewolucyjną nakazującą aktywizm, nie zostało wypowiedziane. Zwraca na to uwagę Leszek Pułka, pisząc, że przed pierwszą wojną światową wiersze społecznie zaangażowane „dotyczyły zwykle relacji czystych: kultury ludowej i kultury robotniczej, przedmieście to właściwie «tajemnicza wyspa»” i tłumacząc to zjawisko „tęsknotą do klarowności wyborów artystycznych i ideowych. Przedmieście jako przestrzeń graniczna i jako temat poetycki nie mieściło się w paradygmatach ról społecznych artysty na przełomie wieków”<sup>115</sup>.

**a PRL...** Jak wspomniałam wcześniej, znacznie więcej mamy informacji o powojennym etapie biografii Rydzewskiej, nie tylko dzięki dokumentom wymagany przez instytucje literackie i polityczne, lecz przede wszystkim dzięki wspomnieniom ludzi, którzy ją poznali po zakończeniu drugiej wojny światowej<sup>116</sup>. Wiadomo więc, że do roku 1944 przebywała w Warszawie, gdzie przeżyła powstanie, a po jego upadku uciekła z niemieckiego transportu i schroniła się w Koninie. Po wojnie, do roku 1948, pracowała w Łodzi jako korektorka i redaktorka wydawnictwa „Czytelnik”, a następnie poświęciła się pracy literackiej; mieszkała kolejno w Jeleniej Górze, Wałbrzy-

<sup>114</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*, w: tejeż, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, wyd. II, Kraków 1994.

<sup>115</sup> L. Pułka, *Przedmieście jako przestrzeń i model kultury w zapoznanej liryce Młodej Polski*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 1423 – *Literatura i Kultura Popularna III*, red. J. Kolbuszewski, T. Żabski, Wrocław 1992, s. 56.

<sup>116</sup> J. Bursewicz, *Pamięci N. Rydzewskiej*, „Szczecin” 1959, nr 6/7; F. Fornalczyk, *Wspomnienie o pani Ninie i Ostatnie książki Niny Rydzewskiej*, w: tegoż, *Znaki życia*, Poznań 1961; J. Koprowski, *Wspomnienia o Ninie Rydzewskiej*, w: tegoż, *Ludzie i książki*, Łódź 1965; P. Grzegorzcyk, *Rydzewska Nina*, w: tegoż, *Twórcy i badacze kultury*, cz. 1, Warszawa 1986; *Nina Rydzewska*, wybór i oprac. S. Sidoruk, Szczecin 1986; J. Frydrykiewicz, *Nina Rydzewska*, w: *Ku Słońcu* 125, red. M. Czarniecki, Szczecin 1987.

chu i Szczecinie. Jej powojenna twórczość nosi głębokie piętno wymogów stawianych sztuce przez politykę: zarówno relacja o powstaniu warszawskim *Godzina W* (Warszawa 1946), jak i trzytomowy cykl *Ludzie z węgla* (Warszawa 1950-1953), zostały poddane obróbce cenzuralnej, nad czym autorka ubolewała, ale czemu nie była w stanie się sprzeciwić.

Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych jej sytuacja osobista, towarzyska, zawodowa i polityczna była trudna. W roku 1947 wstąpiła do Polskiej Partii Robotniczej, ale w roku 1949 wykluczono ją z PZPR za utrzymywanie korespondencji z mężem przebywającym w Wielkiej Brytanii. Przeprowadziła rozwód, ale nie starała się o ponowne przyjęcie do partii. Podczas zbierania materiałów do *Ludzi z węgla* zatrudniła się z własnej woli jako robotnica w kopalni „Biały Kamień” (później „Thorez”) w Wałbrzychu. Jak wspomina Jerzy Koprowski, w zgranej grupie pisarzy, którzy po wojnie osiedli na Śląsku (m.in. Czesław Jacek Centkiewicz, Stanisława Iwańska, Edward Kozikowski, Jan Nepomucen Miller, Jan Sztaudynger, Ludwik Świeżawski), Rydzewska jako pierwsza, „zanim jeszcze pomyślał o tym ktokolwiek w kraju, poszła do kopalni wałbrzyskiej, by w pracy poznać górników i potem napisać o tym powieść”<sup>117</sup>, „poszła do kopalni z własnej nieprzymuszonej woli, wiedzona naturalnym zainteresowaniem”<sup>118</sup>. W ten sposób nie tylko kontynuowała międzywojenne tradycje „literatury uspołecznionej” czy „literatury zaangażowanej”, czerpiącej wzorce z tak różnych źródeł, jak francuski naturalizm przefiltrowany przez program Zespołu Literackiego „Przedmieście” czy radziecki socrealizm przefiltrowany przez program artystyczny polskiej lewicy komunistycznej, lecz także manifestowała solidarność z klasą, z której sama

---

<sup>117</sup> J. Koprowski, *Wspomnienie o Ninie Rydzewskiej*, „Odra” 1958, nr 9. Przedruk: w: tegoż, *Ludzie i książki*, Łódź 1965, s. 135.

<sup>118</sup> Tamże.

pochodziła<sup>119</sup>. Można także przypuszczać, że pewną rolę odgrywała tu także konieczność ekspiacji za kontakty z mężem emigrantem oraz dowiedzenia lojalności nowemu ustrojowi. Nie przysporzyło jej to jednak środowiskowej popularności, np. „na jakimś zjeździe jeden z warszawskich literatów wyśmiał tę metodę zbierania materiałów, a dowcipny Adam Polewka zapytywał z trybuny, czy jeśli zechce pisać powieść o ministrze, to musi wpierw nim być, czy też niekoniecznie”<sup>120</sup>.

Kiedy w roku 1953 przyjechała do Szczecina – jak wspomina Feliks Fornalczyk – „jakby onieśmielona, trochę niezaradna”, „była właściwie bez środków do życia. Był to okres, kiedy wydawnictwa nie przyjmowały jej książek do druku”, żyła z „doraźnego dochodu”, co oznaczało „wyrwane fragmenty prozy, upchnięte w miejscowych dziennikach”, radiowe reportaże „ze Szczecińskiego Przedsiębiorstwa Robót Czerpalnych i Poglębiarskich” oraz emisje kilku rozdziałów powieści *Parasemos* o wojnie w Hiszpanii, którą pisała razem z Edmundem Bączykiem<sup>121</sup>. „Otoczenie nie szczędziło jej przykrości, nieuzasadnionej, często przypadkowej, ale jakże zawsze przykrej i nieznośnej”<sup>122</sup>, np. najpierw otrzymała miejsce w willi, gdzie wcześniej mieszkał Jerzy Andrzejewski, ale szybko dokwaterowano tam rodzinę z dzieckiem, nie zważając na jej protesty, że w tych warunkach nie może pracować twórczo. Po roku 1953 – jak enigmatycznie pisze Fornalczyk – „sytuacja obróciła się dla pani Niny na korzyść”; odwilż, podobnie jak dla wielu innych pisarzy polskich

<sup>119</sup> Patrz: *W pracowniach pisarzy i uczonych*, „Odrodzenie” 1946, nr 16-17; *Nie mniej ciekawy jak morze jest Dolny Śląsk – mówi poetka N. Rydzewska*, „Jeleniogórskie Słowo Polskie” 1948, nr 94; cz [W. Czarnecki], *Literatka N. Rydzewska pracuje w kopalni „Biały Kamień”*, „Słowo Polskie” 1949, nr 70.

<sup>120</sup> Tamże.

<sup>121</sup> F. Fornalczyk, *Wspomnienie o pani Ninie*, „Pomorze” 1958, nr 5. Przedruk w: tegoż, *Znaki życia. Szkice*, s. 31.

<sup>122</sup> Tamże, s. 33.

tego okresu, także dla niej oznaczała „zmianę stosunku wydawnictw” oraz szansę na stałą pracę. Została zatrudniona w szczecińskiej rozgłośni i – jakby dla zadośćuczynienia za lata poniżeń – kilka razy wybierano ją na prezeskę Szczecińskiego Oddziału Związku Literatów Polskich (1954-1957), w roku 1956 otrzymała Złoty Krzyż Zasługi, a wreszcie w roku 1957 nagrodę miasta Szczecina za całokształt twórczości. Zmarła na zawał serca rok później.

Koprowski, broniąc Rydzewskiej przed odwilżową środowiskową krytyką jej powieści za „uproszczenia i schematyzm”<sup>123</sup> i spolegliwości wobec cenzury, odsłania trudną codzienność pisarki samotnej i w życiu osobistym, i w życiu zawodowym, choć jako reprezentantka przedwojennej „poezji uspołecznionej” powinna – teoretycznie – po roku 1945 czerpać z tego faktu profity:

Ktoś mi powie: mogła tego nie robić. Łatwo powiedzieć to dziś, kiedy cały ten ponury okres mamy za sobą. Trudniej było uczynić tak wtedy – w dobie przemożnego nacisku ze wszystkich stron. Zresztą, kto znał Rydzewską, ten wie, że była to kobieta skromna, cicha, w swoim piarstwie opierała się na obserwacji i wyczuciu, nie miała żadnej teorii pisarskiej, w ogóle wszelkie teoretyzowanie było jej obce. Z tego też powodu łatwo zawierzała doradcom, poddawała się sugestiom. No i wreszcie – musiała z czegoś żyć. Była przecież samotna, na niczyją pomoc liczyć nie mogła, piarstwo stanowiło istotną treść jej życia w tym najzwyczajszym, codziennym znaczeniu tego słowa<sup>124</sup>.

Po lekturze artykułów wspomnieniowych, jakie ukazały się w prasie po jej śmierci, odnoszę wrażenie, że powojenna egzystencja Rydzewskiej polegała generalnie na „nierzucaniu się w oczy”, nie tylko ze względów charakterologicznych, lecz przede wszystkim – środowiskowych i politycznych. Obszerny esej Koprowskiego o powojennym etapie jej życia najwyraźniej obnaża ten element biografii

---

<sup>123</sup> Tamże, s. 135.

<sup>124</sup> J. Koprowski, *Wspomnienie o Ninie Rydzewskiej*, s. 136.

twórczej kobiety pochodzącej ze środowiska proletariackiego, który można nazwać absolutnym osamotnieniem: „[z] dawnymi towarzyszami z Kwadrygi nie utrzymywała już żadnych kontaktów”, „nigdy nie przemawiała na żadnych zjazdach i zebraniach oficjalnych. Bała się w ogóle tego rodzaju spotkań”, [n]ajlepiej czuła się w czterech ścianach swego pokoju”, pisała „kilka godzin dziennie”, „cieszyła się z powodzenia i sukcesów kolegów, spieszyła z pomocą, dzieliła się ostatnim groszem z tymi, którzy przeżywali chwilowy niedostatek”<sup>125</sup> – była to „cicha i skromna koleżanka po piórze”<sup>126</sup>.

---

<sup>125</sup> Tamże, s. 137.

<sup>126</sup> Tamże, s. 138.





## Parnasistka Zuzanna Rabska

---

Wspominałem Ci o moich zobowiązaniach, muszę z tygodnia na tydzień pisać to nieszczęsne, przeklęte „Drzewo”. Gównno z wszystkiego wychodzi! Co piszę – to gorsze chyba od Zuzanny Rabskiej, nie wiem dlaczego ta bidota przyszła mi na pamięć<sup>1</sup>.

Zuzanna Rabska zadebiutowała w roku 1902 opowiadaniem *Dobre cierpienie* w „Biesiadzie Literackiej” (nr 29). Kolejne nowele, zebrane w jej pierwszej książce *Zanim światła pogasną* (Warszawa 1909), zostały przychylnie przyjęte m.in. przez zaprzyjaźnionych z domem Krausharów Elizę Orzeszkową i Bolesława Prusa. W życzliwych recenzjach – jak dyplomatycznie ujął to Rościśław Skręt – „zwracano uwagę na dużą kulturę literacką i formalną sprawność autorki. Zarazem jednak wytykano jej wtórność, uleganie modom i w ogóle nadmiar literackich reminiscencji w jej nowelach. Podobne zalety i wady dopatrywano w następnych tomach opowiadań Rabskiej”<sup>2</sup>. Formułą Skręta można podsumować również ton recenzji jej tomików poetyckich: *Miłość mówi* (Warszawa 1913), *Warszawa w sonetach* (1916), *W płonącym lesie* (Warszawa 1918),

---

<sup>1</sup> J. Andrzejewski, S. Baczyńska, T. Gajcy, K. Irzykowski, K.L. Koniński, C. Miłosz, J. Turowicz, K. Wyka, *Pod okupacją. Listy*, wstęp M. Wyka, tom ułożył, przypisami i notą wydawcy opatrzył M. Urbanowski, Warszawa 2014, s. 92–93.

<sup>2</sup> R. Skręt, *Rabska z Krausharów Zuzanna Aleksandra (1882-1960)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXIX/3, z. 122, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986, s. 558.

*Magia książki* (Lwów 1925/Warszawa 1935), *Marmur i słońce* (Warszawa 1932), *Wojna i książka* (1947).

Na dwuznaczność wszelkich „holdów składanych nieskazitelnosci «formy» w czasach, kiedy «formę» traktowano w zasadzie jako opłatek mający ułatwić przełknięcie «treści»”<sup>3</sup>, zwraca uwagę Stefan Lichański, analizując recepcję twórczości Felicjana Faleńskiego, Wiktora Gomulickiego i Antoniego Langego, których krytyka lekceważyła jako parnasistów. Lichański pisze, że „osobliwą wymowę miewają czasem w krytyce literackiej [...] dobre maniery oraz rzeczowy, skrupulatnie wszelkie *pro* i *contra* wyważający «obiektywizm» na służbie emocjonalnych residuów”, ponieważ „frazes o «nieskazitelnosci formy» był właściwie próbą wykręcenia się sianem od merytorycznej rozprawy z twórczością, której rzeczywistej nowości i oryginalności bądź nie dostrzegano, bądź nie chciano dostrzec”<sup>4</sup>.

Uważam, że słowa powyższe można odnieść także do poezji Rabskiej. Formuła „twórczości kulturalnej”, stosowana zarówno do jej dorobku literackiego, jak i publicystycznego (tu pokutuje określenie Witolda Gombrowicza, który nazywał recenzentki gazet codziennych „ciotkami literackimi”), sugeruje nudę i skutecznie zniechęca badaczy literatury do ponownej lektury. Do dziś autorem jedyne go całościowego opracowania biografii i działalności organizacyjnej Rabskiej jest Rościśław Skręt. Informacje o jej twórczości literackiej, na którą składają się książki poetyckie, tomy nowel i powieści oraz tłumaczenia, podają także hasła słownikowe<sup>5</sup>, nato-

---

<sup>3</sup> S. Lichański, „*Polscy parnasiści*”, w: tegoż, *Cienie i profile. Studia i szkice literackie*, Warszawa 1967, s. 109.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Rabska Zuzanna, w: *Słownik współczesnych pisarzy polskich*, red. E. Korzeniewska, t. 3, Warszawa 1964; Rabska Zuzanna, w: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, wyd. I popr., t. 2, Warszawa 2000; B.M. [B. Marzęcka], Rabska Zuzanna, w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, red. J. Czachowska, A. Szalagan, t. 7, Warszawa 2001.

miast szczegółowy wykaz jej publicystyki kulturalnej i literackiej zawiera tzw. Katalog Adama Bara<sup>6</sup>.

Rabska – wnuczka kupca i kolekcjonera starożytności Mathiasa Bersohna<sup>7</sup>, córka Jadwigi z Bersohnów i Aleksandra Kraushara<sup>8</sup>, prawnika, historyka i varsavianisty, siostrzenica Hortensji Lewentalowej, współwłaścicielki „Kuriera Warszawskiego”<sup>9</sup>; poetka i prozaiczka, autorka książek dla młodzieży, namiętna czytelniczka i zbieraczka ekslibrisów, jedna z animatorek międzywojennego i powojennego ruchu bibliofilskiego w Polsce – zamiłowania literackie odziedziczyła po matce, a kolekcjonerskie po ojcu i dziadku. Tę ostatnią dziedzinę uważała za fundament, na którym zbudowała swoją biografię emocjonalną i intelektualną, rodzinną i towarzyską, i której podporządkowała swoją aktywność społeczną. Dobrze oddaje to tytuł jej dwutomowej książki wspomnieniowej *Moje życie z książką* (Warszawa 1959-1964). Zawarła w niej Rabska nie tylko barwny obraz inteligenckiego środowiska Warszawy

---

<sup>6</sup> *Bibliografia literackiej zawartości czasopism polskich XIX i XX wieku (do roku 1939)*, Pracownia Dokumentacji i Edytorstwa Literatury XIX w. w Instytucie Badań Literackich PAN w Warszawie, Nowy Świat 72.

<sup>7</sup> „Był szczerym miłośnikiem sztuki, zapalonym archeologiem i zbieraczem zabytków. Wszystkie chwile wolne od zajęć zawodowych na polu przemysłu i kupiectwa poświęcał służbie publicznej, bądź jako członek zarządu Warsz. Tow. Dobr., bądź jako członek zarządu Tow. Zachęty Sztuk Pięknych, bądź wreszcie jako uczestnik i inicjator różnych przedsięwzięć społecznych, artystycznych i dobroczynnych. [...] Bogata kolekcja przedmiotów starożytnych, które Bersohn zbierał przez całe życie, przeszła do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, wszelkie zaś judaica ofiarował B. za życia Gminie Starozakonnych, przy której w r. 1904 powstało Muzeum starożytności żydowskich im. Mathiasa Bersohna” (Z. Rabska, *Bersohn Mathias (1823-1908)*, *Polski słownik biograficzny*, t. 1, Kraków 1935, s. 469-470).

<sup>8</sup> „Salon K-a w końcu XIX w. był jednym z głównych ognisk życia umysłowego Warszawy. Schodzili się doń politycy, uczeni, pisarze i artyści. Z salonu tego wyszła niejedna inicjatywa naukowa czy literacka” (J. Maternicki, *Aleksander Kraushar (1842-1931)*, tamże, t. XV, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 242).

<sup>9</sup> I. Landau, *Lewental Salomon (Franciszek Salezy) (1839/1841-1902)*, tamże, t. XVII, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972.

pod koniec wieku XIX i w pierwszych dekadach wieku XX, lecz również interesujący autoportret kobiety o ambicjach intelektualnych i artystycznych.

W jej rodzinnym domu bywali literaci, artyści i naukowcy, w dzieciństwie i latach późniejszych zdążyła poznać m.in. Adama Asnyka, Deotymę (Jadwigę Łuszczewską), Adolfa Dygasińskiego, Marię Konopnicką, Ignacego Maciejowskiego (Sewera), Elizę Orzeszkową, Bolesława Prusa, Stanisława Wyspiańskiego. Uczyla ją m.in. Stefania Sempołowska, uczyła na pensję Zuzanny Morawskiej, a następnie chodziła na wykłady na Uniwersytet Latający w Warszawie, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie i paryską Sorbonę. Pracowała przez pewien czas w czytelniach Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności. Pod wpływem dziadka, ojca, a potem także Jana Lorentowicza i Stanisława Piotra Koczorowskiego zaczęła się jej przygoda z książkami, m.in. posiadała jedną z największych w kraju kolekcji ekslibrisów, która spłonęła w powstaniu warszawskim. Rabska podkreślała znaczenie Jana Lorentowicza w jej rozwoju intelektualnym od roku 1909, kiedy nawiązała bliższe kontakty z powracającym z zagranicy krytykiem, który „nie omijał żadnej sposobności, aby głosić podobnie jak Ruskin i Morris hasła odrodzenia książki” i „[n]arzucał śmiało swą indywidualność krytyka i reformatora książki”<sup>10</sup>. Kolekcjonerstwo łączyła z aktywnością publicystyczną i organizacyjną, pisała artykuły popularyzatorskie, uczestniczyła w polskich i europejskich zjazdach bibliofilów, brała udział w pracach założycielskich Towarzystwa Bibliofilów Polskich (1924) i polskiego Pen Clubu (1925). W roku 1906 poślubiła starszego o lat siedemnaście Władysława Rabskiego, znanego krytyka teatralnego, pisarza i czołowego publicystę Narodowej Demokracji, związanego z „Kurierem Warszawskim”. Mąż zmarł w roku 1925; mieli jedną córkę.

---

<sup>10</sup> Z. Rabska, *Moje życie z książką*, Warszawa 1964, s. 47.

W okresie międzywojennym Rabska współpracowała z wieloma czasopismami codziennymi i kulturalnymi, jednak na stałe związała się z „Kurierem Warszawskim”, gdzie po śmierci męża w latach 1925-1939 prowadziła *Kronikę literacką*. Właśnie ze względu na swoje zainteresowania bibliofilskie i zajęcia recenzenckie była adresatką przesyłek poetyckich, jakie otrzymywała od większości poetek międzywojennych. Zgromadzony zbiór przekazała po roku 1945 Bibliotece Narodowej, która z kolei włączyła go do standardowych katalogów, a nie potraktowała jako osobnego zbioru. Obecnie rekonstrukcja kolekcji, która mogłaby posłużyć jako sprofilowany materiał źródłowy do badań nad poezją kobietą w latach 1918-1939, jest praktycznie niemożliwa. O jej istnieniu świadczą już tylko serdeczne dedykacje na pierwszych stronach tomików znajdujących się w posiadaniu Biblioteki Narodowej.

Krąg swoich poetyckich zainteresowań, stylów, gatunków i tematów, którego nigdy nie przekroczyła, zakresliła Rabska już w tomie *Miłość mówi*: upodobanie do sonetu i ekfrazy, estetyczne wrażenia z podróży, hołdy dla wybitnych postaci historycznych, artystów i literatów, przekłady wierszy poetów europejskich. Cechy tego „wytwornie wydanego tomiku, ozdobionego okładką E. Okunia” wymienia najbardziej wymowny z jego recenzentów, Wiesław Lubicz, a powtarzać je będą w różnych konfiguracjach także recenzenci następnych tomików Rabskiej:

Podkładem, z którego wyrasta wszystko w tej naturze poetyckiej, jest smutek i refleksja. [...] refleksja poetycka autorki owija się koło szeregu postaci ludzi znakomych, tworząc sonety wytworne i melancholijne. [...] Wysoki poziom kultury duchowej rodzi wymagania wybredne. Już same tytuły sonetów znaczą tę dostojną drogę, po której kroczy zaduma poetycka p. Zuzanny Rabskiej: Mickiewicz, Leonardo, Michał Anioł itd., oto postacie, koło których jej myśl zatacza kręgi. Prócz tego, jakiś zamek starożytny,

pustka nadmorska, posąg, potwory na starej katedrze – oto rzeczy i zjawiska, które wywołują snucie się pasma jej poezyi i drgnienia jej serca<sup>11</sup>.

Skatalogowane przez Lubicza cechy wierszy Rabskiej wywołują wrażenie ich monolityczności, statyczności i ahistoryczności – kolejne tomy wydają się tylko kolejnym woluminem tej samej książki, kolejnym odcinkiem tej samej opowieści – co sugeruje, by podjąć próbę ich otwarcia kluczem parnasizmu.

Na ten trop naprowadzają uwagi wstępne do książki Anety Mazur, że parnasizm w Polsce był „obecny enigmatycznie i częściowo, nie mamy do czynienia z narodzinami, rozwojem i wygasaniem zjawiska, które układałoby się w jakiś logiczny ciąg. [...] Niemożliwe jest ustalenie wzorca parnasizmu. Był zjawiskiem tak niejednorodnym i zdominowanym przez indywidualności twórcze, że jego spójny model może powstać tylko na drodze arbitralnego wyboru cech”<sup>12</sup>. Wprawdzie Mazur zbadała polską produkcję poetycką tylko do roku 1914 i wskazała kilka kobiet, które mają na koncie wiersze i przekłady parnasistowskie, jak np. Zofia Trzszczkowska, jednak dokładnemu opisowi, analizie i interpretacji poddała wyłącznie dorobek liryczny poetów mężczyzn aktywnych na przełomie wieku XIX i XX. Prowokuje to pytania o polskie parnasistki – czy ich w ogóle nie było, czy istniały, ale wykorzystywały parnasizm do własnych celów, a krytycy literaccy – lekceważący także parnasistów mężczyzn – zamiast zadać sobie trud ich zrozumienia, opatrywali ich propozycje zwalniającym z obowiązku uważnej lektury mianem „poezji kulturalnej”.

Nazwisko Rabskiej pojawia się w książce Mazur w końcowym spisie tomików stanowiących materiał źródłowy pracy, gdzie występuje jako autorka tylko jednej pozycji – zbioru *Marmur i słońce* z roku

---

<sup>11</sup> W. Lubicz, rec. Z. Rabska „*Miłość mówi*”, „Sztuka” 1913, t. IX, s. 129-130.

<sup>12</sup> A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Opole 1993, s. 11-12.

1933. Nie ma w tym katalogu ani pierwszego tomu Rabskiej *Miłość mówi* z roku 1913, ani ostatniego *Książka i wojna* z roku 1947, co utrudnia uznanie jej twórczości za przykład zarówno parnasizmu, jak i jego „długiego trwania”, o którym autorka pracy jest przekonana: „Wbrew poetykom sformułowanym parnasizm jest obecny w poetykach immanentnych wielu tekstów i autorów. Oczywiście nie jest to żadna szkoła ani kierunek poetycki; brak mu manifestu, przywódców, utworów programowych i program podejmujących”<sup>13</sup>.

Na potrzeby niniejszego rozdziału zakładam, że wiersze Rabskiej program parnasizmu podejmują, by zastanowić się następnie, do czego parnasizm mógł być jej potrzebny. Kolejne zbiory poetki są bardzo nierówne pod względem poziomu artystycznego, dlatego nie uważam za celowe dokładne analizowanie ich zawartości. Za bardziej interesujące i poznawczo płodne uważam wskazanie dominującej problematyki, łączącej całą jej twórczość. Dodam tylko, że można do jej opisu, analizy, interpretacji i wartościowania odnieść większość uwag poczynionych przez Alinę Kowalczykową na temat wczesnej poezji Antoniego Słonimskiego<sup>14</sup>. Parnasizm jako fundament twórczości łączy Rabską ze skamandrytami, jak zresztą z innymi poetami klasycyzującymi międzywojnia, można bowiem o niej powiedzieć to, co Jarosław Marek Rymkiewicz napisał o Wielkiej Piątce: o ile „[p]arnasizm modernistyczny [...] był obrócony przeciwko nadużyciom leksykalnym i wyobraźniowym symbolistów”, to „skamandrycki parnasizm był ciągiem dalszym parnasizmu modernistycznego, a jego źródłem tak bunt przeciw modernistycznej uczuciowości, jak i fascynacja tą uczuciowością”<sup>15</sup>. Rabska dystansowała się jednak od parnasistowskich popisów wirtuozerii formalnej.

---

<sup>13</sup> Tamże, s. 114.

<sup>14</sup> A. Kowalczykowa, *W kręgu parnasizmu – „Sonety” i „Harmonia”*, w: tejeż, *Liryki Słonimskiego 1918-1935*, Warszawa 1967.

<sup>15</sup> J.M. Rymkiewicz, *Poezja – Skamander*, w: *Literatura polska 1918-1975*, t. 1 1918-1932, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, wyd. II, Warszawa 1991, s. 311, 310.

Historycznoliteracki termin parnasizm odnosi się do tego kierunku w poezji francuskiej drugiej połowy XIX wieku, który sytuuje się między romantyzmem a symbolizmem i jest współbieżny z literackim realizmem i naturalizmem oraz naukowym pozytywizmem. Parnasiści francuscy nie stanowili zwartej grupy, ale opracowania zaliczają do niej takich twórców, jak Théophile Gautier, José-María de Hérédia, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, Stéphane Mallarmé, Sully Prudhomme, Paul Verlaine, z których każdy opracowywał problematykę kluczową dla własnej wyobraźni artystycznej. Albert Thibaudet podzielił ich na trzy grupy: „dekoratorzy” wzorują się na modelu Leconte de Lisle’a, „poeci fantazyjni” podążają śladami Banville’a, „poeci życia intymnego” naśladują Baudelaire’a<sup>16</sup>. Postawą łączącą parnasistów na płaszczyźnie artystycznej był dystans wobec dziedzictwa poezji romantycznej z jej skłonnością do osobistych wynurzeń, natomiast na płaszczyźnie politycznej przysłał on kryzys ideologiczny po klęsce Wiosny Ludów i restauracji Drugiego Cesarstwa z jego autorytaryzmem ufundowanym na wojsku, policji, administracji i Kościele katolickim.

Parnasizm jako wytwór epoki pozytywizmu inspirował się jego myślą filozoficzną i wynikami dociekań naukowych, proponował więc model poezji zobiektywizowanej, intelektualnej, opisowej i laickiej. W kształtowaniu erudycji parnasistów ogromną rolę odegrały szeroko rozumiane filologia, etnografia i religioznawstwo, które proponowały pogłębiony wgląd w kulturę antyczną oraz w inne cywilizacje, uważane za egzotyczne. Fascynacja bogactwem artystycznych i intelektualnych form przeszłości oraz pasja ich rekonstrukcji stały się źródłem zarzutu „antykwarianizmu” – parnasistom wytykano, że opracowują po prostu wyniki badań historycznych, co zbliża ich poezję do dydaktycznej liryki osiemnastowiecznej albo

---

<sup>16</sup> A. Thibaudet, *Historia literatury francuskiej. Od Rewolucji Francuskiej do lat trzydziestych XX wieku*, przeł. J. Guze, Warszawa 1997, s. 313.



dyskursu traktatów naukowych. Żartobliwe lekceważenie przez Alberta Thibaudeta erudycyjnego wymiaru parnasizmu, utożsamiające jego wytwory z zabytkami, ujawniają – paradoksalnie – intuicję, że poezja antykwaryczna może pełnić funkcję narracji tożsamościowej, np. państwowotwórczej. Pisze m.in. o Hérédii:

Ten artystyczny rzemieślnik rozumiał sonet jako oprawę czy też rysz-tunek: zachwycającą oprawę banalnego tekstu, rysz-tunek z pustych ry-mów, gdzie pod szyszakiem coś tam podgryza sobie mól (książkowy). Sonety historyczne z *Trofeów*, rzymskie, kastylijskie, japońskie, olśniły swoją nowo-ścią wykształconych ludzi w latach 1880-1900. Później [...] nabrały dla młodych ludzi z prowincji dostojnego wyglądu darów państwa dla muzeum w ich rodzinnym mieście<sup>17</sup>.

Jednak pod maską obiektywizmu parnasiści ukrywali głębokie konflikty i przemycali tendencyjną wizję świata, np. ich wersja kul-tury helleńskiej jest wersją kultury harmonijnej i bezkonfliktowej, opartej na takich elementach, jak humanistyka, panteizm, triada: prawda–dobro–piękno itd. Jak pisze Mazur:

nawet mniej ambitnych prób nie można sprowadzić jedynie do gestu es-tetycznego; Parnas pożąda przeszłości nie tylko głosem estetyka i na-ukowca, ale i głodem serca; pożąda jej dla niej samej. [...] Historia oraz eg-zotyka podkreślały kruchość bytu, wznagły melancolie i ból przemijania – równocześnie jednak, paradoksalnie, kołysły. Hérédia [...] destyluje z przeszłości momenty wzniosłości i piękna. Leconte de Lisle czuje odrazę do świata żyjących, ale szanuje w nim jedno: wysiłek samotnego indywidu-um, zagubionego w mrokach niewiedzy. [...] Wszyscy wreszcie uciekali w czasoprzestrzeń odległą od znienawidzonej współczesności<sup>18</sup>.

Parnasiści uważali poezję za rzemiosło. Kultywowali ideały szes-nastowiecznej Plejady, dowartościowali dźwiękowy walor słowa oraz

---

<sup>17</sup> Tamże, s. 313.

<sup>18</sup> A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej*, s. 23.

słownictwo wyszukane acz zrozumiałe, nazywające materię, przedkładali rytm i rym, szczególnie aliteracje i asonanse, nad eksperymenty wersyfikacyjne oraz sonet nad inne gatunki liryki. Kontynuowali także tradycję „ikonizacji poezji, która ma pobudzać wyobraźnię wizualną, ma wyrażać «przedmioty widzialne»”<sup>19</sup>, przede wszystkim obrazy, freski, rzeźby, architekturę itd. Zasada *impassibilité*, czyli „niewzruszoności”, ukrywała silne emocje, dylematy egzystencjalne i rozczarowanie polityką.

Niemal każda literatura europejska miała narodową odmianę tego kierunku. W Polsce elementy parnasizmu występują już w pozytywizmie w twórczości Felicjana Faleńskiego, ale widoczny stał się on dopiero we wstępnej fazie Młodej Polski, m.in. w poezji Antoniego Langego. Nigdy jednak nie został u nas doceniony i – jak pisze Jerzy Świąch o modernistycznych przekładach wierszy parnasistów francuskich – „[m]imo światopoglądowo-filozoficznych i społeczno-narodowych implikacji, jakie przyjmuje u nas doktryna francuskiego Parnasu, recepcja jej była głównie sprawą programów estetycznych”<sup>20</sup>. Inaczej mówiąc, każdy tłumaczył to, co mu pasowało do jego koncepcji, poddając język i idee oryginału niekiedy daleko idącym zmianom, prowadzącym do zniekształcenia jego wymowy etycznej i estetycznej.

Z powodu zaborów inna była na ziemiach polskich dynamika rozwoju literatury i nauki oraz mniej agresywny był ich stosunek do religii, dlatego też – inaczej niż we Francji – w Polsce „akcentowano metodyczną odrębność nauki i poezji, które jednoczył jeden cel: uświadomienie tajemnic wszechświata”<sup>21</sup>. Inny był także stosunek polskich modernistów do romantyzmu i lirycznych wyrazów jego uczuciowości, dlatego również „zjawisko bezosobowości (*imper-*

<sup>19</sup> Tamże, s. 28.

<sup>20</sup> J. Świąch, *Z problematyki tłumaczeń parnasistów i Baudelaire'a w Polsce*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, seria 2, Wrocław 1970, s. 206.

<sup>21</sup> A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej*, s. 43.

sonalité) było absolutnie dla nas nieprzyswajalne<sup>22</sup>. Nurt literatury zapłodnionej nowinkami filologicznymi, dotyczącymi epiki i mitologii ludów starożytnych, nie tylko europejskich, był marginalny<sup>23</sup>, natomiast antyk grecko-rzymski wykorzystywany był przede wszystkim – za przykładem Stanisława Wyspiańskiego – do opracowania problematyki narodowej, trudno więc – zdaniem Mazur – mówić również o polskim „antykwarianizmie”<sup>24</sup>. Dopiero u schyłku epoki pojawia się periodyk „Museion” (1911-1913) z programem bliskim parnasizmowi<sup>25</sup> oraz pożyteczna synteza Fortunata Strowskiego *Obraz literatury francuskiej w XIX wieku* (1913), wyjaśniająca, o co parnasistom francuskim w istocie chodziło.

Wszystko to prowadzi wielokrotnie już tu cytowaną badaczkę do konkluzji, że w Polsce „[s]zansa na model poezji stworzonej przez Parnas – poezji ograniczonej w swych ambicjach kreatorskich, zardrosnej jednak o naukową erudycję – pozostanie niewykorzystana”<sup>26</sup>, ponieważ parnasizm był dla Polaków albo „zbyt nowatorski albo już przestarzały, a naprawdę nie do końca zrozumiany”<sup>27</sup>. W podobnym duchu pisał Antoni Zabłocki w roku 1911, gdy twierdził, że „[n]igdy zaś nie przetrawimy w jakiejś całości [...] plastyków i syntetyków psychiki francuskiej”, takich jak Gautier, de Banville, Mallarmé, Rimbaud, Leconte de Lisle, Baudelaire, Verlaine, którzy „są ciągle jeszcze popisem naszej ignorancji”<sup>28</sup>. Ostatecznie

---

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> W. Olkusz, *Poszukiwania „nowej Giocondy piękna” i „źródła wielkiej mądrości”, czyli recepcja Orientu w drugiej połowie XIX wieku*, Opole 1992, s. 12 i n.

<sup>24</sup> A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej*, s. 44.

<sup>25</sup> M. Stala, *Instynkt harmonii. Wokół programu „Museionu”*, „Zeszyty Naukowe UJ”, Prace Historycznoliterackie 1980, nr 39.

<sup>26</sup> A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej*, s. 44.

<sup>27</sup> Tamże, s. 51.

<sup>28</sup> A. Zabłocki, *Polska literatura współczesna*, cz. 2, Warszawa 1911, s. 365-366.

parnasizm francuski został utożsamiony w Polsce po prostu z wirtuozerią formalną.

Rabska romantyków, symbolistów i parnasistów francuskich znała dobrze, o czym świadczą jej liczne przekłady ich wierszy, które – zgodnie z ówczesną praktyką – zamieszczała najpierw w prasie literackiej, a następnie przedrukowywała w swoich tomach poetyckich. Podobnie jak inni polscy parnasiści, wybierała jednak z dorobku liryków obcojęzycznych to, co pasowało do jej własnych koncepcji estetycznych, skoncentrowanych na modelu poezji opisowej, zdeponowanych w wierszach realizujących reguły ekfrazy i schematy wersyfikacyjne sonetu. Ekfaza, czyli utwór opisujący dzieło sztuki, w ogóle dominuje w twórczości literackiej Rabskiej, zarówno poetyckiej, jak i wspomnieniowej. Ponieważ nie jest moim celem opracowanie, postulowanego przez Anetę Grodecką, wyczerpującego szkicu monograficznego o związkach tej poetki ze sztukami plastycznymi<sup>29</sup>, poprzestaną na stwierdzeniu, że oko Rabskiej rejestruje przede wszystkim wytwory kultury wysokiej, zabytki w szerokim znaczeniu tego słowa: stare budowle, dzieła sztuki użytkowej, obrazy, książki. Tematyka ekfraz Rabskiej ulega jednak zasadniczej zmianie w Polsce niepodległej: o ile w jej wczesnych zbiorach poetyckich, wydawanych u schyłku Młodej Polski, przeważają opisy dzieł architektury i malarstwa towarzyszące wspomnieniom o wielkich twórcach przeszłości, o tyle głównymi bohaterami jej wierszy międzywojennych są książki rzadkie, manuskrypty, inkunabuły, starodruki. Rabska napisała także jeden z nielicznych w dwudziestoleciu międzywojennym poematów opisowych *Ossolineum* (1828-1928) (Warszawa 1928), realizujących tradycyjną formę ekfrazy

---

<sup>29</sup> „Wielu poetów oczekuje też na szkice monograficzne, które odsłonią ich związki z malarstwem, myślę m.in. o Teofilu Lenartowiczu, Janie Kasprowiczu, Zuzannie Rabskiej, Stefanie Flukowskim, Jarosławie Iwaszkiewicz, Janie Lechoni, Krzysztofie Karasku” (A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 24).

towarzyszącej wydarzeniu kulturalnemu<sup>30</sup>, jakim były obchody stulecia istnienia Biblioteki im. Ossolińskich. W ten sposób Rabska realizuje jeden z nieobecnych niemal w Polsce, a i tak – jak wskazuje Aneta Mazur – wprzęgniętych w zagadnienia narodowe, nurtów parnasizmu, jakim był „antykwarianizm”.

Myślę, że świadomy wybór parnasizmu, antykwarianizmu, ekfrazy i sonetu przez Zuzannę Rabską można wyjaśnić na co najmniej cztery sposoby.

Pierwszy sposób odnosi się do wszystkich tych skomplikowanych i sprzężonych ze sobą procesów nazywanych zbiorczo porządkiem postoświeceniowym czy nowoczesnością, których elementem składowym jest – podzielane jeszcze na początku XX wieku przez ludzi kulturalnych – przekonanie, że możliwe jest abstrahowanie jednostki od jej lokalnych, historycznych uwarunkowań. W przypadku Rabskiej mogło chodzić np. o rasę, płeć i zawód – żydowskość, kobiecość i pisarstwo.

Oświecenie wydało m.in. intelektualistów oraz ideę nowoczesnej edukacji związanej z namysłem nad kulturą i jej ochroną. W wieku XVIII Johann Gottfried Herder uznał kulturę za czynnik spajający społeczeństwo, podobnie jak krew ożywia i odżywia organizm, i oddzielił ją od cywilizacji, do której zaliczył obyczaje, prawa i wiedzę techniczną. Ta idea kultury rozwinęła się w dwóch kierunkach. Kierunek partykularny, oparty na odrębności i różnicy, obrali m.in. niemieccy romantycy, pojmujący za Herderem kulturę jako duchową siłę narodu, która przejawia się w języku, sztuce, obyczajach, wierzeniach i praktykach społecznych. Kierunek uniwersalny obrali natomiast autorzy bliscy klasykom, którzy interpretowali słowo „kultura” w jego znaczeniu łacińskim, zgodnie z którym kultura oznacza „kultywowanie”, czyli systematyczną pracę, troskliwą uprawę.

---

<sup>30</sup> W. Juszczyk, *Ekfaza poetycka w antycznej Grecji (przykłady wybrane)*, Warszawa 2012.

Znaczący zasób kultury posiadają ci, którzy dysponują wolnym czasem, finansami i zdolnościami uczenia się, by zdobyć wgląd w ogromny dorobek przeszłości. Celem tych nowoczesnych humanistów jest wychowywanie kolejnych pokoleń ludzi kulturalnych, którzy zachowają i powiększą dziedzictwo ludzkości. Koncepcję uniwersalną kultury, traktującą ludzkość jako całość, przyjęła znacząca część europejskiej, w tym i polskiej, krytyki artystycznej i literackiej, traktując kulturę jako zbiorowe, ponadnarodowe osiągnięcie wykształconej elity obywateli świata.

Tak konceptualizujący siebie nowocześni intelektualisci utożsamiają się z kulturą wysoką, ponieważ uważają, że tylko ona wyraża metafizyczne tęsknoty człowieka. Mają oni bowiem świadomość, wyrażoną przez Maxa Webera, że żyją w świecie „odczarowanym”, czyli pozbawionym wymiaru transcendentnego. Od czasów oświecenia kultura wysoka jest przecież stale zestawiana z religią w tym znaczeniu, że przynosi etyczną wizję ludzkiej egzystencji, nadającą sens temu, co najbardziej ludzkie i niezmienne, a zarazem najbardziej czułe i kruche: ludzkiemu ciału, miłości erotycznej, wspólnotcie rodzinnej. Wizja ta jest gwarantem więzi społecznej, tożsamości i przynależności: chroni kapitał społeczny zgromadzony przez pokolenia poprzednie i pozwala przekazać go następcom. Dla Rabskiej, kontynuującej chlubne, naukowe, artystyczne i kolekcjonerskie tradycje własnej rodziny, kultura wysoka oraz szczególny rodzaj jej pochwały, czyli parnasizm i jego uprzywilejowane formy, takie jak ekfrazja, jest tyleż drogą emancypacji od żydostwa i judaizmu oraz asymilacji do kultury polskiej, a za jej pośrednictwem – europejskiej, co świecką ścieżką wiodącą do kulturalnego i etycznego życia.

Warto przypomnieć, że ojciec Rabskiej, Aleksander Kraushar, żył i tworzył w epoce ożywienia estetycznego w zaborze rosyjskim i kontaktował się ze środowiskiem, które je inicjowało i napędzało. Wiesław Olkusz pisze, że temu pokoleniu Józef Kremer dał „systematyczny wykład estetyki jako odrębnej dziedziny rozwoju kultury,

a niektóre jego koncepcje, np. pojęcie twórczości jako kontaktu z Bogiem, pobrzmiwać będą i w twórczości Konopnickiej, i lirykach innych twórców<sup>31</sup>. Inaczej było np. w Poznańskim, gdzie powielano, przejęte z refleksji niemieckiej, przekonanie, że „zajmowanie się sztuką może uchodzić za zajęcie mało męskie i nie cieszące się poważaniem z powodu wyraźnego braku korzyści finansowych”<sup>32</sup>. Ożywienie estetyczne w Warszawie odzwierciedlał rozwój ekfrazy, której liczni realizatorzy spotykali się na łamach „Bluszczu” redagowanego przez Marię Ilnicką oraz w jej salonie na tzw. wtorkach. Na szczególną uwagę zasługują w tym gronie Gabriela Puzynina, „której wrażliwość estetyczna okazała się ważna dla rozwoju polskiej ekfrazy”<sup>33</sup>, oraz działalność popularyzatorska Stanisława Krzemińskiego, „który odegrał ważną rolę w procesie edukacji plastycznej jako redaktor albumów, wychodzących pod tytułem *Muzeum sztuki europejskiej*”<sup>34</sup>. Gdy wiersze poetki z Wilna zaczęły publikować warszawskie pisma, stała się ona „nieoficjalną muzą salonu Marii Ilnickiej”, „a wraz z nią przeniknął do stolicy ten smak arystokratycznego wykształcenia, w którym nauka rysunku i umiejętność swobodnego komentowania sztuki należały do kanonu zachowań”<sup>35</sup>. Aleksander Kraushar darzył redaktorkę „Bluszczu” estymą i z przyjemnością u niej bywał, a we wspomnieniowym artykule pisany pod koniec życia przyznał, że obcowanie z „kręgiem” Ilnickiej miało duży wpływ na jego myślenie o sztuce<sup>36</sup>. Sam zresztą

---

<sup>31</sup> W. Olkusz, *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach estetycznych Marii Konopnickiej*, Opole 1984, s. 8.

<sup>32</sup> A. Grodecka, *Wiersze o obrazach*, s. 85.

<sup>33</sup> Tamże, s. 78.

<sup>34</sup> Tamże, s. 84-85.

<sup>35</sup> Tamże, s. 81-82.

<sup>36</sup> A. Kraushar, *Wtorki Marii Ilnickiej*, w: tegoż, *Polki twórcze czasów nowych*, cz. 1, Warszawa 1929.

także pisał w owym czasie ekfrazy, wydane ponownie w tomie *Strofy Alkara* w roku 1925.

Nie powinno zatem dziwić, że córka Kraushara, od najwcześniejszych lat życia wprowadzana w krąg towarzyski rodziców, nie tylko tworzyła poezję opisową, lecz również swoje wspomnienia skonstruowała jako ciąg ekfraz. *Moje życie z książką* zbudowane jest jako zbiór opisów: gabinetu i księgozbioru dziadka, biblioteki i zbioru rycin w gabinecie ojca, salonu i książek jednej z ciotek, własnego mieszkania z kolekcją dzieł sztuki i dwiema specjalistycznymi bibliotekami: przede wszystkim poetycką – pani domu, przede wszystkim teatrologiczną – pana domu, a wreszcie opisami kolejnych białych kruków, jakie oglądała w muzeach polskich i zagranicznych oraz jakie – niekiedy – kupowała do własnej kolekcji. Rodziny Krausharów i Rabskich żyły i pracowały w miejscach uświęconych tradycją, w otoczeniu cennych przedmiotów – książek, obrazów, rycin, rzeźb, zegarów, wazonów i innych bibelotów – z których każdy był znakiem kultury wysokiej. Weźmy dla przykładu początek tomu drugiego wspomnień Rabskiej, a więc czas szczególnie nacechowany semantycznie, który przypada na początek nowego życia autorki – ślub z Władysławem Rabskim oznacza tu nie tylko radość, rodzi także poważne dylematy na granicy kryzysu rodzinnego związane z wyborem miejsca zamieszkania młodej pary. Po rozważeniu wielu lokali, z których każdy związany był z jakimś znaczącym wydarzeniem historycznym lub biografią zasłużonej dla Polski postaci, ostatecznie Krausharowie zdecydowali, by Rabscy zamieszkali „w oficynie pałacu ordynacji Krasińskich na Krakowskim Przedmieściu”:

Jedynie tam powinniśmy założyć gniazdo, nie gdzie indziej, jak w starożytnym gmachu, w którego szacownych murach marszałek Małachowski opracowywał projekt Konstytucji 3 Maja, w którym w latach 1827-1830 przed opuszczeniem Warszawy mieszkał Fryderyk Chopin, w którym Zyg-



munt Krasiński dumal i tworzył i w którym mieściła się zasobna w materiały historyczne Biblioteka Ordynacji<sup>37</sup>.

Wybór domostwa oraz jego urządzenie, w którym nie ma miejsca na przypadkowe, nieposiadające legitymacji historycznej przedmioty, sytuuje Krausharów i Rabskich w ciągu kultywatorów: kontynuatorów, twórców i strażników kultury wysokiej i uniwersalistycznego nurtu tradycji narodowej. Podobnie znaczenie miejsca zamieszkania i jego wyglądu opisuje Ferdynand Hoesick, który poślubił inną wnuczkę Mathiasa Bersohna, córkę Hortensji Lewentalowej (siostry Jadwigi Krausharowej) – Zofię Lewentalównę. Kiedy rozglądał się za kandydatką na żonę, jego wybór padł na rodzinę Lewentalów, ponieważ już sam ich dom świadczył o przynależności do „bardzo kulturalnego i wykwintnego środowiska”:

Wystarczyło obejrzeć jej mieszkanie, prawdziwie książęce, a będące wspaniałym muzeum, jako zbiór obrazów, dzieł sztuki, szykownych mebli, brązów, porcelan, starych druków i opraw z XVI i XVII wieku, ażeby nabrać przekonania, że był to najpiękniejszy dom patrycjuszowski w Warszawie<sup>38</sup>.

Drugi sposób, związany z pierwszym, odnosi się do kondycji kobiety-intelektualistki-artystki na przełomie XIX i XX wieku na ziemiach polskich. Kobiety o ambicjach kulturalnych i literackich miały w tym czasie dwa punkty odniesienia w konstruowaniu własnych biografii twórczych, dwa wzorce osobowe: Marię Konopnicką i Elizę Orzeszkową. Rabska znała obie, ale bliższy był jej model Konopnickiej, uważanej za kobietę spełnioną w macierzyństwie, poetkę narodową, erudytkę uzupełniającą edukację podczas wielu podróży zagranicznych, autorkę ekfraz<sup>39</sup> opublikowanych m.in. w zbiorze

---

<sup>37</sup> Z. Rabska, *Moje życie z książką*, t. 2, s. 7.

<sup>38</sup> F. Hoesick, *Powieść mojego życia. Paniętniki*, t. 2, Wrocław–Kraków 1959, s. 473-474.

<sup>39</sup> W. Olkusz, *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach estetycznych Marii Konopnickiej*, Opole 1984.

z roku 1901 *Italia*. Jak pisze Aneta Grodecka, w Młodej Polsce „[n]adal o poziomie wiedzy na temat sztuk plastycznych decydowały związki rodzinne i przyjaźnie z malarzami, jednak w gronie poetów zajmujących się sztuką pojawiły się zadziwiające przypadki «samouków», za jakich uznać można Marię Konopnicką i Jana Kasprowicza. Poetka zajmowała w hierarchii poetyckiej ekfrazy wyjątkową pozycję”<sup>40</sup>. Z Kasprowiczem Kraushar żył w intelektualnej zażyłości, znajomość z Konopnicką była także podtrzymywana. Jej wiersze o włoskich Madonnach, szczególnie ich wymiar edukacyjny, były wysoko cenione jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym, o czym wspomina Jadwiga Petrażycka-Tomicka w swojej pracy *Słowo i obraz* z roku 1921. Przykład Konopnickiej stanowił dowód na to, że kobieta twórcza może włączyć się w nurt kultury i literatury narodowej, oczywiście stosując – by użyć tu konceptu Grażyny Borkowskiej – „strategię mimikry”<sup>41</sup>, czyli podporządkowując indywidualne pragnienia ideom wyższym, takim jak Kultura czy Naród.

Chociaż ekfaza poetycka „w okresie młodopolskim weszła w fazę «złotego wieku»”, to „nie wywoływała aplauzu wśród krytyków literackich, którzy rzadko recenzowali tego typu utwory, a jeżeli podejmowali się takiego zadania, nie szczędzili poetom uszczypliwości. [...] recenzenci młodopolscy uznali ekfrazę poetycką za formę «gorszą» niż dzieło malarskie”<sup>42</sup>. Mimo to, a może właśnie dlatego, poezja opisowa, a szczególnie ekfaza, nadaje się do wyrażenia pochwały kultury wysokiej, czyli tego wszystkiego, czego na co dzień nie widać, a co przekracza perspektywę indywidualną i plemienną, spaja wspólnotę ludzką i zapewnia jej trwałość, pozwala jej członkom troszczyć się o siebie nawzajem i komunikować się z pokoleniami przeszłymi i przyszłymi. Ekfaza uświadamia najważniejsze

<sup>40</sup> A. Grodecka, *Wiersze o obrazach*, s. 93.

<sup>41</sup> G. Borkowska, *Orzeszkowa i strategia mimikry*, w: tejsze, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.

<sup>42</sup> A. Grodecka, *Wiersze o obrazach*, s. 24.

zagadnienia nowoczesności, np. po uznaniu, że kultura wysoka jest świeckim odpowiednikiem religii, pozwala zadać pytanie, czego dokładnie uczymy się dzięki studiowaniu sztuki, literatury, filozofii, historii i muzyki: czy tylko na poziomie rozumu zapamiętujemy daty, nazwiska i style, czy też zdobywamy inny rodzaj wiedzy na poziomie egzystencji? I odpowiada, że uczymy się cnoty stosowności, czyli wiedzy o tym, co czuć wobec danego przedmiotu, przy danej okazji, w jakim stopniu. W tym sensie twórca ekfraz – w tym wypadku Zuzanna Rabska idąca w ślady zarówno własnego ojca, jak i Konopnickiej – stawia siebie w rzędzie nauczycielek kolejnych pokoleń, wchodzi więc w tradycyjną, uznaną w polskiej kulturze rolę kobiety nauczycielki, wychowawczyni, strażniczki tradycji. A jako taka wygospodarowuje sobie miejsce w literaturze narodowej.

Trzeci sposób odnosi się nie tyle do kamuflażu, ile do abstrahowania od własnego pochodzenia Rabskiej w jej przestrzeni prywatnej, rodzinnej, i publicznej, środowiskowej. Jak pisze Rościśław Skręt, mąż Zuzanny, Władysław Rabski podpisujący się w „Kurierze Warszawskim” jako WR

do końca życia zgodnie z programem i taktyką tego stronnictwa komentował bieżące wypadki w najpoczytniejszym dzienniku stołecznym, konsekwentnie zwalczając wszelkie ugrupowania i kierunki lewicowe. [...] Równie bezwzględnie występował R. przeciw nowym kierunkom w sztuce, usiłując je dyskredytować za pomocą kryteriów rasowych i politycznych – jako żydowskie i bolszewickie. Szczególnie konsekwentnie i uparcie zwalczał grupę Skamandra<sup>43</sup>.

Skamandryci nie pozostawali mu dłużni, np. Antoni Słonimski i Julian Tuwim uczynili go jednym z bohaterów negatywnych *Pierwszej szopki warszawskiej* w roku 1922:

---

<sup>43</sup> R. Skręt, *Rabski Władysław (1865-1925)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. XXIX/3, z.122, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1986, s. 563.

Same Żydy, same Żydy...  
 Krzyczę, ryczę, wołam,  
 Jak się pozbyć tej ohydry?  
 Żydy dookoła!  
 [...]  
 Wszędzie wróg! Gdybym mógł  
 choć w rodzinie znaleźć pocieszenie,  
 Lecz i tam także mam  
 Ładne przedstawienie:

Same Żydy, same Żydy... (scena IV *Arabski i Tuwimes Sokraczący*,  
 w. 281-292)<sup>44</sup>

Tuwim ponadto w wierszu *Rodowód* przypomniał żydowskie pochodzenie jego żony:

Po co się ciskasz, mój Wuerze,  
 Po co wymyślasz mi od żydka?  
 Żydem aż śmierdzi w twym „Kurierze”,  
 Żona waćpana – też semitka [...]  
 Kędy tej szlachty jest początek,  
 Skąd ród swój bierze Wuerzyna?  
 I gdzie twych własnych wuerzątek  
 Ród po kądzieli się zaczyna?

W dwudziestoleciu międzywojennym za sprawą antysemickich wypowiedzi jej męża, wpisujących się w szerszy nurt debaty publicznej dotyczących koncepcji obywatelstwa, narodowości i polskości, pochodzenie Rabskiej, Lewentalów i wielu innych rodzin stało się stałym tematem przepychanek prasowych. Ich ogromny, często kilkupokoleniowy wysiłek asymilacyjny, polegający na jednoczesnym rozluźnianiu więzów z kulturą macierzystą i „zasługiwaniu” na

<sup>44</sup> A. Słonimski, J. Tuwim, *Pierwsza szopka warszawska*, w: M. Hema, J. Lechoń, A. Słonimski, J. Tuwim, *Szopki Picadora i Cyrulika Warszawskiego 1922-1931*, oprac. T. Januszewski, Warszawa 2013, s. 32.

kulturę, do której aspirowali, włączając w to zmianę religii i przyjmowanie poglądów konserwatywnych, zderzył się z niechęcią tej części polskiego społeczeństwa, którego poglądy kształtował, wypowiadał i utrwał najbardziej znany pisarz i publicysta prawicowy – Adolf Nowaczyński. Miał on „wizję Polski dla Polaków, w której nie było miejsca dla współobywateli Żydów, współtwórców polskiej cywilizacji i kultury”, „model Polaka, którego patriotyzm mierzony był poziomem nacjonalistycznych i antysemickich przekonań”, bronił „homogenicznej kultury” i atakował tych, „którym, nie bacząc na samoidentyfikację i zasługi, odmawiano prawa do polskości”<sup>45</sup>.

Można tylko podejmować próby wyobrażenia sobie, jak trudna była sytuacja polityczna, społeczna i egzystencjalna Rabskiej oraz innych przedstawicieli jej środowiska. Jak pisze Jerzy Maternicki, Aleksander Kraushar „był przekonany liberalnych. Początkowo nie był związany z żadnym ugrupowaniem politycznym, później, na początku XX w., zbliżył się do Narodowej Demokracji. Coraz bardziej też rozluźniał się jego związek ze środowiskiem żydowskim, aż ok. r. 1903 przyjął wraz z żoną katolicyzm”<sup>46</sup>. Podobnie pisze Irena Landau o rodzinie Lewentalów: „W r. 1902 L. wraz z żoną przyjął w Rzymie chrzest i imiona Franciszek Salezy”<sup>47</sup>. Stało się to rok po zaręczynach Ferdynanda Hoesicka z jego córką, Zofią, którą ojciec obiecał oddać pod warunkiem przejścia przyszłego zięcia z protestantyzmu na katolicyzm: „Oświadczyłem mu na to, że uczynię to z ochotą, i to w jak najkrótszym czasie, bo mi już od dawna mój protestantyzm jako polskiemu literatowi stał kością w gardle, że już dawno nosiłem się z myślą przejścia na katolicyzm, tylko czekałem

---

<sup>45</sup> M. Domagalska, *Antysemityzm dla inteligencji? Kwestia żydowska w publicystyce Adolfa Nowaczyńskiego na łamach „Myśli Narodowej” (1921-1934) i „Prosto z mostu” (1935-1939) (na tle porównawczym)*, Warszawa 2004, s. 7.

<sup>46</sup> J. Maternicki, *Aleksander Kraushar (1842-1931), Polski słownik biograficzny*, t. XV, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 242.

<sup>47</sup> I. Landau, *Lewental Salomon (Franciszek Salezy) (1839/1841-1902)*, s. 221.

na podniecie w tym kierunku”<sup>48</sup>. Międzywojenne dyskusje o tzw. kwestii żydowskiej rozgrzewały więc do czerwoności tematy, które wydawały się w rodzinie Rabskiej już dawno załatwione i pogrzebane, a okazały się nadal otwarte. Nie była zatem uważana za „swoją” ani przez „prawdziwych” Polaków<sup>49</sup>, ani przez środowisko postępowej inteligencji, identyfikującej się z kręgiem skamandryckowiadomościowym<sup>50</sup>.

Nieustanne niemal obcowanie ze sztuką, np. w mieszkaniu przypominającym skrzyżowanie muzeum z antykwariatem, tworzenie poezji opisowej czy praca w towarzystwach bibliofilskich, można traktować jako próby takiej organizacji życia codziennego, które by umożliwiała abstrahowanie od tych lokalnych, historycznych, np. rasowych, uwarunkowań. Wedle Immanuela Kanta doświadczenie estetyczne dlatego jest prototypem doświadczenia mistycznego, ponieważ jest bezinteresowne. Inaczej mówiąc, dzieło sztuki odsyła i do samego siebie, i do rzeczywistości wykraczającej poza chwilę obecną; nie jest środkiem do czegoś innego, lecz celem samym w sobie<sup>51</sup>. W obcowaniu z dziełem sztuki egzystencja jednostki zostaje wybawiona ze swych przypadkowych determinacji, np. narodowych, religijnych, płciowych, ale wybawieniu temu nie towarzyszy wezwanie do tradycyjnie rozumianej świątyni, ponieważ dokonuje się ono w bezinteresownym spotkaniu z bezużytecznym obiektem w świątyni nowoczesnej, jaką może być muzeum, galeria, sala koncertowa, biblioteka, prywatny gabinet.

---

<sup>48</sup> F. Hoesick, *Powieść mojego życia*, t. 2, s. 476.

<sup>49</sup> M. Domagalska, *Założenia programowe Narodowej Demokracji i ugrupowań rozłamowych wobec mniejszości żydowskiej (od Stronnictwa Demokratyczno-Narodowego do ONR Falangi)*, w: tejsze, *Antysemityzm dla inteligencji?*

<sup>50</sup> E. Prokop-Janiec, *Kompleks „Wiadomości Literackich”*, w: tejsze, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992.

<sup>51</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. oraz opatrzył przedmową i przypisami J. Galecki, przejrzał A. Landman, wyd. III, Warszawa 2004.

Skupienie Rabskiej, ale i wielu innych bibliofilów przełomu XIX i XX wieku, na manuskryptach, rzadkich książkach, zabytkowych drukach, ekslibrisach doskonale wpisuje się w proces opisany przez Ewę Bieńkowską. Od czasów oświecenia sztuka, w tym także sztuka edytorska, pracuje w tych samych rejonach co religia, dlatego zyskała na znaczeniu w wieku XVIII, w wieku XIX sama stała się przedsięwzięciem zbawczym, a artysta, w tym także edytor, zajął miejsce opróżnione przez proroka i kapłana<sup>52</sup>. Tak wysokie waloryzowanie doświadczenia estetycznego spowodowało w wieku XIX nie tylko przekształcenia poszczególnych filologii w dyscypliny akademickie, ale też – jak chciał John Ruskin – „odrodzenie książki”<sup>53</sup>. Na uniwersytetach, w kawiarniach i na salonach ludzie nie tylko zaczęli dyskutować o różnicy między dobrą i złą sztuką, konstruować kanony literackie i programy nauczania, których treścią były mistrzowskie dokonania artystyczne przeszłości, lecz również zaczęli rozmawiać o dobrze i źle wydanych książkach, tworzyć towarzystwa bibliofilskie i kolekcje prywatne, zwoływać kongresy edytorów. Ów oświeceniowy, liberalny, laicki, indywidualistyczny nurt dowartościowujący obcowanie z dziełem sztuki (w tym z literaturą również w jej wymiarze materialnym – książką) jako doświadczenie zbawcze emancypował Rabską od własnych żydowskich korzeni i w sferze prywatnej, i publicznej, zarazem jednak rodzinny i osobisty kult Księgi pozwalał jej na zachowanie więzi z przodkami na głębokim poziomie kulturowym<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> E. Bieńkowska, *Spór o dziedzictwo europejskie. Między świętym i świeckim*, Warszawa 1999.

<sup>53</sup> J. Ruskin, *Malarstwo i poezja*, przeł. A. Lange, Warszawa 1900; tenże, *Sztuka – społeczeństwo – wychowanie. Wybór pism*, przeł. Z. Doroszowa, M. Treter-Horowitzowa, wstęp i komentarz I. Wojnar, Wrocław 1977; tenże, *Niewinne oko. Szkice o sztuce*, wybór i przekład J. Szczuka, wstęp R. Kasperowicz, Gdańsk 2011.

<sup>54</sup> „Pierwsze spotkania z pięknymi, artystycznymi wydawnictwami miały miejsce w gabinecie dziadka, kolekcjonera i znawcy starożytności. Urokiem tego gabinetu, przeładowanego przedmiotami sztuki różnych epok i narodów, były książki. Stały

I wreszcie, po czwarte, szeroko tu rozumiany parnasizm jako postawa życiowa i twórcza Rabskiej mógł być także próbą wyjścia obronną ręką z trwającej niemal przez całe dwudziestolecie dyskusji o literaturze kobiecej, toczącej się w kontekście radykalnych przemian politycznego i ekonomicznego statusu kobiet oraz w atmosferze obyczajowej i artystycznej rewolucji. Rabska jako przedstawicielka zasymilowanej rodziny żydowskiej, żona pisarza endecyjskiego, pisarka dla dzieci i młodzieży, musiała podporządkować się regułom rządzącym tą częścią rynku wydawniczego, który kierował swoją ofertą do konserwatywnego mieszczaństwa. W sytuacji kilkupokoleniowej asymilacyjnej pracy własnej rodziny oraz narastających w dwudziestoleciu nastrojów antysemickich nie mogła pisać poezji zbyt nowoczesnej, a już na pewno awangardowej, ponieważ nie chciała być uważana za przedstawicielkę nurtu nazywanego przez jej męża wymysłem bolszewickim czy żydowskim. Parnasizm przefiltrowany przez doświadczenie poetyckie Młodej Polski stał się więc modelem poezjowania na tyle „neutralnym” światopoglądowo, że mógł być przez nią oficjalnie uprawiany i promowany na łamach „Kuriera Warszawskiego” bez ryzyka wzbudzenia jakichkolwiek wątpliwości mieszczańskich odbiorców.

„Kurier Warszawski” to najbardziej znany przykład tego nurtu międzywojennej „prasy «bezpartyjnej», nie związanej z żadną ukonstytuowaną grupą polityczną”, w której „partie prawicowe miały silne oparcie”<sup>55</sup>. Gazeta miała duże powodzenie „wśród mieszczaństwa warszawskiego, sfer urzędników państwowych (przed zama-

---

w równych szeregach na wysokich półkach, błyszcząc złotymi tytułami i nazwiskami na grzbietach, ogromne, majestatyczne. Dziadek gromadził z upodobaniem wydania albumowe, formatu *in quarto* i *in folio* i kazał je oprawiać, w pąsowe marokeny o przepysznych ornamentach, w jakich celował i tak był rozmiłowany wiek XVIII. Kochał księgi dla ich zewnętrznego piękna. Przypuszczam, że je nawet czasem otwierał i czytał...”. Z. Rabska, *Moje życie z księżką*, t. 1, s. 29.

<sup>55</sup> A. Paczkowski, *Prasa polska 1918-1939*, Warszawa 1980, s. 46.



chem majowym) i kręgów inteligencji o przekonaniach prawicowych lub centrowych”, jej linia polityczna zgodna była z linią Związku Ludowo-Narodowego i hierarchii kościelnej, ale „[w] wielkich kampaniach politycznych odróżniał się «Kurier» od pism ZLN większym umiarkowaniem, choć wziął zdecydowany udział w grach propagandowych i po obiorze Narutowicza na prezydenta, i w przededniu zamachu majowego”<sup>56</sup>. Pierwsza połowa lat dwudziestych oznaczała dla zespołu kierującego „Kurierem” zmiany, wynikające z odejścia osób przez lata kształtujących jego program i strategię rynkową: w roku 1923 zmarła właścicielka pisma, Hortensja Lewentalowa, w 1924 zmarł Konrad Olchowicz senior, który od roku 1906 był redaktorem naczelnym, w 1925 zmarł Władysław Rabski, jeden z czołowych dziennikarzy politycznych pisma i redaktor działu teatralnego. Zmiany okazały się tylko personalne: stanowiskiem naczelnego podzielili się Konrad Olchowicz junior i Ferdynand Hoesick, dział teatralny objął Adam Grzymała-Siedlecki, Zdzisław Dębicki, redaktor „Tygodnika Ilustrowanego”, pisał w „Kurierze” o literaturze, „[m]łodzi literaci i dziennikarze z trudem jednak pokonywali konserwatywne gusty ludzi decydujących o losach dziennika”<sup>57</sup>. Jak przypuszcza badacz warszawskiej prasy międzywojennej, „pe-wien immobilizm zawodowy, preferowanie tradycyjnych gatunków dziennikarskich, takich jak artykuł, felieton, rozprawa recenzyjna, a brak bardziej nowoczesnych form wypowiedzi: wywiadu, ankiety, reportaży” wynikały prawdopodobnie z lęku redaktorów i wydawców przed „innowacjami, które mogłyby zniechęcić do pisma odbiorców przyzwyczajonych przez wiele lat – niejednokrotnie przejmujących zwyczaj czytania «Kuriera» od rodziców i dziadków – do ustalonego trybu organizowania każdego numeru”<sup>58</sup>. Dzięki stabilności

---

<sup>56</sup> Tamże, s. 48.

<sup>57</sup> Tamże, s. 47.

<sup>58</sup> A. Paczkowski, *Prasa codzienna Warszawy w latach 1918-1939*, Warszawa 1983, s. 134.

programowej, redakcyjnej i graficznej „Kuriera”, który od końca wieku XIX pozostawał w rękach jednej rodziny, dziennik ten trafnie został nazwany przez Adama Grzymałę-Siedleckiego „nie tylko organem prasowym, ale i instytucją użyteczności publicznej – dla stolicy niezbędną jak oświecenie miasta, wodociągi czy środki komunikacyjne”<sup>59</sup>.

Na pierwszy rzut oka sytuacja Rabskiej w tym rodzinnym niemal przedsiębiorstwie może wydawać się dobra. Bliscy oraz środowisko ludzi ideowo bliskich endecji i Rabskiemu zadbali o wdowę, umożliwiając odpowiadającą jej pozycji pracę zarobkową, a – co podkreślają opracowania historyczne i pamiętnikarze epoki – honoraria „Kurier Warszawski” płacił przyzwoite. Kiedy jednak przyjrzymy się dokładnie, o czym Rabska pisała w swojej kronice literackiej, okaże się, że zajmowała się marginaliami z punktu widzenia „kanonicznej” czy „wysokomodernistycznej” historii literatury polskiej. Pisanie o tych wszystkich, którzy dziś znajdują się w kanonie lub się o niego ocierają, należało do krytyków płci męskiej, przede wszystkim Grzymały-Siedleckiego i Dębickiego.

W swoich wspomnieniach, poprzedzonych zresztą słowem wstępnym Grzymały, ówczesny redaktor pisma, Olchowicz junior, poświęcił kobietom i współpracowniczkom gazety tylko jedną stronę. Pozwolę sobie przytoczyć ją tu w całości, ponieważ na tak małej przestrzeni wyraźnie widać charakterystyczną dla konserwatystów ambiwalencję postaw wobec kobiet oraz ich aktywności w przestrzeni publicznej, a szczególnie w sztuce. Zdeterminowała ona – jak sądzę – także pozycję Rabskiej jako recenzentki „Kuriera Warszawskiego”:

Dotychczas w długim poczcie wymienionych tu dziennikarzy nieobecnością świecą przedstawicielki płci, na przemian nie zawsze trafnie

---

<sup>59</sup> A. Grzymała-Siedlecki, *Słowo wstępne*, w: K. Olchowicz, *Ćwierć wieku z „Kurierem Warszawskim” (1914-1939)*, Kraków 1974, s. 8.

nazywanej piękną lub słabą, która – według słynnego powiedzenia ponoć samego Romana Dmowskiego – dzieli się na niewiasty, nic nie wiedzące i na wiedźmy, co wiedzą wszystko. Kobietom zaś w ogóle, według nie tego chyba źródła, pióro powinno jakoby służyć nie do pisania, lecz do kapelusza. Jeżeli wszakże nie wymieniłem tutaj ani jednej kobiety, to nie dlatego, że- bym się przejął treścią tych aforyzmów i stał się antyfeministą. Bynajmniej. Wynikło to z tej prostej przyczyny, że wydawnictwo nie zatrudniało na stałe kobiet w redakcji. Na łamach „Kuriera” występowały one jako poetki, nowelistki czy powieściopisarki, z Marią Konopnicką, Elizą Orzeszkową, Gabriellą Zapolską na czele, ale nawet i przed publicystkami otwierały się często na oścież wrota pisma, że wymienię dla przykładu najwybitniejsze: Izę Moszczyńską [sic!] i Irenę Pannenkową.

Wszelako pierwszą stałą współpracowniczką redakcji była dopiero posłanka Zofia Zaleska, kierowniczką „Kroniki kobiecej”, działaczka śmiała i żarliwa, publicystka o żywym temperamencie i żywym instynkcie społecznym. Później wdowa po Władysławie Grabskim, wykwintna poetka i nowelistka, a przy tym bibliofilka zawołana, Zuzanna Rabska, zapoczątkowała kronikę literacką, w której omawiała pozycje książkowe, nie będące przedmiotem obszerniejszych recenzji w odcinkach pióra Dębickiego czy potem Grzymały. Jako stałej współpracowniczki nie wolno też pomijać Pelagii Michalskiej – wytrawnej stenografki, która ugiwała się co dzień pod ciężarem nawalnicy telefonicznych doniesień korespondentów „Kuriera” ze stolic Europy. Ku zadowoleniu czytelniczek tematykę tak żywo interesującą je zawsze piórem swym uprawiały dwie panie, najbliższym pokrewieństwem związane: matka, Elżbieta Kiewnarska, omawiała sprawy gospodarstwa domowego, a córka, Jadwiga Ewertowa, odsłaniała tajniki mody<sup>60</sup>.

Rabska widziała to tak:

Po śmierci męża w r. 1925 redakcja „Kuriera Warszawskiego” powierzyła mi Kronikę Literacką, która miała ukazywać się w sobotnim numerze pisma. Od tej pory zakończyły się błogie sympozjony z książkami. Musiałam czytać bez wyboru to, co powinno być recenzowane.

Felieton literacki prowadził w owym czasie Zbigniew Dębicki, a po jego śmierci Grzymała-Siedlecki. Pozostawały mi do oceny niektóre powieści oryginalne i tłumaczone oraz zbiory poezji. Firmy wydawnicze: Gebethnera

---

<sup>60</sup> K. Olchowicz, *Ćwierć wieku z „Kurierem Warszawskim” (1914-1939)*, s. 81.

i Wolffa, Michała Arcta, Jakuba Mortkowicza, Przeworskiego, Cukrowskiego, Hoesicka, Niklewicza i Perzyńskiego oraz „Roju” przysyłały mi wielkie paczki książek. To nie były książki, ale – katastrofy. Należało je przejrzeć, poznać chociażby z tytułów, ach, i przeczytać, co było najgorsze ze wszystkiego.

Prze-czy-tać!

Nie było to już owo miłe obcowanie z książką, kiedy zawierałam mi-styczne przymierze z autorem, który wydawał się bliższy, w miarę jak zgłębiałam jego myśli, niepokoje, wątpliwości i smutki, będące częścią składową tekstu książki. Czytanie stawało się udręką, wytwarzało w głowie zamęt, a w sercu pustkę<sup>61</sup>. [...]

Obcowałam z najniebezpieczniejszym gatunkiem ludzi pióra – z grafomanami. Gorsze od grafomanów były grafomanki. Przychodziły z kwiatami i ze łzami, jak owe aktorki pozbawione talentu, które zamęczały swego czasu mojego męża, skarżąc się na dyrekcję teatru. Nabrałam przekonania, że można dojść do porozumienia raczej z ludożercą niż kobietą piszącą, pozbawioną talentu.

– Może pani napisać o mojej książce źle, jak najgorzej, byleby o niej ukazała się wzmianka, możliwie długa wzmianka – prosiły.

Dedykacje na zbiorach poezji debiutujących autorów i autorek były kwieciste, pełne słów uznania dla mego „sprawiedliwego sądu”, dla „subtel-nego smaku literackiego”, dla „finezji twórczej”. Czego nie wypisywano na tych dedykacjach! Nieraz do tych żalonych książek dołączone były róże, pęki fiołków, gałęzie mimozy. Kocham kwiaty, ale te kwiaty „grzecznościowe” nie sprawiały radości i wraz z ofiarodawcami chętnie wyrzuciłabym je za okno<sup>62</sup>.

Oddelegowanie Rabskiej do najbardziej niewdzięcznej pracy re-cenzenckiej, jaką jest omawianie twórczości przeciętnej, stanowiącej jednak większość produkcji literackiej epoki, przy jednoczesnym przekonaniu, że się jej robi przysługę, charakteryzowało nie tylko redakcję „Kuriera Warszawskiego”. Ta prawidłowość widoczna jest w większości pism codziennych i tygodników międzywojennych. Skoncentrowana na zarabkowaniu kobieta o ambicjach literackich,

---

<sup>61</sup> Z. Rabska, *Moje życie z książką*, t. 2, s. 149.

<sup>62</sup> Tamże, s. 152-153.

zasypana paczkami zawierającymi słabe powieści oryginalne i tłumaczone, tomiki anachronicznych wierszy, albumy zabytków, ujęcia monograficzne na temat jazdy konnej czy myślistwa, poradniki gospodarstwa domowego i książki kucharskie, gwiazdkowe wydawnictwa dla dzieci i młodzieży, nie miała ani czasu na kształcenie własnego gustu i warsztatu poetyckiego i krytycznego w publicznej konfrontacji z realizacjami wysokoartystycznymi, bo te omawiali krytycy płci męskiej. Trudno tu, oczywiście, wyrokować, czy parnasistowski model poezjowania Rabskiej zmieniłby się pod wpływem dokonań mniej lub bardziej awangardowych, gdyby z częściej się z nimi mierzyła i spierała na łamach prasy.

Uwagi, jakie czyniła w swojej kronice literackiej na temat poezji współczesnej, świadczą, że znała bardzo dobrze zarówno poezję polską, jak i obcą od romantyzmu począwszy<sup>63</sup>, na awangardzie

---

<sup>63</sup> Rabska odnosi się do nurtów, twórców i dzieł jakby mimochodem, co ma wydzwięk podwójny. Z jednej strony uważa ich powszechną znajomość za oczywistość, czym schlebia czytelnikom „Kuriera Warszawskiego”, z drugiej zaś w ten sposób ich edukuje w zakresie wiedzy o poezji współczesnej, ale zarazem impregnuje na nowinki. Oto kilka przykładów z *Kroniki literackiej* opublikowanej w „Kurjerze Warszawskim” w roku 1926: o tomie *Okulary* Juliana Wołoszynowskiego: „ma bardzo wybujałą wyobraźnię poetycką i żywą plastykę słowa, niepokojące natomiast jest w jego wierszach wyraźne lekceważenie rymów, owa arcymodna, a niezwykle nużąca, asonancja, której stanowczo nadużywa, wzorując się na ulubionej formie G. Apollinaire’a (np. w pięknej *Loreley*)” (nr 16, s. 10); o tomie *Serce słupów telegraficznych* Aliny Butrymowiczówny: jej „futuryzm” to „dalekie echo *Cielesnego miasta* Marinettiego” (nr 112, s. 7); o tomie *Godzina ciszy* Zofii Mrozowickiej: „matką duchową” jej poezji była Konopnicka, być może także „powtarzała podświadomie akordy pieśni miłości i nędzy” Ady Negri (nr 119, s. 8); o tomie *Pocatunki* Marii Pawlikowskiej: „jej prostota ma wszelkie pozory wyrafinowania. Badacze najnowszych prądów poezji nazwali ten nowy rodzaj – symplicyzmem. [...] polega na tym, iż tak się pisze, jak się mówi (a mówi się, oczywiście, nie to, co się myśli)”; jest to poezja nowoczesna, która dzieje się „między wierszami” a nie „w wierszu” (nr 159, s. 7); o tomie *Obrazy imion wróżebne* Kazimiery Iłakowiczówny: „Jest to prostota, odbiegająca od naiwnych wizji włoskich prymitywów, a za to dziwnie przypominająca niczem nieumotywowane kontury i barwy malarzy ultramodernistycznych” (nr 194, s. 7).

skończywszy<sup>64</sup>. Dynamika jej twórczości wskazuje jednak, że Rabska nie tyle zmodyfikowała swoje poglądy na temat poezji oraz swój warsztat artystyczny, ile odeszła od pisania poezji<sup>65</sup> ku literaturze dla dzieci i młodzieży, niekiedy także w formie wierszowanej.

Drugą, niedocenioną acz niezwykle użyteczną, stroną recenzenckiej udręki Rabskiej był fakt, że należała do wąskiego grona osób najlepiej orientujących się w całej produkcji wydawniczej Polski międzywojennej.

---

<sup>64</sup> Futuryzm stanowił dla Rabskiej przykład najdalej posuniętego „wynaturzenia”, ponieważ operował nie tylko na wszystkich poziomach dzieła poetyckiego, lecz także przekształcał książkę jako przedmiot materialny. W *Kronice literackiej* z „Kuriera Warszawskiego” z roku 1926 pisała m.in. o wierszach Aliny Butrymowiczówny: „zamknięte są w książeczce, której fatalna okładka urąga wszelkim zasadom estetyki druku. Poezji, które są wszakże wyrazicielkami piękna i harmonii, doprawdy w typie broszur sensacyjnych wydawać nie należy” (nr 112, s. 7); na temat *Słowa o Jakubie Szeli* Brunona Jasieńskiego: „Żałować należy, iż w tych ciężkich pod względem wydawniczym czasach nie powstają książki tak, jak niegdyś powstawały stare palimpsesty. Wtedy bowiem okazały wydane *Słowo o Jakubie Szeli* nie poszłyby na makulaturę, lecz na zamazanym chemicznym sposobem tekście wydrukować by można inną treść, mającą ściślejszy związek z logiką myśli, z pięknem obrazowania, z estetyką polskiego słowa” (nr 333, s. 12).

<sup>65</sup> W recenzji *Trzech wieńców* Władysława Jana Grabskiego opublikowanej w *Kronice literackiej* na łamach „Kuriera Warszawskiego” w roku 1926 Rabska prawdopodobnie wyrażała nadzieje i tęsknoty dotyczące własnej twórczości: „Kunszt formy i słowa tak zanika wśród pokolenia najmłodszych poetów, tak skrętnie unikają oni w swej twórczości «parnasizmu», z lekka, według nich, trącającego myszką, iż wszelki wysiłek ku wskrzeszeniu piękna tej formy i tego słowa, powitać należy ze szczerym uznaniem, jako zwiastruna «wielkiej poezji», która kiedyś znowu musi zapłonąć na niebie polskiej literatury” (nr 215, s. 6). Z poetów najmłodszych ceniła początkowo Emila Zegadłowicza, który zjednał ją swoim *Kręgiem*: „Z pośród kilkunastu wydawnictw, podjętych w celu uczczenia drugiego zjazdu bibliofilów polskich w Warszawie, wyróżnia się tomik poezji Zegadłowicza estetyką fizjognomii zewnętrznej, zarówno jak wytwornością treści” (nr 340, s. 8).



## Indeks nazwisk

---

- Ablamowicz Elżbieta 316  
Abramowicz Władysław 230  
Achmatowa Anna 365, 369, 380-386  
Achremczyk Stanisław 215  
Addeo-Bratkiewicz Joanna 48  
Agoult de Flavigny Maria 331  
Alain-Fournier, właśc. Henri Alban Fournier 310  
Alberti Kazimiera 68, 114, 118, 185, 200, 205, 217, 263, 264, 267-270  
Aluchna-Emalianow Marta 218  
Andrzejewski Antoni 192, 194, 203  
Andrzejewski Jerzy 10, 194, 446, 449  
Andrzejowski Zygmunt 165, 176  
Angelica z Bolonii 37  
Anioł Ślązak, właśc. Johannes Scheffler 419  
Appignanesi Lisa 316  
Arabas Iwona 52  
Araszkiewicz Feliks 227  
Arciszewska H. 151  
Arct Michał 274, 476  
Arnsztajnowa Franciszka 108, 114, 136, 138, 144, 168, 184, 198, 199, 217, 221, 227, 237, 262, 265, 266, 270  
Arystoteles 26, 34  
Asnyk Adam 145, 337, 452  
Auderska Halina 129  
Auerbach Erich 57  
Augustyniak Anna 333  
Aumann Jordan 212  
**B**  
Bachórz Józef 213  
Baczewski J.A. 395  
Baczyńska Stefania 449  
Baczyński Krzysztof Kamil 166  
Baczyński Stanisław 9  
Bahr Janina 152  
Bainville Jacques 300  
Balašaitiene Danuta 231  
Balcerzan Edward 10  
Balicki Antoni Euzebiusz 149, 150, 160, 161, 163, 176, 244  
Baliński Stanisław 350  
Balmont Konstanty 338, 342  
Banasiak Bogdan 32  
Banaszkiewicz Jacek 25  
Banville Théodore de 456, 459  
Bar Adam 451  
Baranowska Agnieszka 146, 148  
Barry Joseph Amber 48  
Bartelski Lesław 90  
Barthel-Weidenthal Chrzanowska Helena 266, 270  
Bartoszek-Zastawnikowa Helena 123  
Bartoszyński Kazimierz 57, 382  
Bartusówna Maria 241  
Baruch Irena 293  
Bator Stanisław 165

- Batora Katarzyna 410  
Baudelaire Charles 144, 338, 366,  
374, 422, 433, 456, 458, 459  
Bauman Janina 134  
Bauman Zygmunt 134  
Bażeńska Maria 150, 245  
Bączkowski Dionizy 150, 151, 176  
Bączyk Edmund 410, 446  
Beauvoir Simone de 25  
Bechzyc-Rudnicka Maria Xenia 216  
Bednarczuk Monika 210, 225  
Bednarek Henryk 32  
Belkot Jan 90  
Benislawska Konstancja 53, 201, 212  
Bentkowski Feliks 54  
Berent Waclaw 118  
Berg Nina 120  
Berger John 355  
Bernatowicz Feliks 56  
Bersohn Mathias 451, 465  
Bertken Suster 37  
Bessażanka Zofia Maria 266, 270  
Beylin Karolina 114, 119, 403  
Białek Józef Zbigniew 127, 242, 379  
Bibrowski Mieczysław 387, 388, 392,  
412-414, 416, 418, 420, 421,  
427, 428  
Biedrzycki Krzysztof 230, 231, 343  
Bielecki Tadeusz 223  
Bieńkowska Ewa 471  
Bieńkowski Wiesław 213  
Bieńkowski Władysław 403  
Bierdiajew Nikołaj 317  
Biernacki Andrzej 191, 206, 482  
Bieżuńska-Małowist Iza 24, 29, 30  
Biłos Piotr 327  
Błok Aleksander 338, 342, 383  
Bobińska Helena 72, 113, 129  
Bochenek-Franczakowa Regina 48  
Bogucka Maria 24, 33, 53, 316  
Boguszewska Helena 86, 108- 110,  
118-120, 123, 124, 129, 337, 338  
Bohdanowiczowa Zofia 218, 230  
Bojanowska Małgorzata 301, 314, 373  
Bojarska Katarzyna 213  
Bołoz-Antoniewiczowa Helena  
Bonet Marie-Jo 43  
Borkowska Grażyna 12, 13, 56, 60,  
63, 77, 87, 147, 210, 213, 466  
Borkowska Małgorzata 33, 40, 41, 43,  
212  
Borkowska Sylwia 168  
Borowski Andrzej 27  
Borowy Waclaw 202, 212  
Bossuet Jacques-Bénigne 331  
Boucher François 100  
Bourdieu Pierre 327  
Bradowska Janina 197  
Braun Jerzy 117, 190, 223, 225, 422  
Breza Tadeusz 119  
Briusow Walery 338, 342  
Brodowska Halina 200, 205, 209,  
221, 223, 267, 270  
Brodzka Alina 9, 69, 166, 227, 391,  
405, 455  
Broniewicz Adam 188  
Broniewska Janina 113, 128, 129  
Broniewski Władysław 9, 166, 190,  
350, 391  
Bronikowska-Smolarska Halina 179  
Brückner Aleksander 180, 203  
Bryl Mariusz 355  
Brzechwa Jan, właśc. Jan Lesman  
128, 190, 346  
Brzeska Wanda Emilia 205, 265, 267,  
270  
Brzękowski Jan 190, 224, 228, 229  
Brzostowska Janina 72, 114, 118,  
182, 183, 199, 217, 221, 240,  
262-264, 269, 271, 426, 428



- Brzozowska Blanka 356  
Brzozowski Stanisław 325  
Budzińska-Tylicka Justyna 157, 306  
Bujnicki Tadeusz 433  
Bujnicki Teodor 230, 231  
Bukowiec Paweł 237  
Bukowski Kazimierz 151, 176  
Burek Tomasz 321  
Bursewicz Józef 444  
Butor Michel 310  
Butrymowiczówna Alina 207, 256,  
262  
Buyno-Arctowa Maria 72, 127, 128  
Bychowska-Iwanow Helena 218, 237
- Caruso Enrico 381  
Castan Yves 45  
Castiglione Baldassare 50, 51  
Cebo-Foniok Małgorzata 45  
Cecilia z Rzymu 37  
Centkiewicz Alina 119  
Centkiewicz Czesław Jacek 445  
Cereta Laura 38  
Certeau Michel de 355  
Ceysingerówna Helena 123  
Cękański Eugeniusz 404  
Chachulski Tomasz 212  
Chałubowicz Władysław 231  
Charkiewicz Walerian 230, 231  
Chartier Roger 44-46, 61  
Chlebowski Bronisław 62, 63  
Chłędowski Adam Tomasz 54  
Chmielewska Agnieszka 178  
Chmielowski Piotr 63, 64, 91  
Chopin Fryderyk 464  
Choromański Michał 119  
Christie Agatha 125  
Christine de Pisan 50  
Chruszczyński Andrzej 84  
Chudek Józef 346
- Chwastyk-Kowalczyk Jolanta 101  
Cichła-Czarniawska Elżbieta 391  
Ciechanowska Elżbieta 169, 267, 271  
Ciechomska Maria 97  
Cieński Andrzej 299  
Ciesielczuk Stanisław 190, 388, 396,  
421, 422  
Cieślak Ewa 301, 314  
Cieślikowski Jerzy 243, 244  
Ciołkoszowa Lidia 367  
Cocteau Jean 368  
Colette Sidonie-Gabrielle 48, 109  
Conrad Joseph, właśc. Józef  
Korzeniowski 327  
Cossa Maria 168  
Cott F. Nancy 98  
Csáky Klementyna 186  
Cukrowski Stanisław 476  
Curtius Ernst Robert 27  
Cybulska-Bąkowska Józefa 215  
Cywiński Bohdan 178, 277  
Czachowska Jadwiga 16, 90, 333,  
385, 391, 410, 450  
Czachowski Kazimierz 10, 80, 82, 83,  
188, 191, 220, 228, 232,  
Czajka-Stachowicz Izabela 114, 218  
Czapczyński Tadeusz 165  
Czapliński Przemysław 344  
Czapska Maria 108, 109, 114, 123,  
124  
Czapski Józef 108  
Czarnecka Mirosława 33, 55, 214  
Czarnecki W. 446  
Czarnecki Mariusz 411, 444  
Czechowicz Józef 184, 221, 227, 240,  
266, 270, 388, 400, 420  
Czechowska Maryla 186  
Czekańska-Heymanowa Róża 180,  
217, 223, 261, 262, 271  
Czepulis-Rastenis Ryszarda 178

- Czerkawska Maria 73, 114, 136, 138,  
150, 168-170, 183, 185, 186,  
195, 199, 201, 205, 217, 237,  
245, 259, 264, 265, 267, 269,  
271
- Czermański Zbigniew 289, 290
- Czermińska Małgorzata 12, 13, 147
- Czernik Stanisław 203
- Czerny Anna Ludwika 119, 169-171,  
200, 217, 264, 265, 271
- Czerska Maria 245
- Czerska Tatiana 42, 210
- Czeska-Maczyńska Maria 128, 150,  
169, 205, 217, 261, 265, 271
- Czuchnowski Marian 10, 190
- Czyż Antoni 212, 213
- Czyżewski Tytus 190
- Ćwikłowska Irena 169
- D**
- Dalecka Teresa 229, 230, 231
- Dante Alighieri 331, 438
- Dauksza Agnieszka 228, 229, 354
- Dauksza Olga 199, 237, 264, 266,  
268, 272
- Dawid Władysław 364
- Dąbrowska Halina 116, 120
- Dąbrowska Danuta 61, 307
- Dąbrowska Joanna E. 60
- Dąbrowska Maria 68, 71, 72, 73, 79,  
86, 95, 108, 109, 116-118, 122,  
157, 372
- Dąbrowski Ignacy 109
- Defoe Daniel 46, 57
- Degler Janusz 332
- Denhoff-Czarnocki Waclaw 385
- Dernałowicz Maria 206, 213
- Dębicki Zdzisław 473-475
- Dickstein-Wieleżyńska Julia 114, 185,  
200, 217, 261, 264, 267, 272, 403
- Diderot Denis 43
- Dioklecjan 404
- Disney Walt 335
- Dmitroca Zbigniew 246
- Dmowski Roman 475
- Dobosz Henryka 227
- Dobrowolska Władysława 398
- Dobrowolski Czesław 388
- Dobrowolski Stanisław Ryszard  
387-394, 396-398, 401-405, 407,  
409, 411-414, 416-419, 421, 422
- Domagalska Małgorzata 469, 470
- Domagalski Jerzy 366
- Dormus Katarzyna 64
- Doroszowa Zofia 471
- Dover Kenneth James 31, 32
- Dowgielewicz Irena 218
- Dramińska-Joczowa Maria 48
- Drobner J. 9
- Dromlewiczowa Zofia 68
- Drozdowiczówna Irena 224
- Drozdowska Ewa 348
- Družbacka Elżbieta 52, 212, 213,  
215, 241
- Drzewiecki Henryk 188
- Duda Maciej 87
- Duda Roman 291
- Duda Sibylle 324
- Duhamel Georges 117
- Dunarowski Władysław 90
- Dunikowski Xawery 389
- Duninówna Helena 186
- Dygasiński Adolf 452
- Dynowska Maria 128
- Dynowska Wanda 218
- Dziechcińska Hanna 24, 50, 51
- Dzielska Maria 29
- Dzierżkówna Natalia 216
- Dzióbówna Aleksandra 245

- Eiger Bolesław 366  
Eiger Diana 366  
Eker Anda 267, 268, 272  
Elin Mila 220, 228, 229, 236, 237, 248  
Ewers Hanns Heinz 358, 359  
Ewertowa Jadwiga 475
- Faleński Felicjan 450, 458  
Falkowski Zygmunt 230  
Faryna-Paszkiwicz Hanna 292, 295  
Fazan Jarosław 231  
Feldhorn Juliusz 190  
Feldman Jan Jakub 134-143, 145, 146, 148, 156, 165, 233  
Feldman Wilhelm 388  
Fertner-Korczyńska Zofia 168  
Fielding Henry 46, 57  
Fik Ignacy 85, 86, 165  
Fikowa Helena 217, 221  
Filipiak Izabela 11, 87, 88, 210  
Filipkowska Hanna 432  
Filipowicz Marcin 55  
Filipowiczówna Jadwiga 265, 272  
Firlej-Bieleńska Karolina 72, 123, 168  
Fischer Adam 149, 151, 159, 160, 176, 244, 274, 279  
Fiweger-Szpunarowa Kazimiera 267, 268, 272  
Flaubert Gustave 57  
Fleszarowa Regina 157  
Flukowski Stefan 190, 191, 388, 389, 396, 419, 422-424, 433, 460  
Fochtowa Helena 169  
Folejewski Zbigniew 181, 192-194, 202  
Folkierski Władysław 179, 180, 202  
Fornalczyk Feliks 444, 446  
Forrester John 316  
Foucault Michel 32, 214
- Fourment Helena 77  
Francesca z Rzymu 37  
Franke Jerzy 60, 62, 213  
Frankiewicz Stefan 298, 302  
Frankowska-Terlecka Małgorzata 33  
Frelkiewicz Maria 213  
Frenkel Józef 291  
Frenkel Samuel 291  
Freud Sigmund 316  
Frevert Ute 25, 401  
Frycz Modrzewski Andrzej 50  
Fryde Ludwik 10, 191, 192, 194, 198, 203  
Frydrykiewicz Jolanta 410, 411, 444
- Gabryś Monika 210  
Gacki Stefan 122  
Gajcy Tadeusz 449  
Gajzlerówna Nela 205, 264, 266, 269, 272  
Galant Arleta 210  
Galle Henryk 188  
Gallis Adam 418  
Galsworthy John 117  
Gałczyński Konstanty Ildefons 190, 388, 391, 404  
Galecki Jerzy 470  
Gałuszko Józef Aleksander 223, 225  
Gamska-Łempicka Jadwiga 200, 201, 205, 217, 263, 266, 267, 272  
Garbaczowska Janina 188, 189  
Gassendi Pierre 42  
Gautier Théophile 456, 459  
Gawin Magdalena 102  
Gazda Grzegorz 391  
Gebethner Gustaw Adolf 270, 271, 273-275, 277, 279-281, 284, 475  
George Stefan 368, 399  
Gerlecka Regina 266, 273

- Gerson Wojciech 109  
Gerson-Dąbrowska Maria 109, 114, 128  
Getko-Wydżanka Janina 169  
Gide André 368  
Giermak-Zielińska Teresa 33  
Gillowa Joanna 128, 186  
Ginczanka Zuzanna 15, 114, 199, 201, 205, 218, 237, 239, 241, 248, 267, 273, 286  
Girard René 385  
Gizowska Jadwiga 186, 268, 273  
Glaber Andrzej 50  
Glińska Teofila 53, 212, 213  
Gliński Adam, patrz Ludwik Stolarzewicz  
Glyn Elinor 125  
Głowiński Michał 12, 201, 204, 205, 239, 343, 350, 352, 358  
Gojawczyńska Pola 117, 124  
Golcówna Józefa 266, 273  
Goliński Zbigniew 212  
Golka Marian 34  
Gombrowicz Witold 233, 399, 450  
Gomulicki Juliusz Wiktor 375  
Gomulicki Wiktor 212, 213, 303, 450  
Gonzaga Ludwika Maria 41  
Gorczyńska Renata 333, 335  
Gorządek Ewa 46  
Gosk Hanna 87  
Goulemont Jean Marie 45  
Górnicka-Boratyńska Aneta 132, 364  
Górnicki Łukasz 50, 51, 52  
Górska Aleksandra 324  
Górska Halina 109, 114, 118, 120, 129  
Górska Janina 151  
Górska Zofia 245, 247, 263, 273  
Górski Karol 212, 218, 219, 321, 327, 432  
Górski Władysław 396  
Grabowska Marcelina 117, 118  
Grabski Władysław Jan 478  
Grabski Władysław 475  
Graciotti Sante 213  
Graczyk Ewa 210  
Graff Agnieszka 11  
Granas Romana 197  
Grąbczewska Maria 226  
Grądział-Wójcik Joanna 228  
Greczynówna Kazimiera 150, 245  
Grimm Jacob Ludwig 335  
Grimm Wilhelm Karl 335  
Grochola Wiesława 246  
Grodecka Aneta 460, 463, 466  
Grodzicka-Czechowska Wacława 169, 200, 261-263, 265, 273  
Grodzieńska-Łucznikowa Wanda 263, 273  
Grohmanowie 245  
Gromek Magdalena 169  
Gronczewski Andrzej 313, 314  
Grossek-Korycka Maria 69-71, 120, 136, 144, 169, 185, 199, 216, 237, 261, 273, 426, 428  
Gruszecka Aniela 108, 114, 119  
Gruszecki Artur 109  
Grydzewski Mieczysław 73, 285, 306, 369, 373  
Grzegorzczak Piotr 444  
Grzeniewski Ludwik B. 333, 378  
Grzybowska Krystyna 216, 381  
Grzymała-Siedlecki Adam 473-475  
Gulińska Jadwiga 169  
Gumilow Nikołaj 369  
Gutowski Wojciech 441, 442  
Gut-Stapińska Aniela 219  
Guze Joanna 456

- H**  
Helbig-Mischewski Brigitta 210  
Heloiza 38  
Helm-Pirgo Janina 264, 273  
Herder Johann Gottfried 461  
Hérédia José-María de 456, 457  
Heraïne Janusz 10  
Hernicz Roman 176  
Hernik Spalińska Jagoda 232, 233  
Hertz Paweł 343, 370, 374, 375, 377  
Hertzówna Amelia 114, 116, 128  
Hierowski Zdzisław 90  
Hinz Henryk 42  
Hoesick Ferdynand 209, 270-282,  
284, 397, 465, 469, 470, 473, 476  
Hoesick-Hendrichowa Jadwiga 216,  
264, 267  
Hoffmanowa z Tańskich Klementyna  
58-60  
Hojnacka Konstancja 123  
Holmgren Beth 56  
Hołówka Teresa 25  
Hołyńska Małgorzata (Waśniewska)  
218  
Homer 36  
Horacy 34, 345  
Horzelski Jerzy 388  
Horzyca Wilam 165, 327  
Hoszowska Mariola 64  
Hroszowa 26  
Hufnagel Flora (Liliana) 136, 144,  
216  
Hulewicz Jerzy 116  
Hulewicz Witold 425  
Hulka-Laskowski Paweł 10, 77,  
80-82, 206, 419, 421, 430  
Hurnikowa Elżbieta 238  
Huszczka-Winnicka Hanna 403
- I**  
Ilnicka Maria 213, 241, 463  
Iłakowiczówna Kazimiera 15, 72, 95,  
114, 122, 128, 151, 169-171,  
179, 180, 185, 187, 194, 199,  
200, 201, 205, 217, 233, 239,  
245, 248, 261-264, 267, 269,  
274, 329, 364, 381, 383, 384,  
423, 428, 429, 477  
Irzykowski Karol 10, 77, 152, 153,  
232, 250, 350, 371, 449  
Iwanowska Stefania  
Iwanowska Maria (Theresita) 146,  
197  
Iwańska Alicja 199, 268, 274  
Iwańska Stanisława 261, 274, 445  
Iwasiów Inga 14, 20, 42, 61, 90, 210  
Iwaszkiewicz Jarosław 119, 232, 285,  
289, 292, 293, 295, 296,  
298-301, 303, 310-316, 319, 321,  
324, 326, 330, 331, 348, 367,  
368, 372, 373, 384, 396, 399,  
406, 460  
Iwaszkiewicz Maria 285, 305  
Iwaszkiewicz Teresa 310  
Iwaszkiewiczowa Anna 285, 292, 298,  
300, 301, 305, 310-321, 323-328,  
330, 331, 375
- J**  
Jabłonowska Irena 123  
Jabłońska Stefania 230  
Jabłońska-Erdmanowa Zofia 169,  
185, 217, 237, 265, 274  
Jack Belinda Elizabeth 48  
Jackiewicz Mieczysław 230  
Jacob Max 368  
Jaeger Werner 32  
Jadwiga z Łobzowa,  
właśc. Jadwiga Strokowa 150,  
168, 245  
Jagienska spod Lublina,  
właśc. Wanda Śliwina 198

- Jakubowski Jan Zygmunt 142-148,  
238  
Jan z Meun 33  
Janiak-Jasińska Agnieszka 99  
Janion Maria 25, 158, 213  
Janiszewski Tomasz 102  
Jankowski Stanisław M. 157  
Janowska Eugenia 264, 274  
Janowski Jarosław 9  
Janta-Polczyński Aleksander 119  
Januszewska Hanna 128, 185, 199,  
208, 217, 252, 262, 265, 266, 274  
Januszewski Tadeusz 337, 346, 468  
Jaracz Stefan 297  
Jarecka Gustawa 114, 118, 240  
Jarocki Robert 312  
Jaroński Zbigniew 201, 204  
Jarzębska Natalia 123  
Jasiński Bruno 240, 478  
Jasiński Roman 312, 313  
Jasiński Zbigniew 182, 183, 203  
Jauss Hans Robert 57, 382  
Jaworska Stanisława 267, 275  
Jaworski Kazimierz Andrzej 190  
Jazowska-Gumulska Maria 219  
Jean-Aubry Georges 327  
Jedlicka Wanda 336  
Jedlicki Jerzy 437  
Jeż Tomasz Teodor 109  
Jeżewska Kazimiera 27  
Jędrychowski Stefan 232  
Józefczak Józef  
(pseud. Józef Drowicz) 103  
Justynian 36  
Juszczak Wiesław 461
- Kachelówna Zofia 169**  
Kaczkowski Zygmunt 55  
Kaden-Bandrowski Juliusz 95, 343,  
419, 421
- Kadłubek Zbigniew 212  
Kafka Franz 374  
Kajtoch Jacek 219  
Kalemberka Sławomir 104  
Kalicka Felicja 195, 203  
Kalińska Zofia 265, 275  
Kaliściak Tomasz 367, 368, 373  
Kallas Aniela 68, 117  
Kaltenbergh Lew 167  
Kałwa Dobrochna 99, 100, 103, 106  
Kamieńska Anna 391  
Kamińska Maria 366  
Kamiński W. 10  
Kanfer Irma 205, 267, 268, 275  
Kann Maria 129  
Kant Immanuel 470  
Kantyka Jan 220  
Karasek Krzysztof 460  
Karczewska Wanda 183, 218, 223,  
238  
Karpiński Józef 203  
Karpowicz Zofia 151  
Karski Gabriel 342, 346, 350, 419  
Karwatowa Anna 215  
Kasperek Norbert 104  
Kasperowicz Ryszard 471  
Kasprowicz Jan 134, 138, 148, 171,  
419, 430-432, 460, 466  
Kasterska Maria 185, 262, 263, 275  
Kaśka spod Łysicy,  
właśc. Katarzyna Zaborowska 219  
Kawalec Krzysztof 178  
Kawik Maria 219  
Kądziała Jerzy 9, 90, 220, 343, 391  
Kądziała Paweł 285, 286, 305  
Kępski Czesław 104  
Kiec Izolda 237  
Kierczyńska Melania 113, 217, 262,  
275  
Kiewnarska Elżbieta 475

- Kirchner Hanna 69, 97, 115  
Kirtiklisowa Janina 151  
Kisielnicka Józefa 42, 210  
Kleszczyński Zdzisław 206, 208  
Kloch Zbigniew 167  
Klonowski Stefan 196, 197, 203  
Kłak Tadeusz 227, 228  
Kłosińska Krystyna 58, 64-66, 87,  
136, 210  
Kłuszyńska Dorota 123  
Knaster Bronisław 291  
Knaster Ludwik 291  
Knoll-Wittigowa Tekla 261, 275  
Kobylińska-Masiejewska Eugenia 151,  
205, 209, 218, 230, 231, 236,  
265, 267-269, 275  
Kochanowski Jan 202, 212  
Kochanowski Marek 147, 210  
Koczorowski Stanisław Piotr 452  
Kokosińska Helena 267, 276  
Kolbuszewski Jacek 18, 237, 444  
Kołoniecki Roman 188, 190, 191  
Komendant Tadeusz 32  
Komisaruk Ewa 55  
Komornicka Maria 135, 136, 143,  
146, 210, 215, 241  
Komorowska-Kasimirowa Zofia 266,  
276  
Konarska Janina, patrz Janina  
Słonimska  
Konarska-Łosiowa Krystyna 206, 209,  
267, 276  
Koniński Karol Ludwik 449  
Konopacka Halina 185, 200, 264,  
276, 426, 427  
Konopacka Irena 208, 265, 276  
Konopka Feliks 190  
Konopnicka Maria 144, 145, 150,  
173, 179, 182, 186, 201, 210,  
241, 329, 337, 423, 424, 452,  
463, 465-467, 475, 477  
Konówna Zofia 183  
Konrad-Gluzińska Zofia 123  
Kopacki Andrzej 25, 401  
Kopczyński Onufry 59  
Kopeć Józef 212  
Koprowski Jerzy 444, 445, 447  
Korczak Janusz 128  
Korczakowska Jadwiga 128, 183, 218,  
267, 276  
Kornacki Jerzy 108, 118  
Kornblum Bronisław 392  
Korniłowicz Władysław 310  
Korpanty Jerzy 48  
Korzeniewska Ewa 16, 90, 333, 410,  
450  
Koschembahr-Łyskowski Ignacy 404  
Kosiński Kazimierz 392, 393, 403  
Kossak Wojciech 309  
Kossak-Szczucka Zofia 68, 73, 79,  
109, 114, 116, 117, 119, 128  
Kossakowie 109, 363  
Kossowska Stefania 114  
Kossuthówna Stefania 186  
Kostek-Biernacki Wacław 175  
Kostkiewiczowa Teresa 34, 57, 201,  
204, 212  
Kotarbińska Lucyna 247  
Kotowa Iza 38, 211  
Kotowska-Kachel Maria 385  
Kott Jan 10  
Kowalczykowa Alina 34, 221, 455  
Kowalewska Maria 90  
Kowalska Anna 109, 114  
Kowalska Ewa 208, 266, 276  
Kownacka Maria 128  
Kozarynowa Zofia 109, 114

- Kozikowski Edward 223, 422, 445  
Kožuchowska Stanisława 48  
Kragen Wanda 119, 218, 265, 276, 428  
Krahelska Halina 118, 306  
Krahelska Krystyna 114, 200, 220  
Krajewska Joanna 67, 87  
Kramszyk Janina 385  
Krasicka Elżbieta 267, 276  
Krasicki Ignacy 57  
Kraśnińscy 464  
Kraśnińska Ewa 46  
Kraśniński Zygmunt 465  
Kraskowska Ewa 12, 13, 87, 107, 390  
Krasowska Małgorzata 42  
Kraushar Aleksander 451, 462-464, 466, 469  
Krausharowa Jadwiga 465  
Krausharowie 168, 449, 464, 465  
Krawczyńska Jadwiga 105, 123  
Krawczyński Aleksander 272  
Kreczmar Agnieszka 46  
Kremer Józef 462  
Kridl Manfred 193, 202, 231  
Kronenberg Leopold 150, 176  
Kropidłowska Teodora 215  
Kropińska Aniela 55  
Kropiński Ludwik 56  
Kropiwnicki Maciej 442  
Krukowska Aleksandra 42, 210  
Krukowska Ewelina 337  
Krupiński Apolinary 176  
Krupiński Piotr 307  
Krupska Zofia 150, 151, 168, 245  
Kruszewska Felicja 72, 114, 116, 151, 185, 186, 190, 199, 201, 205, 217, 262, 263, 265, 276  
Kryda Barbara 212  
Krzemieniecka Hanna 215  
Krzemieniecka Lucyna 114, 220, 240, 409, 422  
Krzemiński Stanisław 463  
Krzetuska Maria 217, 224, 225  
Krzycka Anna 122  
Krzywicka Irena 66, 73-82, 85, 89, 95, 108-110, 114, 120, 124, 132, 209, 285, 291, 295, 299, 300, 302, 305-308, 310, 329-331, 345, 357, 403  
Krzywicki Ludwik 107, 108, 111, 117,  
Krzywoszewski Stefan 180, 181  
Krzyżanowska Maria 403  
Krzyżanowska Wanda 150, 151, 169, 245  
Krzyżanowski Julian 345  
Ksenofont z Efezu 56  
Kubiński Roman J. 188  
Kucharska Stanisława 216  
Kuciel-Frydryszak Joanna 292  
Kuczyńska F.C. 150, 151, 245  
Kulczycka-Saloni Janina 34  
Kulesza Janina 151  
Kuliczowska Krystyna 217, 265  
Kulikowska Marcelina 146  
Kulisa Marian 407  
Kułakowska Zofia 182  
Kułakowski Sergiusz 388  
Kumaniecka Bronisława 267, 268, 276  
Kuncewiczowa Maria 67, 68, 71-73, 75-77, 79, 85, 86, 95, 108-110, 114, 116, 117, 119, 120, 122  
Kunz Tomasz 15, 16  
Kurek Jalu 224  
Kurowska Elżbieta 125  
Kuźma Erazm 90  
Kuźmińska Maria 168, 186  
Kwiatkowski Jerzy 9, 10, 79, 90, 220, 237, 242, 307, 343, 391



- Kwiecińska Alina 183, 186
- Ladorucki Jacek 18
- Lafayette Marie de 50
- Lagerlöf Selma 109
- Lam Andrzej 10, 152, 197, 200, 204, 353
- Lam Stanisław 149, 150, 153-157, 167, 174, 175
- Landau Irena 451, 469
- Landman Adam 470
- Lange Antoni 450, 458, 471
- Lanoux Andrea 42
- Laudańska Eleonora 226
- Lebrun François 45
- Lechoń Jan 279, 285-290, 297, 301-305, 310, 312, 340, 342, 348, 372, 373, 427, 460, 468
- Leconte de Lisle Charles-Marie 456, 457, 459
- Ledwina Anna 48, 109
- Legeżyńska Anna 15, 238
- Lenczewska-Bormanowa Halina 375
- Lengauer Włodzimierz 29
- Lengowski Michał 219
- León Vicki 29
- Leszczyńska Maria 150, 168
- Leszczyński Damian 214
- Leś Ewa 104
- Leśmian Bolesław 11, 187, 301
- Lewental Samuel  
(Franciszek Salezy) 469, 473
- Lewentalowa Hortensja 451, 465
- Lewentalowie 465, 468, 469
- Lewentalówna Zofia 465
- Lewicka Maria 185, 265, 277
- Libera Anna 213
- Liebert Jerzy 298, 300, 302, 305
- Lichański Stefan 10, 450
- Ligocka Olimpia 185, 264, 277
- Lilpop Anna 310
- Lilpop Jadwiga 311
- Lilpop Stanisław 311
- Lilpopowie 312
- Lilpopówna Anna, patrz Anna Iwaszkiewiczowa
- Linowska Maria 151
- Lipski Jan Józef 337
- Liszt Franz 331
- Litwinow Jerzy 383, 384
- Lityńska Kazimiera 151, 245
- Lorentowicz Jan 9, 165, 179, 202, 452
- Lottman Herbert 48
- Lubas Regina 166, 223, 224
- Lubicz Wiesław 453, 454
- Lubicz-Wolska Aleksandra Aniela 266, 277
- Lubomirski Stanisław Herakliusz 213
- Lutosławska Zofia 216
- Lutyń-Orska Ina 151
- Łada-Walicka Janina 122
- Ładosz Henryk 403
- Łanowski Jerzy 35, 36
- Łazowertówna Henryka 114, 185, 199, 205, 257, 265, 267, 277, 409
- Łebkowska Anna 307
- Łempicka (Malinowska) Irena 320, 325
- Łempicki Stanisław 149, 151, 159, 160, 176, 244
- Łobodowski Józef 190
- Łoch Eugenia 167
- Łopalewski Tadeusz 231, 232, 426
- Łoś Stanisław 31
- Łotocki Zygmunt 419
- Łukaszewicz Małgorzata 57
- Łuniewska Fonberg Zofia Adela 185, 263, 277

- Łuskina Ewa 146, 216  
Łuszczewska Jadwiga (Deotyma) 213,  
241, 452  
Łysakowska Helena 230
- M**  
Macherska Lucyna 269, 277  
Machniak Jan 212  
Maciąg Włodzimierz 10  
Maciejewska Irena 10, 90, 166, 365,  
366, 371, 372, 374, 433  
Maciejewski Janusz 213  
Maciejowski Ignacy 452  
Maciejowski Wacław Aleksander 56  
Mackiewicz Józef 231  
Madej Antoni 227  
Madoń-Mitzner Katarzyna 291  
Magnone Lena 210  
Majakowski Włodzimierz 342  
Majbroda Katarzyna 88  
Majchrowiczówna Maria 150, 151,  
168, 169, 245  
Majewski Tomasz 355  
Makowiecki Andrzej Z. 339, 340  
Makuszyński Kornel 128  
Malewska Hanna 108, 114, 119  
Malinowska Irena, patrz Irena  
Lempicka  
Maliszewski Aleksander 387, 388,  
390, 391, 393, 396-398, 402,  
403, 405-409, 411, 412, 415,  
416, 419, 421, 422, 426  
Mallarmé Stéphane 369, 456, 459  
Małecka Lila 150, 151, 169, 245  
Małgorzata królowa Nawarry 50  
Małynicz Zofia 403  
Mandelsztam Osip 369  
Mann Thomas 75  
Mara Maria 265, 266, 277  
Marcinowska Jadwiga 150, 168, 169  
Margański Janusz 31  
Marie de France 50  
Markiewicz Henryk 34, 297  
Markowska Maria 135, 145, 150, 151,  
164, 179, 216, 245  
Markowski Marian 388, 419  
Marossanyi Maria 151, 245  
Marrou Henri-Irénée 31  
Martin du Gard Roger 117  
Martuszevska Anna 56  
Marwegowa z Szulczewskich  
Elżbieta 205, 264, 266, 277  
Marx Jan 391, 422, 424, 432, 433  
Maryth Rena 150, 168, 245  
Marzec Lucyna 12, 13, 107  
Maśliński Józef 230, 232,  
Matejkówna Helena 230  
Maternicki Jerzy 451, 469  
Matracka-Kościelny Alicja 314  
Matuszewska Przemysława 244  
Matuszewski Krzysztof 32  
Matuszewski Ryszard 10, 166, 197-  
199, 203  
Matywiecki Piotr 332, 340, 341, 345,  
348  
Maugham Somerset William 125  
Maurois André 310  
Maxwell William Babington 125  
Mazur Aneta 454, 457-459, 461  
Medlingerówna Melania 150, 151,  
168, 245  
Melcer Henryk 364  
Melcer Wanda 73, 79, 110, 114, 118,  
120, 180, 207, 217, 238, 248,  
255, 261, 277, 306, 362-365  
Memorata Anna 50, 211, 212  
Meyerson Emil 108  
Michaelis Karin 107  
Michalska Pelagia 475  
Michalski Hieronim 188, 190, 191

- Michał Aniol (Michelangelo Buonarroti) 453
- Michałowski Roman 25
- Michałowski S. 283
- Mickiewicz Adam 87, 182, 240, 294, 300, 301, 303, 337, 390, 419, 453
- Mierzejewska Bożena 48
- Mikulski Tadeusz 212
- Mikurda Kuba 442
- Milan Luis 51
- Milkiewiczowa Maria 120, 306
- Miller Jan Nepomucen 9, 445
- Milne Alan Alexander 335
- Miłaszewska Wanda 68, 73, 182, 185, 186, 200, 203, 263, 277
- Miłaszewski Stanisław 182, 203
- Miłosz Czesław 181, 192-194, 202, 230-232, 367-369, 371, 374, 388, 449
- Miodowiczowa Maria 266, 277
- Miszewska Zofia 403
- Mitzner Piotr 291, 311, 316, 330
- Mitznerowa Larysa 218
- Mniszek Helena 68, 328
- Molińska-Woykowska Julia 213
- Monikowska Czesława 186, 266, 277
- Montaigne Michel 46
- Morawska Janina 117
- Morawska Zuzanna 452
- Moréas Jean 300
- Morozowicz-Szczepkowska Maria 116, 117, 132
- Morska Maria, właśc. Knasterowa Maria 291, 292-309
- Morris William 452
- Morstin Ludwik Hieronim 346, 386
- Morstin-Górska Maria 108, 114, 200, 217, 251, 261, 262, 264
- Mortęska Magdalena 212
- Mortkowicz Jakub 274, 279, 282, 287, 288, 395, 476,
- Mortkowicz-Olczakowa Hanna (przed wojną Mortkowiczówna Hanna) 79, 119, 185, 186, 199, 262, 265, 278, 286-288, 366-369, 374, 378, 403, 428, 429
- Mortkowiczówna Janina 72, 114, 127
- Moskwianka Helena 217, 224
- Mossowiczowa Michalina 128
- Mostowska Anna 201
- Mostwin Danuta 218
- Moszczeńska Iza 475
- Mrozek Zdzisław 90
- Mrozowicka Zofia 150, 168, 245, 263, 278, 477
- Mrozowski Wacław 197, 198, 203, 227
- Muhlen Herminia 335
- Murawska Monika 355
- Mycielska Gabriela 25
- Naglerowa Herminia 69, 72, 73, 85, 114, 117, 123, 124, 217, 223, 261, 262, 278
- Najdus Walentyna 197
- Nałęcz Daria 178
- Nałęcz Tomasz 157
- Nałkowska Zofia 68, 71-73, 79, 85, 86, 95, 108-110, 116-119, 122-124, 136, 235, 306, 329, 364, 392, 408
- Nałkowski Wacław 109, 392
- Napierski Stefan, właśc. Marek Eiger 67, 68, 77, 177, 334, 335, 347, 350, 365-375, 377-380, 385, 422-424, 430
- Narutowicz Gabriel 473, 350
- Nasiłowska Anna 56, 238
- Negri Ada 424, 477

- Neufeldówna Bronisława 72  
Neumanowa Anna 168, 215, 245  
Neyman Elżbieta 327  
Niedziałkowska-Dobaczewska Wanda  
200, 208, 217, 230-232, 261-263,  
265, 272  
Nielawicka Hanna 265, 268, 278  
Niemirowska Helena 385  
Niemiryczowa Antonina  
z Jełowickich 53, 213  
Niemojewski Adam 419, 431  
Niemojewski Andrzej 135, 419, 430  
Niemyńska-Rączaszkowa Czesława  
218  
Niesiołowski Tymon 320  
Nieszczerska Małgorzata 354  
Niklewicz Mieczysław 476, 278  
Niklewiczowa Maria 73, 262, 278  
Nitsch Kazimierz 109  
Niżyńska Joanna 32  
Niżyński Marian 190  
Norwid Cyprian Kamil 300, 301, 303  
Nowaczyński Adolf 469  
Nowaczyński Piotr 432  
Nowicki Franciszek 135  
Nowobielska Hanka 185, 219  
Nowodworska Wanda 230, 231  
Nycz Ryszard 16, 354
- Obertyńska** Beata 73, 182, 185-187,  
190, 195, 201, 205, 263, 266, 278  
**Obiezińska** Helena 230  
**Obremski** Krzysztof 212  
**Odlanicka-Szczepańska** Nora 199,  
221, 223, 264, 278  
**Odyniec** Seweryn 230  
**Odyńcowa** Halina 230  
**Okuń** Edward 453  
**Okuszeko-Effenbergerowa** Nina 266,  
278
- Olechowicz** Konrad ojciec 473  
**Olechowicz** Konrad syn 473-475  
**Olech** Barbara 237  
**Oleśnicka** Zofia 55  
**Olkusz** Wiesław 459, 462, 463, 465  
**Olszewska** Janina 151, 164, 168, 169,  
179, 245  
**Opacki** Ireneusz 166, 201, 203, 332  
**Opalek** Mieczysław 58  
**Oppman** Artur 303  
**Orkan** Władysław 171  
**Orłowski** Hubert 152  
**Or-Ot**, patrz **Oppman** Artur  
**Ortwin** Ostap, właśc. Oskar  
Katzenellenbogen 103, 288, 309,  
363  
**Orzeszkowa** Eliza 66, 329, 333, 449,  
452, 465, 466, 475  
**Osińska-Boska** Krystyna 45  
**Ossolińscy** bracia 272, 274, 277, 280,  
461  
**Ostrowska** Bronisława 72, 136, 138,  
143, 145, 151, 169, 171, 179,  
182, 183, 186, 187, 199, 201,  
205, 216, 238, 241, 245, 248,  
261, 264, 279, 287, 288, 423  
**Ostrowska-Grabska** Halina 287  
**Otwinowska** Barbara 212  
**Ozogowska** Hanna 183
- Packiewiczówna** Halina 230  
**Paczkowski** Andrzej 121, 178, 472,  
473  
**Pannenkowa** Irena 475  
**Papieska** Agnieszka 313, 314  
**Papieski** Robert 313, 314  
**Pappenheim** Bertha 316, 324  
**Parnicki** Teodor 231  
**Partyka** Joanna 27, 33, 49, 52

- Paruszevska Maria 169, 175, 267, 279
- Parzyńska Mirosława 120
- Passeron Jean-Claude 327
- Pasterski Janusz 366, 367, 370, 371
- Pauszer-Klonowska Gabriela 391, 403
- Pawlak Edward 223
- Pawlikowska-Jasnorzevska Maria 15, 72, 74, 95, 108, 109, 114, 116, 122, 124, 144, 180, 185, 187, 195, 199-201, 205, 207, 217, 220, 233, 238, 239, 248, 256, 259, 262-269, 279, 286, 288, 297, 302, 305-307, 309, 336, 339, 340, 350, 362-364, 381-384, 386, 423, 425-427, 429, 477
- Pawlikowski Michał 190
- Peiper Tadeusz 190, 220, 228, 229, 240
- Pelc Janusz 212
- Pelczyńska Wanda 123, 157
- Perzyński Benon 278, 476
- Petrażycka-Tomicka Jadwiga 466
- Phillips Ursula 12, 13, 147, 213
- Piechal Marian 381, 388, 389, 391, 422, 429, 430
- Piętak Stanisław 371
- Pigoń Stanisław 184, 203
- Pilawitzowa Aniela 311
- Pile John 46
- Pilecka z Łosiów Ida 145, 234, 268, 279
- Pilecka-Przybyszevska Halina 234, 268, 279
- Piłsudska Aleksandra 157
- Piłsudski Józef 220, 244, 267, 274, 281
- Piotrowska-Marchewa Monika 104
- Piotrowski W. 281
- Piskozub-Brzeg Adam 153
- Piwiński Leon 79, 279
- Platen August von 368
- Platon 26, 32
- Platta Helena 198, 200, 268, 279
- Plezia Marian 32
- Pniewski Władysław 182, 183, 202
- Podczaska Eliza 151
- Podhorska-Okołów Stefania 69, 70, 71, 73, 121, 169, 200, 216, 261, 279, 332
- Podhorski-Okołów Leonard 350, 384
- Podoska Teresa 228
- Podraza-Kwiatkowska Maria 34, 146, 167, 307, 437, 439, 442, 444
- Podzielna Alicja 29
- Poe Edgar Allan 300, 382
- Pogorzelski Zdzisław 236
- Pokrasenowa Maria 40, 366
- Polewka Adam 225, 446
- Pollak Seweryn 10, 197-199, 203, 420
- Pomirowski Leon 10, 379
- Poniatowska Krystyna 212
- Popiel Magdalena 437
- Popławska Halina 211
- Popowska Jadwiga 200, 268, 269, 280
- Porazińska Janina 72, 127, 128, 186
- Porete Małgorzata 33
- Potemkowska Wacława 117
- Prokop-Janiec Eugenia 470
- Proust Marcel 74, 75, 117, 310, 323, 327, 330, 368, 374
- Prudhomme Sully 456
- Prus Bolesław 449, 452
- Pruszyńska Sława 145, 146, 221, 222, 262, 280
- Pruszyński Ksawery 119
- Pryłucki Noe 346, 347
- Pryzwan Mariola 391

- Przedborska Felicja Maria 169, 175,  
183, 262, 280  
Przesmycki Zenon (Miriam) 300  
Przeworski Jakub 273, 476  
Przewóska Maria Czesława 186, 266,  
280  
Przyboś Julian 10, 190, 195, 196,  
203, 224, 228, 240  
Przybylska Janina 178  
Przybylski Ryszard 9, 166  
Przybyszewska Jadwiga 358  
Przybyszewska Stanisława 77, 116  
Przybyszewski Stanisław 145, 358  
Przysiecki Feliks 190  
Pseudo-Longinos 43  
Pułka Leszek 444  
Pusch Luise F. 324  
Pustoła Magda 442  
Puszkין Aleksander 301  
Putrament Jerzy 10, 231  
Puzynina Gabriela 463  
Pyszny Joanna 56
- Qu**indt Julianna Wanda 401, 418
- R**abska Zuzanna 73, 128, 136, 138,  
150, 168, 177, 180, 183, 185,  
217, 233, 245, 259, 261, 263,  
264, 266, 280, 422, 449-478  
Rabski Władysław 452, 467, 473, 475  
Raciążkówna Sabina 265, 280, 428  
Radegunda 37  
Radiguet Raymond 368  
Radziejowska Elżbieta 268, 280  
Radziwiłł Krzysztof 311, 312, 314  
Radziwiłłowa Franciszka Urszula 53  
Radzymińska Józefa 218  
Rafael (Raffaello Santi) 331  
Rancière Jacques 436, 442  
Rasiński Lotar 214
- Rataj Maciej 367  
Ratajczak Józef 332  
Rej Mikołaj 392, 403  
Rembeliński Jan 182, 203  
Reszczyńska-Stypińska Marta 186,  
264, 266, 280  
Reutt-Witkowska Zofia 250, 217, 263,  
280  
Richardson Samuel 46, 57  
Richter Syda 266, 281  
Rilke Rainer Maria 369  
Rimbaud Arthur 300, 301, 338, 368,  
459  
Ritz German 14  
Ročko Agata 213  
Rogoszówna Zofia 72, 128  
Rogosz-Walewska Józefina 185, 209,  
263, 266, 267, 269, 281, 426,  
428, 429  
Rolińska Izabella 151  
Romains Jules 117  
Romaniuk Radosław 292, 313, 314,  
317, 324  
Romanowiczowa Zofia 218  
Romanowski Andrzej 167-175  
Romer-Ochenkowska Helena 216,  
231, 232  
Rosiak Elżbieta 219  
Rosiak Roman 219, 237  
Rosińska Maria 218  
Rostworowski Karol Hubert 116  
Rościszewska Zofia 73, 169, 185,  
217, 264, 281  
Rott Dariusz 212  
Różycka Maria 226, 242, 243, 262,  
281  
Ruczyński Teofil 219  
Rudnicki Adolf 119  
Rusinek Michał 190  
Ruskin John 452, 471

- Russell Bertrand 293  
Rychlewska Ludwika 56  
Rychterówna Maria 157  
Rydłowa Maria 137, 148  
Rydzewska Nina 191, 195, 197, 199,  
217, 220, 240, 257, 264, 281,  
292, 388, 389, 405, 408-426,  
429-433, 435-439, 441-447  
Rygiel Leon 392, 393  
Rymkiewicz Aleksander 231  
Rymkiewicz Jarosław Marek 9, 391,  
404, 405, 433, 434, 455  
Rytard Mieczysław 326
- Sadlik** Magdalena 58  
Sadowska Bronisława 186  
Safona z Mityleny 26, 31, 32, 43  
Sakowska Magdalena 36-39  
Sakowski Juliusz 340  
Salińska Maryla 405, 406  
Saliński Stanisław Maria 237, 387-  
391, 395, 396, 400, 401, 403-  
405, 411-413  
Salmonowiczówna Maria 230  
Samotyhowa Natalia 123  
Samozwaniec Magdalena, patrz  
Starzewska Magdalena  
Sand George, właśc. Amantine  
Aurore Lucile Dudevant 48, 317,  
328  
Sandauer Artur 337, 344, 345  
Sarnowska-Temeriusz Elżbieta 34, 57  
Saryusz-Zaleska Krystyna 146, 182,  
216  
Sawicka Jadwiga 332, 343, 346  
Sawicki Stefan 432, 442  
Sawisz Anna 327  
Scudéry Madeleine de 50
- Sebyła Władysław 10, 208, 209, 372,  
388, 391, 396, 406, 409, 419,  
422, 427, 428  
Sebyłowa Sabina 389-391, 405, 408,  
409  
Sempołowska Stefania 109, 127, 452  
Setecka Agnieszka 56  
Sévigné Maria Rabutin-Chantal de 50  
Shakespeare William 11, 12, 14, 332,  
333  
Shepard Mary 335  
Shikibu Murasaki 33  
Siciński Andrzej 107, 108, 111  
Sidoruk Stefania 444  
Sielicka Irena 151  
Sielicki Ryszard 246  
Siemaszkiewicz Eugenia 246  
Sierakowska Katarzyna 99, 307, 347  
Sierocka Krystyna 227, 391  
Sikora Ireneusz 146, 148, 149  
Sikorska Liliana 56  
Silberg Daniel 347  
Sinko Tadeusz 32, 34, 188  
Sirchawianka S. 224  
Siwkowska Janina 218, 268, 281  
Skarga Piotr 50, 212, 419  
Skątek Rościsław 449, 450, 467  
Skriabin Aleksander 311, 325  
Skwarczyńska Stefania 48, 49  
Sławińska Irena 10  
Sławiński Janusz 12, 15, 57, 111,  
201, 204, 205, 237  
Słobodnik Włodzimierz 388, 396,  
421, 422  
Słomczyńska Anna 72, 168  
Słomińska Irena 245, 246, 266, 268,  
281  
Słomińska Teresa 151  
Słomiński Paweł 246

- Słoczyńska Anna 180, 182, 185,  
200, 217, 263-265, 281, 329, 330
- Słonimska Janina 285, 309
- Słonimski Antoni 74, 77, 285, 286,  
289, 292, 293, 296, 297, 299,  
301-303, 305, 310, 342, 343,  
348, 381, 406, 409, 455, 467, 468
- Słoński Edward 151, 156, 164, 165,  
176, 179, 202
- Słowacki Juliusz 144, 183, 240, 263,  
281, 301, 311, 325, 328, 337, 389
- Smolarski Mieczysław 178, 179, 202
- Smoleński Władysław 42
- Smulski Jerzy 20, 142, 195
- Snopek Jerzy 42
- Sokołowska Anna 150, 245
- Solska Irena 293
- Sołtysowa Helena Wiktoria 216
- Soporowska-Wojtczak Olga 390
- Sowa Jan 442
- Sowiński Jan 54, 55
- Spink John Stephenson 42
- Srebrny Stefan 231
- Stabryła Stanisław 47
- Staff Leopold 10, 171, 202, 218, 259,  
289, 303, 338, 349, 353, 419,  
430-432
- Stala Marian 459
- Stammowa H. 224
- Stanisławska Anna 28, 50, 211, 213
- Stanisławska Wanda 146, 230
- Stapińska Aniela 185, 219
- Starowieyski Marek 35, 36
- Starzewska Magdalena  
(Samożwaniec) 72, 109, 114,  
180, 329
- Stasiewicz Krystyna 33, 211, 215
- Stattler-Jędrzejewiczowa Maria 169
- Stattlerówna Helena 169
- Stawar Andrzej 73
- Stawarska Halina 184-186, 264, 282
- Stawiak-Ososińska Małgorzata 64
- Stawiński Julian 334, 335, 376-378,  
380, 385, 386
- Stefańczyk Tadeusz 296
- Stempowski Stanisław 108
- Stern Anatol 379
- Stępień Marian 196, 197, 203, 213
- Stępnik Krzysztof 142, 167, 210
- Stolarzewicz Ludwik 177, 183-192,  
198, 202, 203
- Stowe Harriet Beecher 335
- Stradecki Janusz 12, 201, 204, 205,  
220, 221, 225, 294, 300, 332,  
333, 370
- Straszewska Maria 48
- Strindberg August 335
- Strońska Maria 151, 169, 245
- Strowski Fortunat 459
- Strug Andrzej, właśc. Andrzej Gałęcki  
68, 117
- Stryjeńska Zofia 318, 328
- Stryjeński Karol 290
- Strzelczyk Jerzy 26, 29, 33
- Stur Jan 9
- Sudolski Zbigniew 213
- Syrokomla Władysław 337
- Szadurska Stanisława 215
- Szalay-Groele Waleria 128, 216
- Szałagan Alicja 16, 90, 333, 385, 410,  
450
- Szaniawski Jerzy 95, 116
- Szapiro Jerzy 341
- Szary-Matywiecka Ewa 57
- Szastyńska-Siemion Alicja 31, 32
- Szczawiej Jan 219, 227, 409, 410
- Szczawińska Jadwiga 364
- Szczepanik Maria 151, 168, 245
- Szczepańska Stanisława 151



- Szczepański Ludwik 149, 150, 159, 161, 176, 245
- Szczerbowski Adam 185, 187-192, 203
- Szczęsny Stanisław 211
- Szczuka Jakub 471
- Szczuka Kazimiera 65
- Szczuka Mieczysław 404, 406
- Szelburg-Zarembina Ewa 67, 68, 72, 73, 79, 85, 116, 117, 120, 128, 129, 186
- Szembekowa z Fredrów Maria 150, 151, 169, 245, 261, 268
- Szemplińska Elżbieta 119, 120, 129, 132, 186, 195, 197, 199, 208, 218, 234, 246, 249, 257, 266, 282, 388-390, 408, 410, 437, 443
- Szenwald Lucjan 388, 391, 396, 407, 415, 417, 421, 433
- Szereszewska Lola 206, 265, 268, 282
- Szleyen Zofia 197, 218
- Szmydtowa Zofia 209, 372
- Sznaper-Zakrzewska Stanisława 200, 267, 282
- Szpyrkówna Maria Helena 68, 73, 123, 179, 180, 185, 217, 263, 282, 284
- Sztajnsberg Marian 397
- Sztaudynger Jan 225, 445
- Szwarc Andrzej 96, 98-100, 105, 157
- Szwarcman-Czarnota Bella 43
- Szweykowki Zygmunt 17, 208, 209, 272
- Szymanowska Zofia 151
- Szymanowski Karol 320
- Szymańska Irena 48
- Szymańska Janina 266, 282
- Szymański Paweł Wiesław 9, 221, 365, 391, 397
- Szyborska Wisława 200
- Szymkowiakówna Helena 268
- Szyszkowska Maria 282
- Ślęczka Kazimierz 98
- Śliwa Alojzy 219
- Śliwiński Józef 311
- Śpiewak Paweł 391
- Świeżawski Ludwik 445
- Świrszczyńska Anna 186, 187, 199, 201, 205, 218, 241, 268, 282
- Świtalska Julia 123
- Targosz Karolina 33, 40, 41, 211
- Tatarkiewicz Władysław 34
- Tatarówna Stefania 169
- Tatar-Zagórska Helena 267, 282
- Tazbir Janusz 53
- Teodorowicz Józef 182
- Terlecki Tymon 223, 371, 422, 424, 425
- Terlikowska-Woysznis Grażyna 218
- Tetmajer Kazimierz Przerwa 135, 140, 144, 145
- Thibaudet Albert 456, 457
- Thiel-Jańczuk Katarzyna 355
- Timofiejew Grzegorz 188, 189
- Tomaszewska-Myłanowska Janina 169
- Topolski Feliks 369
- Toporowski Marian 336
- Travers P.L. patrz Shepard Mary
- Treter-Horowitzowa Maria 471
- Troczewski Zbigniew 347
- Trzeciński Teofil 290
- Trzeszczkowska Zofia 135, 144, 146, 241, 454
- Trznadel Jacek 9, 90, 366
- Turowicz Jerzy 449
- Tuwim Adela 333, 336

- Tuwim Irena 195, 199, 201, 205,  
217, 248, 261, 263, 265, 282,  
332, 333-341, 348-352, 354-356,  
359, 361, 362, 364-369, 375,  
377-386
- Tuwim Izydor 333, 336
- Tuwim Julian 120, 128, 180, 185,  
189, 202, 203, 218, 222, 255,  
285, 289, 297, 300-303, 305,  
310, 332, 333, 335-349, 352,  
356, 362, 363, 371, 372, 374,  
377, 381, 385, 389-396, 409,  
423, 429, 467, 468
- Tuwimowa Stefania 285, 347, 348
- Twardochleb Bogdan 411, 419, 420,  
422
- Twardowska Ewa 366, 374
- U**łaszynówna Zofia 262, 267, 282
- Umińska Bożena 298
- Undset Sigrid 109, 117
- Uniłowski Zbigniew 388, 397, 398,  
407, 408, 416, 417
- Urbanek Mariusz 332
- Urbanowski Maciej 449
- Urbańska Lesława 183, 267, 283
- Valéry** Paul 369
- Verlaine Paul 338, 368, 456, 459
- Verne Jules 310
- Vinci Leonardo da 453
- Voltaire, właśc. François-Marie Arouet  
42
- Wacquant** Loïc J.D. 327
- Walas Teresa 16, 58, 137, 148
- Walczewska Sławomira 97, 132
- Walewska Cecylia 123, 157
- Wallace Edgar 125
- Wallis Aleksander 111
- Wańkiewicz Melchior 119
- Warkocki Błażej 368
- Wasilewska Wanda 113, 118, 120,  
129, 197
- Wasylewski Stanisław 58, 206
- Waśkiewicz Andrzej K. 148, 149, 220
- Wat Aleksander 367, 373, 409
- Watt Ian 46, 57
- Wawrzykowska-Wierciochowa  
Dionizja 10, 158
- Wązyk Adam 190, 377, 378
- Weber Max 462
- Weininger Otto 103
- Wells Herbert George 75
- Wernic Wiesław 392, 419
- Weychert-Szymańska Władysława  
123
- Wichary Gertruda 212
- Wichert-Kajruksztisowa Julia 230,  
262, 263, 283
- Wieczerska-Zabłocka Janina 299
- Wielohorska Maria 186
- Wielopolska-Jehanne Maria 72, 73,  
110, 419, 421
- Wierzbicki Andrzej 42
- Wierzyńska Bronisława 285, 310
- Wierzyńska Halina 310
- Wierzyński Kazimierz 189, 220, 285,  
289, 303, 310, 348, 406, 427
- Wilde Oscar 335
- Wilhelm z Lorris 33
- Winniczuk Lidia 24, 25, 29
- Wiśniewska Lidia 210
- Witkacy, patrz Witkiewicz Stanisław  
Ignacy
- Witkiewicz Stanisław 392
- Witkiewicz Stanisław Ignacy 95, 320
- Witkiewiczowa Jadwiga 320
- Witkowska Alina 56
- Witkowska Wiktoria Janina 266, 283

- Wittlin Józef 120, 419  
Wittlin Tadeusz 190  
Włodarczykówna Irena 186  
Wojeńska Czesława 123  
Wojnar Irena 471  
Wojnar Kasper 273, 283  
Wojnarowska Zofia 116, 123, 136,  
138, 168-170, 179, 186, 187,  
197, 199, 217, 250, 257, 261,  
262, 283  
Wojtyska Henryk 212  
Wokulska Jadwiga 185, 230, 265,  
268, 283  
Wolff August Robert 270, 271,  
273-275, 277, 280, 281, 284, 476  
Wolff Janet 355  
Wolica Andrzej 388, 402, 418  
Wolska Maryla 135, 136, 138, 143,  
145, 151, 182, 185, 199, 201,  
216, 238, 245, 264, 283  
Wołoszynowski Julian 477  
Woolf Virginia 11, 46, 310, 332  
Woszczeńska Stanisława 123  
Wowerowa Felicja 48  
Wójcik Włodzimierz 166  
Wójcikowska Bogusława 237  
Wóycicki Kazimierz Władysław 56  
Wyczańska Irena 9, 90, 220, 343, 391  
Wydrycka Anna 238  
Wygodzki Stanisław 10  
Wyka Kazimierz 9, 10, 90, 166, 220,  
391, 449  
Wyka Marta 449  
Wyspiański Stanisław 298-301, 303,  
452, 459  
Wyszomirski Jerzy 230, 232  
  
Zabawa Krystyna 238  
Zabiełło Jan 165  
Zabierzeńska-Zelechowska Janina  
183, 186, 200, 268, 269, 283  
Zablocki Antoni 459  
Zacharska Jadwiga 147, 149, 210,  
238, 343  
Zagórski Adam 150, 176  
Zagórski Jerzy 228-232  
Zahorska Marta 178  
Zahorska Stefania 72, 119, 120  
Zahorska-Savitri Anna 68, 146, 151,  
164, 185, 216, 233, 262, 284  
Zahradnik Jan 379  
Zajączkowski Tadeusz 419  
Zakrzewski Bogdan 213  
Zaleska Krystyna 216  
Zaleska Zofia 121, 123, 475  
Zaleski Marek 368  
Zalewski Ludwik 184, 203, 270  
Zapolska Gabriela 65, 87, 136, 140,  
210, 475  
Zarzycka Irena 68  
Zawadzka Halina 185, 186, 262, 284  
Zawadzka Joanna 56  
Zawadzka Zofia 123  
Zawadzki Józef 280  
Zawadzki Wacław 346  
Zawierucha Danuta 410  
Zawistowska Kazimiera 135-137,  
145, 146, 179, 241, 423  
Zawiszanka Zofia 150, 158, 168, 173,  
261, 275  
Zawiszewska Agata 61, 66, 74, 89,  
307, 331, 373  
Zawodziński Karol Wiktor 10, 17,  
208, 209, 242, 243, 265, 272,  
279, 280, 282, 283, 285  
Zaworska Helena 9, 10, 69, 166, 201,  
204, 227, 391, 405, 455  
Zbierzchowska Helena 151, 168, 245  
Zbyszewski Wacław Alfred 285

- Zdanowska Aniela 123  
Zdziechowski Marian 231, 236  
Zechenter Witold 190, 225, 379  
Zegadłowicz Emil 116, 187, 478  
Zeidler-Janiszewska Anna 354  
Zgorzelski Czesław 10, 201, 203, 212  
Zieleńczyk Wanda 200  
Zieliński Władysław 220  
Zientara-Malewska Maria 200, 219  
Zięba Jan 365, 366, 369  
Zięba Małgorzata 45  
Znatowicz-Szczepańska Maria 179,  
185, 190, 265, 284  
Zola Émile 57  
Zrębowicz Roman 346  
Zylberowa Henryka 69-72  
Zyta św. 419
- Żabicki Zbigniew 57  
Żabski Tadeusz 18, 444  
Żarnowerówna Teresa 404, 406  
Żarnowska Anna 97-100, 105, 157
- Żarnowski Janusz 97, 111, 178  
Żarska Maryla 186  
Żeleński-Boy Tadeusz 74, 108, 120,  
139-141, 148, 297, 306, 400,  
420,  
Żeromski Stefan 61, 62, 68, 73, 118  
Żmichowska Narcyza 59, 60, 63, 213  
Żmigrodzka Maria 58  
Żmurko Stanisław 103  
Żółkiewski Stefan 9, 69, 96, 125, 166,  
178, 227, 391, 405, 455  
Żółtowska Gabriela 150, 151, 168,  
245  
Żurakowska Zofia 72  
Żwirska Joanna, właśc. Helena  
Radzymińska-Mularczyk 219  
Życzyński Henryk 227  
Żytomirska Ksenia 185, 205, 266,  
268, 284, 403  
Żyznowski Jan 122



## Summary

---

### **Between Young Poland, Skamander [Scamander] and the Avant-garde Women Writing Poems in the Interwar Period**

The monograph is about Polish female poets whose low quality of artistic output resulted in their names being either in the margins of Polish bibliographies, literary encyclopedias and university course books or were eliminated from these sources altogether.

The inspiration for the analysis comes from two sources. One of them is the essay by Virginia Woolf *A Room of One's Own* (1929) in which the classic writer of Western feminist criticism reflects on the reasons why women of the Elizabethan era did not write while most men could write a sonnet. Another source are the works of Polish interwar period researchers as well as feminist critics, among others Grażyna Borkowska, Małgorzata Czermińska, Michał Głowiński, Inga Iwasiów, Krystyna Kłosińska, Joanna Krajewska, Ewa Kraskowska, Anna Legeżyńska, Lucyna Marzec, Ursula Phillips and Janusz Sławiński.

The research on the female lyric poetry of 1918-1939 has been carried out from the point of view of modern feminist criticism which points out that the interest in discovering gaps on the map of the history of literature and reclaiming the names and the output of forgotten women writers do not have to lead to the discovery of new lands and geniuses, nor does it have to lead to the construction of a new canon that would aspire to compete with the already existing canon. It serves, however, the purpose of showing the obliterated traces of female participation in culture and breaking the silence of women in

order to fill the gaps in the historical knowledge and create a canon of culture that would include not only one but two genders. It then aims at broadening, deepening and nuancing the knowledge about social roots of literature, the mechanisms that rule the literary life, the dynamics of reception and the processes of creating a canon. The approach to female poetry presented in the book can thus be situated within cultural sociology of literature which connects the traditional theory of reception and influence with the modern outlook on the literary text as a keystone of the processes and relations between institutions, economic operators, material and symbolic capital, communities of people and knowledge base, e.g. literary academies, festivals, printing houses, literary salons, social relations between writers, critics and consumers of culture.

Primary sources come from the most important compendia of Polish literary studies, inter-war poetry anthologies and literary periodicals. The corpus of thus collected biograms and texts amounts to about 50 female poets and 150 small volumes of poetry. Taking into consideration the calculations of the inter-war poetry researchers who point out that about 100 small volumes appeared yearly and about 10 percent of them were written by women, one can assume that this corpus is representative.

The book is divided into seven chapters and each of them can be treated as a separate synthesis of the following problems: the history of the concept of women's literature (Chapter I: *The literature of women – women's literature*), the political and social context of literature written by women in the first decades of the 20<sup>th</sup> century (Chapter II: *Literature and women in the inter-war period*), the ways of functioning of female poets in collective works (Chapter IV: *Female poets in the shadow of Young Poland, Skamander and Avant-garde*, Chapter V: *Female poets in poetic groups – Skamander*, Chapter VI: *Female poets in poetic groups – Kwadryga* [Quadrige], Chapter VII: *Parnassian Zuzanna Rabska*).

*Translated by Joanna Witkowska*

Agata Zawiszewska – badaczka polskiego ruchu emancypacyjnego na przełomie XIX i XX wieku oraz międzywojennego czasopiśmiennictwa społeczno-kulturalnego; pracuje w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI wieku w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego; autorka monografii: *Recepcja literatury rosyjskiej na łamach „Wiadomości Literackich” (1924-1939)* (Szczecin 2005), *Zachód w oczach liberałów. Literatura niemiecka, francuska i angielska na łamach „Wiadomości Literackich” (1924-1939)* (Szczecin 2006), *Życie świadome. O nowoczesnej prozie intelektualnej Ireny Krzywickiej* (Szczecin 2010); redaktorka antologii tekstów publicystycznych Ireny Krzywickiej *Kontrola współczesności* (Warszawa 2008) i *Szkoła moralności rozumowej* (Warszawa 2014) oraz Pauliny Kuczalskiej-Reinschmit *Nasze drogi i cele. Prace o działalności kobiecej* (t. 1-2, Warszawa 2012).

Agata Zawiszewska zajmowała się do tej pory zagadnieniami historii idei i historii literatury kobiet w XX wieku, szukając zawsze wokół obowiązującego kanonu. W monografii o poezji kobiet w dwudziestoleciu międzywojennym stosuje podobną strategię jak w książce o Irenie Krzywickiej: po starannej kwerendzie, pozwalającej skonstruować nowy obraz poezji kobiecej po pierwszej wojnie światowej, proponuje daleko idące przesunięcia i nowe interpretacje. Pożytki z tej publikacji są wielorakie. Po pierwsze, dowiadujemy się, jakie poetki wtedy pisały (i zdziwimy się, jak wiele ich było oraz jak duże budziły zainteresowanie). Po drugie, jakie tworzyły konfiguracje z grupami i stylami epoki. Po trzecie, co z ich oryginalnych prób przetrwało, weszło do historii oficjalnej, a co zostało utracone lub po prostu wyblakło. Po czwarte – i być może najważniejsze – studium pozwala miłośniczkom i miłośnikom poezji poznać jej inne, kobiece, wcielenie, przygotowujące głębię dla pisarstwa lepiej znanych poetek powojennych. Jeśli największe sukcesy literatury polskiej na świecie wiążemy z obecnością w świadomości czytelniczej Wisławy Szymborskiej, warto zapytać, jak wyglądała poezja kobiet przed nią. Książka Agaty Zawiszewskiej daje odpowiedź interesującą, wnikliwą i dobrze udokumentowaną.

Z recenzji prof. Ingi Iwasiów

Zainteresowania badawcze Agaty Zawiszewskiej ulegają wyraźnej ewolucji. Szczecińska uczona zaczynała od tematyki lokującej się na przecięciu takich nurtów problemowych, jak historia międzywojennej prasy społeczno-literackiej i komparatystyka. W kręgu dwudziestolecia pozostała, wydając monografię na temat publicystyki Ireny Krzywickiej. Książka stanowiąca przedmiot niniejszej opinii świadczy o kolejnym poszerzeniu obszaru naukowych zainteresowań badaczki, daje bowiem panoramiczny obraz poezji kobiet w pierwszej połowie XX wieku. Autorka nie pisze wszakże tradycyjnej historycznoliterackiej monografii, lecz spogląda na „wiersze kobiet piszących” w rozmaitych przekrojach, a istotną rolę odgrywa tu perspektywa socjologii literatury. Oprócz rozważań terminologicznych oraz ciekawych uwag o miejscu kobiet w literaturze międzywojennej odnajdujemy tu studia o poetkach w antologiach oraz w grupach poetyckich i poza nimi. [...] To pobieżne omówienie zawartości zbioru studiów Agaty Zawiszewskiej nie oddaje jego problemowego bogactwa ani nie odzwierciedla filologicznego warsztatu badaczki. Opiniowaną pracę uważam za wybitną i sądzę, że stanie się ona literaturoznawczym wydarzeniem.

Z recenzji prof. Jerzego Smulskiego



71-101 Szczecin, ul. Mickiewicza 66  
tel. 91 444 20 06, tel./faks 91 444 21 52  
e-mail: [wydawnictwo@univ.szczecin.pl](mailto:wydawnictwo@univ.szczecin.pl)  
[www.wn.usz.edu.pl](http://www.wn.usz.edu.pl)

ISBN 978-83-7972-787-2 (online)  
ISBN 978-83-7241-994-1 (print)



9 788372 419941