

Lena Magnone (Uniwersytet Warszawski)

Ruch „młodych kobiet”. Transnarodowy kobiety modernizm w Europie Środkowej na przełomie XIX i XX wieku (rozpoznanie wstępne)

„Gdyby kobiety żyły w innych niż mężczyźni krajach i nie czytały nigdy żadnego ich utworu, miałyby własną literaturę”¹ (“If women lived in a different country from men, and had never read any of their writings, they would have a literature of their own”). Te słowa zapisał w 1869 roku John Stuart Mill w eseju zatytułowanym *Poddaństwo kobiet*. Miały one wyjaśniać, dlaczego współczesnej autorowi twórczości literackiej kobiet zdawało się brakować oryginalności, z jakiego powodu sprawiała ona *en masse* wrażenie naśladownictwa w stosunku do męskiej tradycji, przez co dostarczała przeciwnikom emancypacji argumentów na rzecz domniemanej niższości płci pięknej i niezdolności kobiet do tworzenia oryginalnych, równych męskim dokonań artystycznych.

To stwierdzenie posłużyło Elaine Showalter, autorce m.in. książki *A Literature of Their Own*, której tytuł wprost nawiązywał do tezy Milla, do wyprowadzenia wniosku, że literatura kobieca powinna być traktowana jako „subkultura” literackiej tradycji męskiej, której ewolucja dokonywała się na tej samej zasadzie, na jakiej rozwijały się w ramach większościowych literatur narodowych tradycje literackie afroamerykańskie, angloindyjskie czy żydowskie. Chociaż inaczej niż w przypadku „języków mniejszości lub narodów skolonizowanych, nie można mówić o swoistym języku, którym posługuje się żeńska część populacji określonego społeczeństwa i który różniłby się zasadniczo od języka dominującego”², to również literatura kobieca rodzi się zdaniem badaczki na przecięciu dwóch tradycji: dominującej kultury męskiej i mniejszościowej, zmuszanej do wypowiedzania się za pośrednictwem narzuconych form i struktur subkultury kobiecej, których zakresy zachodzą na siebie, nie pokrywają się jednak całkowicie. „Pisarstwo kobiet to wypowiedź dwugłosowa (*double-voiced discourse*), która obejmuje zawsze społeczne, literackie i kulturowe dziedzictwo grup zarówno pozbawionych głosu, jak i dominujących”³.

Te rozpoznania, wskazujące na napięcie nie tylko między literaturą męską a kobiecą, ale także czy z mojego punktu widzenia przede wszystkim między ponadnarodowym zjawiskiem, jakim jest twórczość literacka kobiet, a historią literatury porządkowaną według krajów, wydają się szczególnie istotne w odniesieniu do literatur narodów Europy Środkowej w okresie XIX wieku. Był to bowiem czas, kiedy dokonujące się przemiany ekonomiczne i społeczne związane z wychodzeniem z feudalizmu i demokratyzacją skutkowały zwiększającym się upodmiotowieniem kobiet, a co za tym idzie, ich coraz szerszym udziałem w twórczości literackiej. Wzrost poziomu

¹ John St. Mill, *Poddaństwo kobiet* [w tegoż:] *O rządzie reprezentatywnym. Poddaństwo kobiet*, przeł. G. Czernicki, Kraków 1995, s. 354.

² Elaine Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, przeł. I. Kalinowska-Blackwood, „Teksty Drugie” 1993 nr 4/5/6, s. 131.

³ Tamże, s. 141.

edukacji, stopniowo poszerzający się dostęp do rynku pracy i samoorganizowanie się ruchu kobiecego z jego coraz odważniejszymi politycznymi postulatami dokonują się jednocześnie z pojawieniem się nowoczesnych nacjonalizmów: poszczególne obszary narodowe w ramach wielkich imperiów rozpoczynają pracę konstruowania swoich tradycji, odkrywania języków wernakularnych i tworzenia literatur narodowych. W takich krajach, jak Polska, Czechy, Słowacja, Ukraina czy Serbia, obserwujemy podobne zjawisko: chociaż kobiety wkraczają na scenę literacką, ich pisarska samoekspresja podporządkowana zostaje zadaniu budowania narodowości. Akceptuje się piszące kobiety pod warunkiem, że ich twórczość podtrzymuje wizję, w ramach której rolę kobiety-matki jest przekazywanie tradycji i języka, a one same wpisują się w figurę „matek narodu”⁴. XIX-wieczne pisarki realizujące te zadania cieszyły się szacunkiem krytyków, na jaki nie mogły liczyć kobiety-autorki w literaturach zachodnioeuropejskich, ale też chociażby w literaturze rosyjskiej⁵ (co zresztą sprawia, że większość rozpoznawców współczesnej krytyki feministycznej, dotyczących wrogoci, z jaką spotykały się pierwsze literatki, nie stosuje się do pisarek środkowej Europy). Bez wyjątku weszły również do tworzących się wówczas narodowych kanonów literackich.

Szczególnie wyraźnie widać ten proces na przykładzie literatury czeskiej, gdzie zapotrzebowanie na kobiece piarstwo, które nie tylko stanowiłoby dowód dojrzałości czeskiej literatury, ale także wehikułowało ideały odrodzenia narodowego było tak duże, że nacjonałiści nie mogąc doczekać się odpowiedniej autorki, sami taką stworzyli, kreując fikcyjną postać poetki: pod pseudonimem Žofie Jandová publikował w rzeczywistości František Ladislav Čelakovský. Wynikiem tego oczekiwania była niesłychana kariera Boženy Němcovej (1820-1862), autorki słynnej *Babuni* (1855), ale także wpisująca się w przewidziany dla kobiet-autorek nacjonalistyczny projekt twórczość takich pisarek, jak Karolina Světlá (1830-1899), Sofie Podlipská (1833-1897), Eliška Krásnohorská (1847-1926) i in⁶.

W Serbii pierwszą odnotowaną przez historię literatury narodowej pisarką, włączoną do kanonu przez Jovana Skerlicia, autora książki *Istorija nove srpske književnosti* (1914), której tezy były później przez wiele pokoleń literaturoznawców bez zastrzeżeń powtarzane, była Milica

⁴ Zob. Marcin Filipowicz, *Urodzić naród: z problematyki czeskiej i słowackiej literatury kobiecej II połowy XIX wieku*, Warszawa 2008.

⁵ Jak pisze Jehanne Gheith, „jedną z przyczyn, które sprawiły, że twórczość kobiet w Rosji została zapomniana, jest długa tradycja stosowania przez rosyjską krytykę literacką podwójnych kryteriów oceny w zależności od płci autora. Żywa do dzisiaj, ma ona swoje źródła w okresach wcześniejszych, w dużej mierze w krytyce XIX wieku. (...) Pogardliwe pomniejszanie przez rosyjskich krytyków znakomitej większości utworów pisanych przez kobiety oraz specyficzny sposób, w jaki formułowano oceny, utoraowały drogę późniejszemu pomijaniu tej literatury (Jehanne Gheith, *Skrzywiona perspektywa: proza kobiet i rosyjska krytyka literacka XIX wieku*, przeł. M. Walicka-Hueckel, „Teksty Drugie” 1993 nr 4/5/6, s. 215-216).

⁶ Zdaniem Roberta B. Pynsenta splot sprawy narodowej i kobiecej widoczne są w literaturze czeskiej aż do I wojny (R. B. Pynsent, *The Liberation of Woman and Nation: Czech Nationalism and Women Writers of the Fin de Siecle* [w:] *The Literature of Nationalism. Essays on East European Identity*, ed. R. B. Pynsent, Palgrave Macmillan 1996). Nie inaczej sytuacja wyglądała wśród Słowaczek, zob. Norma L. Rudinsky, *Incipient Feminists. Women Writers in the Slovak National Revival*, Slavica Publishers, Inc. 1991.

Stojadinović, używająca patriotycznego pseudonimu „Srpkinja”, czyli Serbka (1828-1878), nazywana „rusalką z Vrdnika”, autorka poświęconych dziejom Serbii wierszy patriotycznych, powstałych na fali budzenia świadomości narodowej w okresie romantyzmu⁷. W podobny sposób kobiety dołączały również do ruchu iliryjskiego. Wśród pisarek chorwackiego odrodzenia narodowego znalazły się Juljana Gaj (1767-1839), matka Ljudiveta Gaja, czy Ana Vidović (1799-1879), podziwiana przez samego Ivana Mažuranića żona Marka Anruna Vidovicia⁸.

Również na Węgrzech tak konserwatyści jak postępowcy, dążący do odrodzenia literatury narodowej wspierali twórczość kobiet, która miała dodawać prestiżu węgierskiej kulturze i przybliżać ją do wzorców zachodnich, stąd Judit Dukai Takách (1795-1836), publikująca pod pseudonimem „Malvina”, nazywana „węgierską Safoną”, cieszyła się uznaniem najważniejszych polityków i wiodących poetów swojego pokolenia⁹, w tym samego Dániela Berzsenyi.

W literaturze polskiej, gdzie nie istniała konieczność stwarzania języka literackiego, a pole literackie było już zagospodarowane, romantyzm zdominowany był przez mężczyzn. Nieliczne działające wówczas kobiety, takie jak przede wszystkim Narcyza Żmichowska (1819-1876), chociaż pod żadnym względem nie wpisywały się w romantyczny mesjanizm, przez historię literatury zostały umieszczone w szufladce działalności patriotycznej¹⁰, i dopiero od niedawna odkrywa się skalę ich pisarskich osiągnięć¹¹. Bezprecedensową natomiast pozycję zdobyły polskie pisarki w drugiej połowie XIX wieku, czyli po upadku powstania styczniowego, w okresie rezygnacji z dalszej walki insurekcyjnej i dominacji postawy pozytywistycznej. Do kanonu trafiły przede wszystkim powieściopisarka Eliza Orzeszkowa (1841-1910) i poetka Maria Konopnicka (1842-1910). Pierwsza, nazywana „młodszą siostrą Mickiewicza”, realizowała strategię mimikry w stosunku do męskiej tradycji literackiej, podporządkowując się panującej w literaturze pozytywizmu poetyce powściągliwości i tworząc nowoczesną epopeję na wzór *Pana Tadeusza*. Druga kontynuowała wzorzec wielkiej poezji romantycznej i była traktowana jako narodowa wieszczka. Zastygła w tej pozie, nawet jeśli potem jej twórczość podlegała wielu zmianom i modernistycznym wpływom, a dzisiaj odkrywana jest na nowo dzięki metodom krytyki feministycznej¹².

Do pewnego stopnia podobny wydaje się przypadek Łesi Ukrainki (Łarysy Kosacz-Kwitki, 1871-1913), uznawanej za największą obok Szewczenki i Franki poetkę ukraińską. Córka

⁷ Na temat literatury kobiecej w Serbii i Bośni zob. Celia Hawkesworth, *Voices in the Shadows. Women and Verbal Art in Serbia and Bosnia*, Budapest-New York, CEU Press 2000.

⁸ Na temat chorwackiej literatury kobiet zob. Lidija Dujčić, *Ženskom stranom hrvatske književnosti*, Zagreb 2011

⁹ Anna Fábri, „*A szép tiltott táj felé*”: *A Magyar irónők története a két századforduló között (1795-1905)*, Budapest: Kortárs, 1996.

¹⁰ Grażyna Borkowska, *Sprawa entuzjastek [w tejsze:] Cudzoziemki. . Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 21-73.

¹¹ Ursula Phillips, *Narcyza Żmichowska: feminizm i religia*, przeł. K. Bojarska, Warszawa 2009.

¹² Zob. Lena Magnone, *Maria Konopnicka: lustra i symptomy*, Gdańsk 2011.

narodnickiej poetki Ołeny Pczyłki (Olha Petriwna Kosacz, 1849-1930) i spadkobierczyni dokonań takich poprzedniczek, jak Hanna Barwinok (1828-1911) czy pisząca pod pseudonimem Marko Wowczok Maria Ołeksandriwna Wilińska (1833-1907), weszła do literatury przybierając patriotyczny pseudonim i w kolejnych tomach poezji realizując postulaty narodnictwa. Dopiero z czasem poszukiwać zaczęła nowych form wypowiedzi artystycznej i odmiennych perspektyw w przedstawianiu postaci kobiet. Polem tych eksperymentów stała się przede wszystkim twórczość dramaturgiczna. Chociaż sama Ukrainka stopniowo dystansowała się względem idei narodnickiej, nadanie jej statusu pisarza narodowego dokonało się za cenę zapoznania jej modernistycznej twórczości. Na banknot 200 hrywien Łesia dostała się nie jako pionierka modernizmu, ale w roli „jedynego mężczyzny w całej nowoczesnej Ukrainie”, zgodnie z pamiętnym sformułowaniem Iwana Franki, i do dziś, pomimo prób feministycznych rewindykacji¹³, interpretowana jest w kategoriach światopoglądu i estetyki pozytywistyczno-realistycznej.

Oczywiście, poza tymi wielkimi figurami literatura okresu w każdej przestrzeni językowej regionu pełna jest autorek pomniejszych, których kariery rozkwitają w cieniu wielkich mistrzyń, a dzisiaj są przez te pierwszoplanowe postacie przesłonięte i dopiero stopniowo odkrywane.

Zauważmy, że w związku z tym, że rozwój literatury kobiecej w Europie Środkowej dokonuje się jednocześnie z procesem tworzenia literatur narodowych, kobiety aspirujące do odegrania znaczącej roli na scenie literackiej musiały odrzucić język hegemonia (w obrębie imperium Austro-Węgier był to oczywiście język niemiecki), który umożliwiał międzygrupową komunikację i wymianę; zdecydować się na język mniejszościowy, którego często muszą się dopiero nauczyć, a więc wybrać tożsamość pisarki jednego narodu, w miejsce uczestniczki międzynarodowego obiegu kulturalnego oferowanego (i kontrolowanego) przez imperium¹⁴.

Tak było szczególnie w przypadku pisarek ukraińskich: ukraiński nie był pierwszym językiem ani Katrii Hrynewyczewej (1875-1947), ani Olgi Kobyłańskiej (1863-1942), ani Nataleny Korolewej (1888-1966). W przestrzeni literatury chorwackiej szczególny jest przypadek Dragojli Jarnević (1812-1875), która przed dołączeniem do ruchu narodowego pisała przede wszystkim po niemiecku, a swoimi trudnościami w posługiwaniu się literackim chorwackim wielokrotnie pisze w prowadzonym przez czterdzieści lat dzienniku. Od twórczości w języku niemieckim zaczynała również Słowenka Luiza Pesjakova (1828-1898), a wcześniej pierwsza czeska kobieta-autorka, Magdalena Dobromila Rettigová (1785-1845).

Dostarczając każdej z nich indywidualnie wysokiego statusu w ramach literatur narodowych, proces ten jednocześnie izoluje je od siebie i sprawia, że każda z wielkich XIX-wiecznych autorek funkcjonuje jako pojedyncza figura, a więc zjawisko ważne, lecz odosobnione w

¹³ Оксана Забужко, *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфології*, Київ 2007.

¹⁴ Interesująco pisze o splocie tego, co narodowe i ogólnoimperialne Agatha Schwartz, *Shifting Voices. Feminist Thought and Women's Writing in Austria and Hungary*, London: Ithaca 2008.

ramach literatur narodowych, choć w skali całego regionu kobiety piszące w lokalnych językach stanowią znaczący procent.

Kiedy pod koniec XIX wieku literatury środkowoeuropejskie wchodzą w fazę modernizmu, sytuacja piszących kobiet całkowicie się zmienia. Prozachodnie, kosmopolityczne postulaty ruchów młodych, mające na celu włączenie lokalnych modernizmów w paneuropejski nurt artystycznych przemian, a także zdecydowanie odrzucające dorobek poprzedników, odbierają kobietom wcześniejszą uprzywilejowaną rolę, spychając koleżanki po piórze na pozycje marginalne w ramach modernistycznego projektu, a także pozbawiając je oparcia w dotychczasowej tradycji lokalnej literatury kobiecej, zmuszając do odcięcia się od wielkich prekursorok.

Proces ten sprawia, że chociaż przełom XIX i XX wieku jest w całej Europie Środkowej okresem bezprecedensowego udziału kobiet w życiu literackim, a także momentem, kiedy po odrzuceniu dotychczasowej formuły splatającej w jedno kategorie płci i narodu, w literaturze pisanej przez kobiety pojawiają się nowe tematy i odrębna, dystynktywna poetyka, z perspektywy lokalnych historii literatury ówczesne autorki niemalże się nie liczą: lokalne modernizmy mają „męską twarz”¹⁵. Stąd wynika moim zdaniem konieczność wyabstrahowania modernistek z ich narodowych kontekstów i spojrzenia na ich twórczość nie jako na mniejszy lub większy wkład w któryś z lokalnych ruchów „młodych”, ale osobne zjawisko historycznoliterackie, z własną chronologią i dynamiką. Chciałabym postawić tezę, że chociaż w każdym z „młodych” ruchów w Europie Środkowej artystki były marginalizowane, ich twórczość składa się na transnarodowy kobiecy modernizm¹⁶. Odkrycie i opisanie tej ponadnarodowej wspólnoty wydaje się o tyle ważne, że składające się na nią pisarki wciąż są traktowane jako zjawisko marginalne, ich pisarstwo jest sytuowane na obrzeżach kanonów narodowych, pomijane bądź lekceważone przez autorów historycznych ujęć „literatur mniejszych”¹⁷, rzadko również są zestawiane ze sobą nawzajem w ujęciach komparatystycznych, podczas gdy takie zestawienie pozwala zobaczyć obecny na przełomie XIX i XX wieku w Europie Środkowej, a do tej pory niedostrzeżony (przeoczony) „ruch

¹⁵ Nawiązuję do znanej diagnozy postawionej wobec literatury ukraińskiej tego okresu przez Sołomiję Pawłyyczko (por. С. Павличко, *Канон класиків як поле гендерної боротьби* [w teście:] *Фемінізм: статті, дослідження, бесіди та інтерв'ю*, Київ 2002). Por. teźże *Дискурс модернізму в українській літературі*, Львів 1997.

¹⁶ Fraza „kobiecy modernizm” w znaczeniu podobnym do zaproponowanego tutaj posłużyła się wcześniej Barbara Stelingowska (Barbara Stelingowska, *Modernizm kobiecy w literaturach słowiańskich (na przykładzie twórczości Marii Komornickiej i Anny Mar)*, Siedlce 2015). Trzeba jednak zaznaczyć, że jej książka poświęcona jest w rzeczywistości zaledwie dwóm pisarkom, polskiej i rosyjskiej, zaś przekrojowy w zamierzeniu wstęp przedstawiający kobiece pisarstwo w literaturach słowiańskich na przełomie XIX i XX wieku oparty jest, co niestety trudno ustalić, wyłącznie o informacje zaczerpnięte z... Wikipedii. Źródłem wiedzy na temat historii kobiecej literatury w poszczególnych przestrzeniach językowych była dla mnie przede wszystkim zbiorowa praca *A History of Central European Women's Writing*, ed. by C. Hawkesworth, Palgrave Macmillan 2001. Jako że książka pokrywa okres od początków piśmienności po wiek XX, stąd samemu modernizmowi poświęcono relatywnie niedużo miejsca, jest to jednak dobry – i póki co jedyny – punkt wyjścia do dalszych badań. Zob. także *Women & Gender in Central and Eastern Europe, Russia, and Eurasia: A Comprehensive Bibliography*, ed. by I. Livezeanu [et al.], New York: M.E. Sharpe, 2007, t. 1.

¹⁷ Zgodnie z konceptualizacją Pascale Casanova, *Światowa republika literatury*, przeł. E. Gałuszka, A. Turczyn, Kraków 2017.

młodych”, czyli, nazywając go roboczo, ruch „młodych kobiet”. Zaistniał on oczywiście wyłącznie potencjalnie – jak pisała już Ellen Moers, „To be a woman writer long meant, may still mean, belonging to a literary movement apart from but hardly subordinate to the mainstream: an undercurrent, rapid and powerful. The word ‘movement’ gives an inaccurate idea of an association often remote and indirect”¹⁸. W tym sensie jest więc wyłącznie konstruktem badawczym, ale którego wyartykułowanie wydaje mi się niezbędne do pełnego zrozumienia zjawiska, jakim były środkowoeuropejskie „młode” ruchy.

W literaturze podsumowującej osiągnięcia zwrotu przestrzennego w zakresie studiów nad modernizmem podkreśla się nieoczekiwany uboczny skutek popularności ujęć transnarodowych, którym okazało się zdecydowane zmniejszenie zainteresowania pisaną przez kobiety literaturą tego okresu. Jak to ujęła Urmila Seshagiri: „Geography, to be blunt, often eclipses gender”¹⁹. Rzeczywiście, pomimo takich prac jak *The Gender of Modernity* Rity Felski z 1995 roku czy przełomowa antologia *The Gender of Modernism* przygotowana przez Bonnie Kime Scott w 2007, kobiety autorki są wciąż niedoreprezentowane w wielu najnowszych ujęciach modernizmu, w tym w ogromnym dziele *The Oxford Handbook of Global Modernisms* (2012). Jednocześnie, nietrudno zauważyć, że w pracach skupionych na odzyskiwaniu dla modernistycznych badań zapoznanych do tej pory obszarów językowych i kulturowych, ślepą plamką okazuje się często Europa Środkowa – niedostatecznie egzotyczna, by wzbudzić ekscytację naukowców z Europy Zachodniej, a jednocześnie zbyt odległa, by znaleźć swoje miejsce w klasycznych ujęciach, uprzywilejowujących oś anglosaską. Tym bardziej konieczna wydaje mi się refleksja nad tym rodzajem kobiecych sieci, które rozgrywają się poza modelem centrum-peryferie, i wypracowanie metody pozwalającej na zestawienie, zgodnie z propozycją Laury Winkiel, „well-known and little-known modernist women writers side-by-side to reveal heretofore unacknowledged networks, affiliations and dialogues that cross national, racial, class, linguistic and continental boundaries”²⁰.

Ze względu na skupienie na Europie Środkowej – rozumianej przede wszystkim jako obszar monarchii habsburskiej, a zatem pole kulturowo-literackie z centrum w Wiedniu, promieniującym i wchodzącym w różne rodzaje relacji z lokalnymi odpowiedziami na doświadczenie nowoczesności, formułowanymi w „mniejszych” czy „młodszych” językach (a więc nie po niemiecku) – w tekście w zasadzie nie uwzględniłam literatury kobiecej tworzonej w Rosji²¹. Imperialna pozycja Rosji sprawia, że rosyjska kultura sama stanowi silne pole, podobne do niemieckiego czy francuskiego,

¹⁸ Ellen Moers, *Literary Women*, The Women Press Limited, London 1978, s. 42.

¹⁹ Urmila Seshagiri, *Making it new: Persephone books and the modernist project*, „Modern Fiction Studies” 2013 nr 2, s. 259.

²⁰ Laura Winkiel, *Gendered Transformation in the New Modernist Studies*, „Literature Compass” 2013 nr. 1, s. 41.

²¹ Na temat literatury kobiecej w Rosji zob. np. Catriona Kelly, *A History of Russian Women's Writing*, Oxford University Press, 1994; *History of Women's Writing in Russia*, ed. by A. Barker, J. Gheith. Cambridge University Press 2002.

nie mieści się więc w modelu, który pozwala połączyć ze sobą zjawiska literackie czeskie, serbskie czy ukraińskie. Skądinąd kiedy piszę o Ukrainie, zdaję sobie sprawę, że w rzeczywistości omawiam wyłącznie twórczość pisarek zachodnioukraińskich, działających w Galicji i na Bukowinie, a więc pozostających w orbicie oddziaływania wiedeńskiego centrum²². W przypadku polskim sprawa jest pozornie nieco bardziej skomplikowana w związku z istnieniem dwóch ważnych ośrodków artystycznych, Warszawy w zaborze rosyjskim i Krakowa w zaborze austriackim. Jednocześnie jednak między tymi polami odbywają się nieustanne transfery ludzkie i wydawnicze, nie pozwalające na ostre oddzielanie ich od siebie. W istocie swobodne kontakty między zaborami sprawiają, że autorzy Młodej Polski często drukują jednocześnie w czasopiśmie wydawanych w Galicji i Królestwie Polskim, przez kordon podróżują również drukowane po obu stronach granicy książki, a same środowiska nie są izolowane. Obywatele Królestwa przyjeżdżają wszak na studia do Galicji, przez Kraków prowadzi też trasa większości wyjazdów zagranicznych, a pisarze zmieniają miejsca pobytu: zakotwiczony w Warszawie Zenon Przesmycki („Miriam”) studiował i w Paryżu, i w Wiedniu, a oprócz popularyzowania literatury francuskiej był również najważniejszym polskim propagatorem literatury czeskiej; Stanisław Przybyszewski, po pobycie w Krakowie i redagowaniu tam pisma „Życie”, po 1900 roku przenosi się do Warszawy. Podobne transfery dokonywały się w literaturze serbskiej – z centrami w Belgradzie, gdzie środowisko skupione wokół pisma „Srpski književni glasnik” (1901-1914) pozostawało pod dużym wpływem literatury francuskiej, oraz w Wojwodinie („Brankovo kolo”, 1895-1914) i na terenie Bośni i Hercegowiny („Bosanska vila”, 1885-1914; „Zora” 1886-1899), czyli w orbicie wpływów literatury niemieckiej, austriackiej i skandynawskiej – a także Chorwacji (życie literackie w Wiedniu, Pradze i Zagrzebiu).

Zbadanie realnego uczestnictwa kobiet w ruchach „młodych” należałoby zacząć od ustalenia ich reprezentacji na łamach sztandarowych modernistycznych periodyków. W przypadku Polski byłyby to dwa pisma: działające pod koniec XIX wieku w Krakowie „Życie” (1897-1900) oraz ukazująca się w pierwszej dekadzie XX wieku w Warszawie „Chimera”. Przeprowadzona kwerenda zaowocowała okazałym zestawem nazwisk²³. Na łamach obu pism drukowały Maria Komornicka (1876-1949), Kazimiera Zawistowska (1870-1902), Ewa Łuskińska (1879-1942) i Maryla Wolska (1873-1930). W „Życiu” pojawiają się nazwiska Zofii Trzeszczkowskiej (1847-1911), Dagny Przybyszewskiej (1867-1901), Franciszki Arnsztajnowej (1865-?), Marii Krzymuskiej-Iwanowskiej (1878-1923); w „Chimerze” Zofii Nałkowskiej (1884-1954), Bronisławy Ostrowskiej (1881-1928), Amelii Hertzówny (1879-1942), Hanny Zahorskiej (1882-1942) i Marii Markowskiej (1880-1939),

²² Skądinąd w przywoływanym wcześniej opracowaniu *A history of Central European Womens Writing* nie ma w ogóle Ukrainy, wyłącznie Czechy, Słowacja, Polska, Węgry, Chorwacja i Słowenia.

²³ Zob. *Bibliografia zawartości „Życia” warszawskiego i krakowskiego, „Strumienia” oraz „Chimery”*, oprac. G. P. Bąbiak, Warszawa 2000.

choć trzeba zauważyć, że duża część autorek zamieściła w periodykach zaledwie pojedyncze utwory. Poważniej związana z oboma pismami była Maria Komornicka, szczególnie z redagowaną przez czołowego warszawskiego modernistę Zenona Przesmyckiego „Chimerą”, z którą współpracowała stale i regularnie, zamieszczając na jej łamach nie tylko utwory literackie – wiersze czy autobiograficzną prozę poetycką, w tym słynne *Biesy*, ale także wnikliwe krytyki literackie. Przed związaniem się z „Chimerą” Komornicka drukowała również na łamach krakowskiego „Życia”, prowadzonego przez samego „meteora Młodej Polski”, Stanisława Przybyszewskiego.

Podobnie i z krakowskim, i z warszawskim środowiskiem współpracowała Zofia Trzeszczkowska, która co prawda nie drukowała w „Chimerze”, ale publikowała obszernie jeszcze w premodernistycznym warszawskim „Życiu” ukazującym się pod redakcją Miriama w okresie 1887-1888. Przypadek Zofii Trzeszczkowskiej jest odmianą losu Marii Komornickiej. Ta ostatnia zapisała się w polskiej historii literatury i jest pamiętana przede wszystkim ze względu na radykalny wybór tożsamościowy, to jest w obrosła w rodzaj modernistycznego mitu przemianę w mężczyznę, Piotra Odmieńca Własta. Przyjęcie przez Komornicką w 1907 roku męskiej tożsamości wyłączyło ją z aktywnej działalności artystycznej i skazało na wieloletnią tułaczkę po instytucjach psychiatrycznych, a ostatecznie zamknięcie w rodzinnym domu w charakterze „wariatki na strychu”²⁴. Trzeszczkowska zaś, zamieszkała na stałe w Dorohowicy na Litwie, przez cały okres swojej literackiej działalności funkcjonowała jako mężczyzna, publikując pod pseudonimem Adam M-ski i dla uniknięcia demaskacji stroniąc od jakichkolwiek osobistych kontaktów z kolegami po piórze. Te dwa przykłady świetnie pokazują, do jakiego stopnia być modernistą oznaczało być mężczyzną²⁵. Twórczość Zofii Trzeszczkowskiej oraz jej korespondencyjna, trwająca niemal 15 lat przyjaźń z Miriamem uświadamiają także, że kobiecy modernizm może być w mniejszym stopniu niż bylibyśmy skłonni sądzić związany z konkretnym pokoleniem – urodzona w 1847 roku Trzeszczkowska była wszak rówieśniczką Orzeszkowej i Konopnickiej. Utwory Konopnickiej pojawiają się zresztą tak na łamach „Życia” warszawskiego, jak i krakowskiego, w tym ostatnim piśmie jej wiersz *Z cyklu „Życie”, inc. „Harfę ty nosisz w sobie”*, ukazał się na stronie tytułowej pierwszego numeru.

Silnie obecna i w „Życiu”, i w „Chimerze” była Kazimiera Zawistowska. Zainteresowanie poetką wzrosło szczególnie po jej samobójczej śmierci w 1902 roku, która obrosła w mit nieszczęśliwej miłości, w dużej mierze wykreowany przez Stanisława Wyrzykowskiego,

²⁴ Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *The madwoman in the attic: the woman writer and the 19-th century literary imagination*, Yale University Press 1980.

²⁵ Por. German Ritz, *Młoda Polska a transgresja płciowa* [w tegoż:] *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002.

poczuwającego się do odpowiedzialności za tragiczny gest poetki²⁶. Inaczej niż Trzeszczkowska czy Komornicka, które wybrały „strategię uzurpacji męskiego autorstwa”, Zawistowska, podobnie jak wiele innych autorek, np. Maria Iwanowska publikująca pod pseudonimem „Theresita” czy Hanna Zahorska („Savitri”), a także Ewa Łuskińska, pozwala dojść do głosu „mowie kobiecej”²⁷, wprowadzając do swoich utworów namiętną retorykę miłosną, grając kartą „erotycznej szczerości”, do granic eksploatując młodopolską obsesję zmysłową. Ich twórczość, w przeważającej części stanowiąca lirykę miłosną²⁸, w znacznej mierze realizuje męskie wyobrażenie na temat kobiecej seksualności, ukazując ich autorki zgodnie z mizoginicznym fantazmatem prosto z *Płci i charakteru* Ottona Weininger²⁹. Jak pisze German Ritz, kobieta autorka w okresie modernizmu uzyskuje dostęp do zdominowanego przez mężczyzn życia literackiego wówczas, gdy jako podmiot piszący jest tym, czym była w męskiej wyobraźni jako przedmiot³⁰, a więc niewolnicą swojej natury, ograniczoną do popędu erotycznego i niezdolną do szerszych zainteresowań kulturalnych *femme fatale*, polującą na mężczyzn krwiożerczą modliszką, współczesnym wcieleniem Hewy, Salome czy świętej kurtyzany, Marii z Magdali.

Epoka Młodej Polski jest okresem bezprecedensowej obecności w przestrzeni publicznej kobiet-poetek, co zostało zauważone już przez pierwszych historyków tego okresu: już w opracowaniu *Współczesna literatura polska* z 1918 roku Wilhelm Feldman komentował z przekąsem: „imię kobiet poetyzujących – legion, tyle ich bodaj, co pianistek domowych”³¹. Poświęcił im też oddzielny rozdział, po raz pierwszy wydzielając młodopolskie twórcynie w osobną grupę. Od tamtej pory w polskiej historii literatury funkcjonuje swoisty fenomen traktowania owych poetek jak jednego tekstowego monolitu. Wspólnota ta została usankcjonowana w dużej mierze poprzez edycję antologii *Poetki Młodej Polski* przez Jana Zygmunta Jakubowskiego (1963)³². Znalazły się w niej poza wszystkimi wymienionymi wcześniej autorkami również Maria Grossek-Korycka (1864-1926), Maria Czerkawska (1881-1973), Krystyna Saryusz-Zaleska (1874-1945) i Zofia Wojnarowska (1881-1967). Do traktowania poetek łącznie przyczynić się mogło, że

²⁶ Bez zaskoczenia przyjąć należy fakt, że tak Zawistowska, jak i inne modernistyczne autorki często okazują się dla badaczy bardziej interesujące ze względu na swoje biografie, niż dzieło. Por. np. Agnieszka Baranowska, *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa 1981.

²⁷ Trzy strategie w twórczości młodopolskich poetek – uzurpacji męskiego autorstwa, mowy kobiecej i emancypacji – wyróżnia German Ritz, *Modernistyczna liryka kobieca*, „Twórczość” 2000, nr 1.

²⁸ Do tego stopnia, że najnowsza antologia prezentująca tę poezję nosi tytuł *Żywe ognie. Wiersze miłosne poetek Młodej Polski* (oprac. A.K. Waśkiewicz, Warszawa 2001).

²⁹ W polskim literaturoznawstwie jako pierwsza wskazała na modernistyczny splot emancypacji i mizoginizmu Maria Podraza-Kwiatkowska (*Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, „Twórczość” 1968 nr 7). O młodopolskich mitach miłosnych zob. Wojciech Gutowski, *Nagie dusze i maski*, Kraków 1992.

³⁰ German Ritz, *Seks, gender i tekst albo granice autonomii literackiej* [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 275-276.

³¹ Wilhelm Feldman, *Współczesna literatura polska 1864-1918*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1985, t. 2, s. 186.

³² Formuła, od której bezskutecznie usiłowały uciec autorki antologii *Poetki przełomu XIX i XX wieku* (red. J. Zacharska, Białystok 2000), powróciła ostatnio pod piórem Mateusza Skuchy, który, poświęcając osobne rozdziały wybranym autorkom, nie rezygnuje z traktowania poetek Młodej Polski jako pewnej formacji kulturowej (Mateusz Skucha, *Niesytość pragnienia. W kręgu młodopolskiej liryki kobiet*, Kraków 2016).

niewiele z nich wydało za życia osobne tomiki poezji (na przykład zbiór *Poezje Zawistowskiej* ukazał się już po jej samobójczej śmierci, w 1903 roku, a Trzeszczkowska nigdy nie wydała żadnego tomu poezji). Tylko kilka z nich doczekało się współcześnie wydań utworów zebranych³³, jeszcze mniej – osobnych monografii³⁴. Powszechnie traktuje się modernistyczne poetki jako zjawisko raczej socjologiczne niż artystyczne, łącząc ze sobą autorki, które nie tylko nigdy nie wystąpiły jako oddzielna grupa artystyczna, nie sformułowały wspólnego programu ani nie założyły własnego pisma, ale także należały do różnych pokoleń, mieszkały w różnych częściach kraju i w większości nie znały się między sobą. Trudno byłoby nawet wskazać na jakieś wspólne elementy w ich twórczości, bo chyba nie można za nie uznać, jak chce Mateusz Skucha, „pozostawiania pod silnym wpływem poetyki młodopolskiej” i „sięgania po popularne na przełomie XIX i XX wieku tematy”³⁵. Jedyne co je łączyło, to przypadający na przełom XIX i XX wieku czas debiutu, ale i on był szeroko rozpięty: między początkiem ostatniej dekady XIX wieku (Trzeszczkowska pierwszy utwór publikuje już w 1891) a drugą połową pierwszego dziesięciolecia wieku XX (Maria Czerkawska i „Savitri” debiutują dopiero po 1905).

Takim autorytatywnym gestem można by dołączyć do nich również poetki z innych obszarów językowych, które w ramach lokalnych modernizmów odgrywały marginalną, przyćmioną przez męskie dokonania rolę. Nie jest bowiem prawdą, jak skłonni są uznawać polscy historycy literatury, że dla skali i artystycznej rangi twórczości polskich autorek przełomu wieków „trudno byłoby znaleźć sytuację analogiczną w którejkolwiek z literatur europejskich tamtego czasu”³⁶.

W takiej potencjalnej antologii środkowoeuropejskiej modernistycznej poezji kobiet znalazłaby się z pewnością słowacka prekursorka modernizmu Ľudmila Podjavorinská (1872-1951), której zresztą jako pierwszej kobiecie z tego kręgu językowego udało się opublikować tomik poezji (*Z vesny života*, 1895), czy chociażby Jutka Miklós (1884-1976), jedyna kobieta obecna w węgierskiej antologii prezentującej modernistycznych poetów *Holnap* (1908) albo serbska poetka Danica Marković (1879-1932), której trzy wiersze jako jedynej kobiety znalazły się w prestiżowym wyborze *Antologija novija srpske lirike* Bogdana Popovicia (1911).

³³ W serii *Biblioteka Młodej Polski* ukazały się wybory wierszy Marii Komornickiej, Kazimiery Zawistowskiej, Bronisławy Ostrowskiej, Maryli Wolskiej, Marii Grossek-Koryckiej, poza nią wydano wybory z dzieła poetyckiego Franciszki Arnsztajnowej, Maryli Czerkawskiej, Marceliny Kulikowskiej i Zofii Trzeszczkowskiej.

³⁴ Przed wszystkim Maria Komornicka (przeгляд prac na temat Komornickiej zob. Ewa Paczoska, *Gdzie jest Komornicka* [w:] *Przerabianie XIX wieku*, red. E. Paczoska, B. Szleszyński, Warszawa 2011), a także Bronisława Ostrowska (Anna Wydrycka, „...rymów gałzeczki skrzydlate...”. *W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1998; Barbara Olech, *Harmonia, liryzm, trwoga. Studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 2012), Maryla Wolska (Stanisław Sierotwiński, *Maryla Wolska. Środowisko, życie, twórczość*, Wrocław 1963) i Maria Czerkawska (Hanna Ratuszna, „*Trwam, jestem, czuję cudnej zgody sprzeczność*” – o twórczości Maryli Czerkawskiej, Toruń 2014).

³⁵ Skucha, dz. cyt., s. 9.

³⁶ Taką opinię wypowiada np. Dariusz Trześniowski, *Doświadczenie kobiecości w tekstach młodopolskich poetek*, „Etnolingwistyka” 2006 nr 18, s. 329.

Można by do takiej grupy dodać również poetki niesłusznie zmarginalizowane przez historię literatury – jak Ružená Jesenska (1863-1940), autorka najciekawszego chyba kobiecego wkładu do czeskiego dekadentyzmu i symbolizmu, wydane w 1904 roku własnym sumptem tomiku *Rudé západy*, sensualistycznego hymnu do namiętności seksualnej, czy skandalizująca *femme fatale*, Węgierka Renée Erdős (1879-1956), autorka cieszących się swego czasu ogromną popularnością tomów erotyków *Leányálmok* (1899) i *Versek* (1902) – a także te, które już w epoce funkcjonowały na świadomie wybranym marginesie, jak żyjące na prowincji i nie związane z żadnym ruchem węgierskie symbolistki, Fruzina Szalay (1864-1926) i Minka Czóbel (1855-1947), albo odkryta dopiero współcześnie Czeszka, Irma Geisslová (1855-1914), której opublikowana za życia poezja była konwencjonalną daniną spłacaną nacjonalistycznym oczekiwaniom, podczas gdy w jej rękopisach zachowała się oryginalna twórczość, pod wieloma względami przyćmiewająca pod względem zakresu tematycznego i poetyki utwory czeskich dekadentów³⁷.

W Czechach tylko dwie kobiety zostały dopuszczone do łamów „Moderní Revue” Arnosta Prochazki w okresie, kiedy pismo odgrywało rolę organu młodej sztuki, czyli w latach 1894–1900³⁸. Były to Luisa Ziková (1874-1896) i Eduard Klas, właśc. Vladimíra Jedličková (1878-1953) – zauważmy znów męski pseudonim! Obie współpracowały z pismem stale i regularnie, poza nimi na łamach „Moderní Revue” zaledwie pojedyncze utwory zamieściły Marie Hněvkovská, Bohumila Peigerova, Eliska Bulirova, Vladimíra Hedlickova. Każda z nich opublikowała także nakładem pisma po jednej książce, Ziková *Spodní proudy* (1896), prozatorskie portrety typów kobiecych, Klas tomik poematów prozą *Povídky o ničem* (1903). Ziková zamieściła również rozdział z powieści *Z kruhu ven!* na łamach „Almanach secesse”, podjętej w 1896 roku próbie zjednoczenia modernistów czeskich pod redakcją Stanislava Kostki Neumanna. Polski badacz Zdzisław Niedziela uznaje, że próba ta była nieudana: rangę almanachu rzekomo obniżyła duża ilość takich właśnie słabych, naśladowczych utworów. Autor kwalifikuje rozdział z powieści Zikovej jako „bardzo powierzchowną przybyszewszczyznę”, „czystej wody grafomanię”³⁹. Jeśli zadać temu tekstowi inne pytania, okazuje się on jednak wyjątkowo interesujący, ukazuje bowiem doświadczenia początkującej literatki, w tym konflikt ze starszym, 40-letnim redaktorem, który nie ma zrozumienia dla nowoczesnej twórczości. W podobnie lekceważących słowach pisze się też o arcyciekawej Rużenie Jesenskiej (1863-1940), której nazwisko na łamach „Moderní Revue” pojawia się dopiero od 1910, tj. w okresie, w którym ranga tego pisma zdecydowanie zmalała po opuszczeniu grona redakcyjnego przez czołowych poetów. W wielu opracowaniach Jesenská traktowana jest w związku z tym jako epigonka, tak jak wiele innych kobiet autorek, które dopiero

³⁷ Utwory te wydano dopiero w 1978 roku (Irma Geisslová, *Zraněný pták: výbor z díla 1874-1914*, Hradec Králové 1978). We wstępie Ivan Slavík pisze o Geisslovej jako o „czeskiej Emily Dickinson”.

³⁸ Pismo znaleźć można w sieci, na stronie <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PShowPeriodical.do?id=2493&it=0>

³⁹ Zdzisław Niedziela, *Kierunki rozwojowe czeskiej poezji modernistycznej schyłku XIX wieku*, Wrocław 1974, s. 29.

wówczas uzyskały dostęp do tych elitarnych łamów (nawiasem mówiąc, najwięcej kobiecych nazwisk pojawia się na łamach czeskiego pisma w czasie I wojny, w „Moderní Revue” drukują wówczas m.in. Eva Jurčínová (1886-1969), Iza Liemertová, Hanka Venišova, Anna Červinková-Eiseltová i Anna Turková).

Przy okazji warto zwrócić uwagę, że w polskich pismach modernistycznych w ogóle nie publikowano tłumaczeń autorek obcych, zaś jedynymi dwiema autorkami zagranicznymi, tłumaczonymi i drukowanymi na łamach „Moderní Revue”, były Dagny Przybyszewska i Zinaida Gippius. Można się domyślać, że obie zawdzięczały to nie tyle własnemu talentowi, co odgrywanej przez nie pozycji partnerek czołowych przedstawicieli modernizmu polskiego i rosyjskiego (Norweżka Dagny Juel była żoną Stanisława Przybyszewskiego, zaś Zinaida Gippius rosyjskiego symbolisty Dmitrija Mereżkowskiego). Pozwala to dostrzec, dlaczego, chociaż narodowe ruchy młodych komunikowały się ze sobą, czasami nawet bardzo intensywnie, jak w przypadku Polski i Czech⁴⁰, relacje te nie miały szansy doprowadzić do powstania ponadnarodowego ruchu kobiet. Na marginesie warto zauważyć, że w polskiej prasie z czeskich autorek pojawiają się jedynie te należące do poprzedniego pokolenia: Miriam w latach 1887-88 wydrukował na łamach „Tygodnika Mód” studium *Poetki czeskie*, w którym omówił autorki szkoły patriotycznej i romantycznej, tłumaczył także opowiadania Bożeny Němcovej, Sofie Podlipskiej i wiersze Elišky Krásnohorskéj. Twórczość czeskich rówieśniczek, przedstawicielek modernizmu, nie zyskała jego zainteresowania.

W bibliografii zawartości czeskiego periodyku rzuca się w oczy stała obecność w nim kobiety-tłumaczki: Marie Kalašova występuje niemal w każdym roczniku „Moderní Revue” jako autorka przekładów z D’Annunzia, Marcela Schwoba, Maeterlincka, Alfreda de Vigny i innych. W zarysowywanym tutaj wstępnie ruchu „młodych kobiet” tłumaczki i popularyzatorki z pewnością powinny otrzymać należne sobie miejsce. W okresie modernizmu praca przekładowa, mająca na celu udostępnianie wybitnych dzieł literatury zachodniej lokalnemu odbiorcy i tworzenie w ten sposób kontekstu dla narodowych wariantów europejskiego modernizmu była wszak nie do przecenienia i mogło stanowić powód do chwały równy własnej twórczości. Na gruncie polskim kobiety tłumaczą i popularyzują m.in. Nietzschego (Maria Grossek-Korycka) i Baudelaire’a (tłumaczką *Kwiatów zła* była – wraz z Antonim Lange – Zofia Trzeszczkowska, tomik w polskim przekładzie ukazał się w 1894 roku, Baudelaire’a przekładały również Kazimiera Zawistowska i Bronisława Ostrowska). Na łamach „Chimery” przekłady z włoskiego zamieszczała stale Anna Bronisławska, z francuskiego tłumaczyły Maria Komornicka i Kazimiera Zawistowska. W Rosji pionierską rolę odegrał artykuł Zinaidy Wengerowej (1867-1941) *Poety symbolisty wo Francji* zamieszczony w piśmie „Wiestnik Jewropy” w 1892 roku, a także szereg tłumaczeń zachodniej literatury i artykułów na temat Ibsena, Verlaine’a i Rimbaud, Hauptmanna, H.G. Wellsa i Pounda.

⁴⁰ Por. Józef Magnuszewski, *Stosunki literackie polsko-czeskie na końcu XIX i na początku XX wieku*, Wrocław 1951.

Na Ukrainie to Łesia Ukrainka w szeroko zakrojonej działalności publicystycznej donosiła rodakom o osiągnięciach literatury zachodnioeuropejskiej. To zresztą ona wprowadziła do ukraińskiej literatury sam termin modernizm.

Większość modernistycznych organów prasowych ukazujących się w języku chorwackim nie była szczególnie otwarta na udział kobiet. Żadnego kobiecego nazwiska nie udało się znaleźć ani w ukazujących się w Pradze pismach „Hrvatska Misao” (1897), „Novo Doba” (1897-1898), „Glas” (1899-1900), ani w wiedeńskim „Mladost” (1898)⁴¹. Najbardziej sfeminizowany był wiedeński „Život” (1900-1901). Publikowały tu m.in. Kamila Lucerna (1868-1963); Gjena Vojnović-Loiseau (1866-1956), siostra znanego literata z Dubrownika, Iwo Vojnovicia, pod nawiązującym do *Peer Gynta* Ibsena pseudonimem „Kristijana Solvejgs”; Ženka Frangeš (1873-1935), która dla „Života” przełożyła jedno dzieło Mathilde Serao, a zwłaszcza Nina Vavra, bardzo aktywna szczególnie w roli tłumaczki, która zamieściła w piśmie przekłady z dzieł Pierre’a Louÿs, Pablosa Nirvanasa, Gabriela d’Annunzio i Eduarda Douwesa Dekkera („Multatuli”). Temu ostatniemu, a także Stanisławowi Przybyszewskiemu i Hermannowi Sudermannowi poświęciła osobne szkice, podpisane, tak jak pozostała część jej oryginalnej twórczości, pseudonimem „Ylajali”, zaczerpniętym z powieści *Glód* Knuta Hamsuna. W ten sposób oznaczyła także zamieszczony tu szkic *Jedna večer... siva* oraz tekst *Kad šute vali...* opublikowany w wiedeńskim piśmie „Hrvatski Salon” (1898-1899). Był to skądinąd jedyny kobiecy utwór pomieszczony w tym periodyku. Więcej tekstów ukazało się w wydawanym w Zagrzebiu piśmie „Nova Nada” (1897-1899), były też dwujęzyczne: obszerny szkic po chorwacku poświęcony George Sand pióra Milki Brkanović; słoweńskie wiersze „Dragicy” (?) oraz „Bogomily”, czyli Ljudmily Poljanec (1874-1948); artykuły i opowiadania „Zofiji”, czyli Zofki Kveder (1878-1926), publikowane po chorwacku i po słoweńsku. Ostatecznie, to nie w periodykach „młodych”, lecz w dodatku literackim do pisma „Narodne novine”, dzięki otwartości redaktora naczelnego Janko Iblera, publikowało w pierwszych dekadach najwięcej kobiet, m.in.: Antonija Kassowitz-Cvijić (1865-1936), Štefa Iskra-Kršnjavi (Iva Rod, 1869-1952), Camila Lucerna (1868-1963) czy Zdenka Marković (1884-1974).

Historia literatury pamięta jedynie o dwóch pisarkach związanych z węgierskim piśmie „Nyugat” (1908-1941), założonym i redagowanym przez Ignotusa (Hugona Veigelsberga), Ernő Osváta i Miksa Fenyő⁴². Rzeczywiście, Margit Kaffka (1880-1918) związana była z redakcją od samego początku, w okresie 1908-1917 nie ma ani jednego rocznika „Nyugatu”, w którym nie zamieściłaby swojego utworu lub przynajmniej recenzji czy szkicu krytycznego. Równie regularnie publikowała na tych łamach poetka Anna Lesznai (1885-1996). Z przeprowadzonej kwerendy

⁴¹ Korzystałam z bibliografii zamieszczonych w opracowaniu: Vida Flaker, *Časopisi hrvatskoga modernističkog pokreta*, Zagreb 1977.

⁴² Pismo znaleźć można w sieci, na stronie <http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm>.

wynika jednak, że kobiecych nazwisk w modernistycznym periodyku pojawiało się więcej, począwszy od Sarolty Lányi (1891-1975), między 1910 a 1925 rokiem stale obecnej na tych łamach poetki, po takie zapomniane już dzisiaj autorki, jak Wanda Tóth, Irma Várady i Ilona Kernách. Liczba kobiet na łamach „Nyugatu” wzrasta znacząco w latach dwudziestych (choć są to głównie partnerki publikujących tu pisarzy, takie jak Sophie Török, Piroska Reinhard, Szefi Bohuniczky, Mária Kovács, Kosáryné Lola Réz czy Erzsébet Kádár), co stanowi jednak osobną historię w dziejach pisma. Dopiero w latach trzydziestych publikuje tu poetka Zseni Várnai (1890-1981).

Chociaż już z tych przykładów wynika, że kobiety aktywnie uczestniczyły w lokalnych odsłonach ruchu modernistycznego⁴³, niewiele z nich brało udział w formułowaniu manifestów artystycznych młodej literatury, jeszcze mniej występowało z własnymi postulatami.

W Czechach żadna kobieta nie znalazła się pośród sygnatariuszy manifestu *Česká moderna*⁴⁴, który ukazał się w 1895 roku na łamach czasopisma „Rozhledy”, chociaż jego autorzy domagali się m.in. zwiększonego udziału kobiet w życiu kulturalnym i społecznym.

W polskiej literaturze pierwszy modernistyczny manifest, zbiór zatytułowany *Forpoczty*, ukazał się już w 1895 roku, nie został jednak wówczas doceniony. Na stronie tytułowej znalazły się trzy nazwiska: obok Wacława Nałkowskiego i Cezarego Jellenty była to o pokolenie od nich młodsza Maria Komornicka, wówczas dziewiętnastolatka. W tomie zamieściła kilka wierszy i ważny artykuł *Przejsiowi* (skądinąd historia literatury nie potrafi się z tym uporać inaczej niż insynuując, że Komornicka miała być kochanką jednego lub obu współautorów⁴⁵, podobnie jak w przypadku Czeszki Růženy Svobodovej, często sprowadzanej do faktu, że była żoną Františka Xavera Svobody i kochanką Františka Xavera Šaldy...). Rolę manifestu odgrywał też artykuł programowy zamieszczony przez tę samą autorkę w charakterze wstępu do opublikowanego rok wcześniej, dekadenceckiego w tonie tomu opowiadań *Szkice*. Domagała się w nim wejścia przez polską literaturę na nowe tory: odejścia od realizmu i skupienia się na analizie psychiki bohaterów.

Chociaż dzieło Komornickiej bywa zestawiane z twórczością Rosjanki Anny Mar⁴⁶, modernistyczna proza Komornickiej oraz jej programowa postawa każą mi myśleć raczej o późniejszym wystąpieniu Isidory Sekulić, której wydany w 1913 roku zbiór zatytułowany *Saputnici* (poszczególne fragmenty ukazywały się wcześniej w pismach literackich serbskich i chorwackich)

⁴³ Wyjątkiem zdaje się lwowska grupa „Mołoda Muza” do której nie należały żadne kobiety, ale kwerendy w ich piśmie „Svit” i wydawnictwie „Mołoda Muza” nie udało mi się jeszcze przeprowadzić.

⁴⁴ Nazwa „Mladá Čechie” nie miała szans ze względu na istnienie partii młodoczeskiej, której program był obcy pokoleniu lat dziewięćdziesiątych.

⁴⁵ Por. Izabela Filipiak, *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, Gdańsk 2006, s. 180 i n.

⁴⁶ Barbara Stelingowska, *Modernizm kobiecy w literaturach słowiańskich (na przykładzie twórczości Marii Komornickiej i Anny Mar)*, Siedlce 2015. Nota bene bliższa artystycznej wyobraźni Mar wydaje się raczej Ewa Łuskińska jako autorka zbioru *Viraginitas*, w inny sposób niż Rosjanka rozgrywająca te same elementy sadomasochistycznego imaginarium (u polskiej autorki to kobieta odgrywa w tym układzie rolę dominującą).

pozostaje w zasadzie jedynym przykładem serbskiej prozy modernistycznej sensu stricto⁴⁷. Modernizm w Serbii nigdy nie stał się głównym nurtem życia literackiego, jak było np. w Chorwacji, na tle ówczesnej produkcji debiut Sekulić został więc bardzo negatywnie przyjęty. Największy autorytet epoki, Jovan Skerlić związany z opiniotwórczym belgradzkim pismem „Srpski književni glasnik”, w kontekście wojny bałkańskiej wyrzucał jej neurastenię, egotyzm i indyferentyzm wobec spraw narodowych. Najbardziej przychylnie przyjęto jej debiut w Sarajewie, gdzie działała organizacja polityczna „Mlada Bosna”, bronił jej na łamach periodyku „Narod” np. Miloš Vidaković, zaś w piśmie literackim „Bosanska Vila” ukazał się dwuczęściowy szkic Luki Smodlaki, zdaniem którego autorka ukazała nową drogę, którą powinna pójść serbska literatura, żeby zbliżyć się do literatur europejskich. Za swojego duchowego sojusznika w literaturze serbskiej uznał Sekulić również skonfliktowany z belgradzkim środowiskiem chorwacki modernista Antun Gustav Matoš (choć podobno kiedy przeczytał w zagrzebskim piśmie „Savremenik” pierwszy utwór Sekulić, opowiadanie *Bure*, był przekonany, że autorem jest mężczyzna ukrywający się pod kobiecym pseudonimem).

Z kolei za rodzaj oświadczenia programowego serbskiego modernizmu uznać należy artykuł Sekulić *Pesnici koji lažu*, opublikowaną na łamach pisma „Bosanska vila” w 1911 odpowiedź na wymierzony w modernistów pamflet Skerlicia *Lažni modernizam u srpskoj književnosti*. Autorka zdecydowanie sprzeciwiła się mimetycznemu postrzeganiu twórczości oraz ocenianiu jej z punktu widzenia ideologii, moralności, zdrowia psychicznego czy interesów narodowych, stając po stronie twórczej swobody i autonomii sztuki. Kłamstwo jest u niej nie, jak u Skerlicia, synonimem braku oryginalności, znamieniem patologii, której krytyk przeciwstawiał zdrowie i szczerść, ale jest jednoznaczne z pojęciem artystycznej iluzji, to apoteoza marzenia i wyobraźni. W tekście Sekulić znajdziemy ważne referencje: nawiązania do *Tako rzecze Zaratustra* oraz poglądów Oscara Wilde’a, wyłożonych w jego eseju *The Decay of Lying* (1889), będącym apoteozą kłamstwa w sztuce. Warto przy okazji dodać, że Sekulić w 1910 roku przełożyła na język serbski jego *De profundis*, a biografia i twórczość Oscara Wilde’a były znaczącą inspiracją także dla Marii Komornickiej, autorki ważnego dla polskiego modernizmu szkicu *Oskar Wilde: Apokryf idealny*, zamieszczonego w 1905 roku w „Chimerze”. Również u Komornickiej oraz u wielu innych polskich⁴⁸, ale także chociażby ukraińskich⁴⁹ czy czeskich⁵⁰ autorek tego okresu, kluczową rolę odgrywa patronat Fryderyka Nietzschego.

⁴⁷ Zob. Magdalena Koch, *...kiedy dojrzejemy jako kultura... Twórczość pisarek serbskich na początku XX wieku*, Wrocław 2007; Magdalena Koch, *Podróże w czasie i przestrzeni. Proza Isidory Sekulić*, Wrocław 2000.

⁴⁸ Zob. Anna Dżhabagina, *Czytelniczki Nietzschego i ich głosy w pierwszych sporach o „Wiedzę radosną”*: Maria C. Przewóska i Zofia Daszyńska-Golińska [w:] *Czytanie: kobieta, biblioteka, lektura*, red. A. Zawiszewska, A. Galant, Szczecin 2015, s. 175-191.

⁴⁹ Тамара Гундорова, *ПроЯвлення Слова Дискурсія раннього українського модернізму Постмодерна інтерпретація*, Київ 2009, s. 151-159.

Interesujący jest przypadek słowacki. W ścisłym gronie słowackich modernistów (Slovenská moderna/Mladé Slovensko) znalazła się tylko jedna kobieta, poetka L'udmila Groeblová (1884-1968). Warto o niej pamiętać także ze względu na napisane przez nią studium poświęcone twórczości swojej poprzedniczki, należącej do wcześniejszego pokolenia Boženy Slančíkovej (1867-1951), publikującej pod pseudonimem Timrava. W studium *Timrava a jej novely* opublikowanym w „Slovenských pohľadoch” w 1906 Groeblová wskazała na pokrewieństwo między postawą życiową bohaterów jej utworów z nastrojami psychologiczno-społecznymi w twórczości modernistów. Ten gest szukania prekursorów wart jest podkreślenia ze względu na problem, o którym mowa była już wcześniej: kobiety modernistki w Europie Środkowej muszą się usytuować nie tylko wobec swoich kolegów po piórze, ale także względem dotychczasowej tradycji, od której częściej odcinają się, niż szukają w niej wsparcia⁵¹.

Rzeczywiście publikowane na przełomie XIX i XX wieku opowiadania Slančíkovej (*Za koho ist’?* 1893, *Zvrchovaný čas* 1894, *Pomocník* 1896, *Bez hrdosti* 1905), z ich zbuntowanymi bohaterkami, głębokim psychologicznym ujęciem kobiecej psychiki i wyraźnie kobiecym punktem widzenia wprowadzonym dzięki wykorzystaniu w narracji gatunków konfesyjnych takich jak list czy dziennik przypominają podobne próby w nowelistyce kobiecej w innych kręgach językowych.

Choć ruchy „młodych” we wszystkich przestrzeniach narodowych uprzywilejowywały bowiem poezję, być może to, co najciekawsze w literaturze kobiecej tego okresu dzieje się właśnie na kartach małych próz. Byłoby to skądinąd zgodne z ewolucją form twórczości kobiecej w krajach zachodniej Europy, gdzie zwrócono uwagę na istnienie czegoś w rodzaju „pasa transmisyjnego”, czyli okresu oddzielającego wielkie kobiece powieściopisarstwo epoki klasycznego realizmu od modernistycznego rozliczenia z formułą powieści w latach ’20 XX wieku. W okresie przejściowym przestrzeni dla kobiecego eksperymentu użycza właśnie forma noweli czy opowiadania, która pozwala nie tylko na eksperymenty formalne, ale także wprowadzenie oryginalnego typu bohaterki, który zyskał sobie miano „nowej kobiety”⁵².

⁵⁰ Nietzschem inspirowały się takie autorki, jak Růžena Svobodova, Božena Benešova, Hana Kvapilova, Luisa Zikova, Edvard Klas, malarka Zdenka Braunerova, krytyczki Žofie Pohorecka i Pavla Buzkova (zob. Libuše Heczková, *Pišící Minervy. Vybrané kapitoly z dějin české literární kritiky*, Praha 2009, s. 28-30).

⁵¹ W chorwackiej literaturze podobny gest wykonuje Adela Milčinović, publikując w Zagrzebiu w 1906 książkę *Dragojla Jarnević. Životopisna studija*.

⁵² Według Elaine Showalter, na gruncie anglosaskim na pojawienie się tego specyficznego nurtu wpływ miały przede wszystkim przemiany rynkowe, związane z ewolucją praktyk wydawniczych, zwłaszcza odejściem od standardowego formatu *three-Deckera*, czyli typowej trzynomowej edycji powieści, a także rozwojem pism literackich, chętnie publikujących krótkie utwory. Kobiety zostały w ten sposób ośmielone do próbowania swych sił na niwie literackiej, co przełożyło się między innymi na obniżenie się wieku debiutu (w pierwszej połowie XIX wieku autorki miały w chwili publikacji pierwszego utworu lat trzydzieści lub więcej, w drugiej połowie wieku – po dwadzieścia parę). Większość pisarek zaliczanych do tego nurtu znana jest z wyłącznie z kilku reprezentatywnych utworów, czasami wręcz z jednego tekstu czy nawet metafory, jak w przypadku *The Yellow Wallpaper* Charlotte Perkins Gilman czy słynnego „egipskiego papierosa” Kate Chopin; ich dzieła znaleźć można raczej w zbiorowych antologiach niż osobnych wydaniach, por. *Daughters of Decadence. Women writers of the Fin-de-Siècle*, ed. E. Showalter, Rutgers University Press 1993. Jednocześnie zdaniem Showalter jest to moment, w którym literatura kobieca wychodzi z okresu nazywanego przez badaczkę „kobiecy” (*feminine*), obejmującego lata 1840-1880 i charakteryzującego się dążeniem do dorównania

Jeśli w literaturze słowackiej za przedstawicielkę tego nurtu, zgodnie z sugestią wyrażoną w tekście Groeblovej, uznalibyśmy właśnie Timravę, w węgierskiej należałoby uwzględnić przede wszystkim wczesne opowiadania Margit Kaffki, zaś w polskiej literaturze byłaby to przede wszystkim młodopolska twórczość Zofii Nałkowskiej (1884-1954), która debiutowała w 1898 roku jako poetka, dość szybko porzuciła jednak formę wierszową i do I wojny światowej opublikowała kilka zbiorów opowiadań i krótkich powieści (*Kobiety*, 1906, *Księżę* 1907, *Rówieśnice* 1909, *Narcyza* 1910, *Węże i róże* 1913), wypracowując styl, którego kontynuację i dojrzałą odsłonę znajdziemy w jej międzywojennej twórczości, ale także dekadenccko-dandysowskie utwory Eleonory Kalkowskiej (*Głód życia*, 1904), Marii Krzymuskiej-Iwanowskiej (opowiadania z tomu *Stygmata*, 1906), Ewy Łuski (zbiór *Viraginitas*, 1906) czy Marii Jehanne Wielopolskiej (*Pani El.*, 1911; *Faunessy*, 1913)⁵³. Dominująca w polskim literaturoznawstwie formuła „poetek Młodej Polski” sprawia, że młodopolska prozatorska twórczość kobiet jest stale przeoczana i marginalizowana, tak samo zresztą jak kobiecy dramat, na przykład Amelii Hertzówny, której *Yseult o białych dłoniach* ukazała się w „Chimerze” w 1905 roku⁵⁴. Z literatury serbskiej dołączyć należałoby jeszcze Milicę Janković (1881-1939) z jej zbiorem *Ispovesti*, opublikowanym w 1913 roku, z chorwaczej: Crveno ruho Gjeny Vojnović (1894), Adeli Milčinović (1879-1968) zbiory *Pod branom* (1903) i *Ivka* (1905) oraz opowiadania Zofki Kveder, opublikowany po słoweńsku zbiór szkiców *Misterij žene* (1900) i dwujęzyczny zbiór *Iskre* (1905).

Fundatorką modernistycznej prozy ukraińskiej byłyby z pewnością Olga Kobylańska jako autorka *short stories* (*Wona wyszła zamiż*, 1886; *Liudyna*, 1894; *Cariwna*, 1896; *Arystokratka*, 1896; *Impromptu phantasie*, 1895; *Valse melancolique*, 1898 i in.)⁵⁵. W późniejszych latach powstają miniaturowe prozy poetyckie Darii Wikońskiej nazywane przez nią samą „akwarelkami” (*Rajska jabłonka*, 1931) oraz liryczno-psychologiczne opowiadania Iryny Wilde opublikowane dopiero w zbiorze *Chimeryczne serce* (1936).

W Czechach należałoby zwrócić baczniejszą uwagę na prozę Rużeny Jesenskiej, zwłaszcza opowiadania *Mimo svět* (1909), wczesne utwory Marie Majerovej (1882-1967) (*Povídky z pekla*,

osiągnięciom literackim mężczyzn, a wchodzi w fazę „feministyczną” (*feminist*), kiedy to w latach 1880-1920 anglosaską twórczość kobiet dominuje zdaniem Showalter problematyka walki o równouprawnienie płci (Elaine Showalter, *A literature of their own. British women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton University Press, 1977).

⁵³ Zdaniem Marii Podrazy-Kwiatkowskiej to właśnie kobiety-autorki wzbogaciły polską literaturę o utwory dekadencje najbliższe wzorcowi francuskiemu, spokrewnionemu z dandyzmem, zapelniając tu pewną lukę (*Młodopolska femina. Garść uwag*, „Testy Drugie” 1993 nr 4/5/6, s. 44).

⁵⁴ W podobny zresztą sposób bogactwo kobiecej prozy w dwudziestoleciu międzywojennym powoduje marginalizację powstającej w tym okresie kobiecej poezji, także tych autorek, które debiutowały jeszcze przed I wojną światową (por. Agata Zawiszewska, *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym*, Szczecin 2014).

⁵⁵ Zob. Тамара Гундорова, *Femina melancholica. Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської*, Київ 2002; Віра Агеєва, *Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму*, Київ 2003.

1907; *Panenství*, 1907; *Nepřítel v domě*, 1909; *Plané milování*, 1911)⁵⁶, nowele Boženy Benešovej (1873-1936) ze zbiorów *Nedobytá vítězství* (1910) i *Kruté Mládí* (1917), impresjonistyczne szkice psychologiczne *Jitra a soumraky* (1912) Terezy Turnerovej (1872-1951), a szczególnie twórczość Růženy Svobodovej (1868-1920), w tym tomy opowiadań *Marné lásky* (1906) i *Černí myslivci* (1908).

Cechami charakterystycznymi większości tych prób byłoby, po pierwsze, intensywne korzystanie z intymistycznych gatunków literackich. Świetnym przykładem byłaby tu twórczość Milicy Janković: opowiadania ze zbioru *Ispovesti* napisane są w formie listu (*Jedno neposlato pismo*, *Ljubomora*, *Nikad*), dziennika (*Otrgnuti listovi iz dnevnika jedno devojke*), wyznania (*Malo srce. Iz beležaka nesrećna čoveka*, *Pesna o životu*) i autobiografii (*Bolničarka*), poza tym Janković wydała również powieść epistolarną *Kaluder iz Rusije* (1919) czy też autobiograficzną powieść w formie dziennika *Pre sreće* (1918). Proza kobieca okresu często sytuuje się na pograniczu fikcji i faktu, nie tylko ze względu na stosowanie przez pisarki tzw. mimetyzmu formalnego, ale także zaawansowaną autobiograficzność ich utworów, co, jak wskazuje Magdalena Koch na przykładzie serbskim, z jednej strony doskonale wpisywało się w ogólne założenia modernizmu, ale z drugiej pozwoliło krytykom na zamykanie tej twórczości w stereotypie pisarstwa „typowo kobiecego”. Drugim elementem łączącym wszystkie wymienione pisarki jest rodzaj wykreowanej przez nie bohaterki – „nowej kobiety”⁵⁷, a także podejmowanie przez nie kwestii etyki seksualnej oraz autotematycznego zagadnienia kobiety-artystki. Oczywiście, postać „nowej kobiety” pojawia się w literaturze europejskiej już wcześniej, głównie pod piórem pisarzy-mężczyzn, co skrupulatnie odnotowują modernistyczne autorki⁵⁸. Jednak w tym wypadku to same zainteresowane zabierają głos, często krytycznie ustosunkowując się do wytworzonego stereotypu. W istocie, ruch, o którym mówię, mógłby zostać nazwany właśnie ruchem „nowych kobiet”.

Co szczególnie ważne, część z nich będzie tworzyła również w dwudziestoleciu międzywojennym, lub co najmniej okaże się inspirująca dla kolejnego pokolenia autorek: „najazd kobiet na literaturę” w tym okresie, charakterystyczny nie tylko dla kultury polskiej, został przygotowany przez modernistki. Po II wojnie światowej następuje zerwanie tej tradycji, tak ze względu na brak kontynuaterek lub ich marginalizację (dotykającą także tworzących jeszcze po

⁵⁶ Zob. Postać Majerowej próbowała przywrócić Dana Nývltova (*Femme fatale české awangardy. Marie Majerová – česká komunistka ve víru feminizmu*, 2011). Dzięki wykorzystaniu pozostających w rękopisach dzienników i korespondencji badaczka wykazała, do jakiego stopnia pisarka ta, promowana w okresie komunistycznego kształtowania obrazu czeskiej literatury (a także w innych krajach bloku wschodniego, np. po polsku ukazały się jej realistyczne sagi robotnicze *Ballada górnicza* i *Syrena*), pozostaje niedoczytana, sprowadzana niesłusznie do swojej politycznej działalności, podczas gdy od pierwszych publikacji Majerová zajmowała się także – czy wręcz głównie – kwestią kobiecą.

⁵⁷ Sally Ledger, *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin De Siecle*, Manchester University Press, 1997.

⁵⁸ Zob. np. artykuł Lesi Ukrainki z 1900 *Novi perspektivy i stari tini*. „Nowa żinka” zahidnojewopejskoji beletristyky.

granicy 1945 roku autorek dwudziestolecia⁵⁹), jak i rezygnację z genderowych ujęć badawczych w literaturoznawstwie. Zdaniem Ingi Iwasiów sprawiła to sytuacja społeczno-polityczna, w której „komunistyczny mit równouprawnienia niwelował poczucie odrębności tematów, kamuflował specyfikę kobiecego doświadczenia i potrzebę jego ekspresji w gatunkach i stylach, które nawiązywałyby do osiągnięć sprzed 1945”⁶⁰. Zdaniem Grażyny Borkowskiej traktowanie w Europie Środkowej literatury kobiecej jako drugorzędnej wynika z faktu, że za pierwszorzędne uznaje się tutaj wciąż to, co bezpośrednio odnosi się do tożsamości narodowej, pozwala na narodowe identyfikacje, apeluje do narodowych symboli i narodowej retoryki. Hierarchię tę szczególnie trudno było odwrócić w warunkach powojennej niesuwerenności, która w regionie oznaczała albo w ogóle brak niepodległości państwowej, albo rządy obcej i/lub totalitarnej władzy⁶¹. W przypadku ukraińskim jest to wyjątkowo wyraźne ze względu na szczególny splot płci i geografii: nieobecność kobiecego modernizmu w kanonie, który tworzony był w okresie sowieckim, wynika z podwójnej marginalizacji pisarek, jako kobiet i jako autorek zachodnioukraińskich⁶².

Na zakończenie chciałabym powrócić do pytania o to, na ile uprawnione jest w przypadku opisywanego przeze mnie zjawiska używanie terminu „ruch”. Przywoływana już Ellen Moers w swojej pracy *Literary Women* dokonała feministycznej lektury słynnego tekstu T.S. Eliota *Tradition and the Individual Talent* (1919), by wskazać różnice między kształtowaniem się męskiej i kobiecej tradycji literackiej⁶³. Jak pisze, pisarki z oczywistych powodów nie mogły tworzyć własnych, osobnych ruchów literackich i artystycznych: „Male writers have always been able to study their craft at the University or coffeehouse, group themselves into movements or coteries, search out predecessors for guidance or patronage, collaborate or fight with their contemporaries. But women through most of the nineteenth century were barred from the universities, isolated in their own homes, chaperoned in travel, painfully restricted in friendship. The personal give-and-take of the literary life was closed to them”⁶⁴. Tym, co według Moers zastępowało zinstytucjonalizowaną artystyczną współpracę typową dla mężczyzn-pisarzy była w przypadku kobiet lektura, uważne czytanie dzieł stworzonych przez inne autorki i tak zdobywane poczucie przynależności. Specyfika kobiecej tradycji literackiej zasadzałaby się na istnieniu rozproszonego, nieukierunkowanego, ale

⁵⁹ Por. Ewa Paczoska, *Na strychu i po kątach. Pisarki międzywojenne w cieniu PRL-u (rekonesans)*, [w:] *(Nie)ciekawa epoka. Literatura polska okresu PRL*, red. H. Gosk, Dom Wydawniczy „Elipsa”, Warszawa 2008.

⁶⁰ Inga Iwasiów, *Krytyka feministyczna a kobieca literatura* [w teście:] *Rewindykacje: kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002, s. 18.

⁶¹ Grażyna Borkowska, *Wstęp* [w:] *Wspólnota wyobrażona: pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914-1945*, red. G. Borkowska, I. Boruszkowska, K. Nadana-Sokołowska, Warszawa 2017, s. 21.

⁶² Zob. Ola Hnatiuk, *Wstęp* [w:] *Modernistki: antologia ukraińskiej prozy kobiecej okresu międzywojennego*, red. G. Borkowska, I. Boruszkowska, K. Kotyńska, Warszawa 2017.

⁶³ Ellen Moers, *Literary Women*. The Women Press Limited, London 1978 w rozdziale *Women's Literary Traditions and the Individual Talent*.

⁶⁴ Tamże, s. 43.

silnego, transhistorycznego i transkulturowego, transnarodowego literackiego ruchu kobiet, powstającego na bazie wspólnoty czytelniczej.

Kwestia czytania się nawzajem przez środkowoeuropejskie modernistki wymagałaby odrębnych badań. Dostrzeżmy tymczasem, że jeśli zgodzić się z tezą Antona Kirchhofera, że o ruchu można mówić dopiero od momentu pojawienia się dyskursu na temat ruchu (*movement discourse*), odcięte od dyskursu i niedopuszczane do sfery publicznej kobiety wydają się na przełomie XIX i XX wieku stać na z góry przegranej pozycji. Mogą dołączać do ruchów tworzonych przez mężczyzn, odgrywać w nich nawet jakąś rolę, ale z definicji pozbawione są możliwości tworzenia własnych. Tym bardziej konieczne wydaje mi się prześledzenie, dostrzeżenie i docenienie tych nielicznych inicjatyw, które kobiety autorki podejmowały w celu wykształcenia własnej tradycji literackiej i swoistego zinstytucjonalizowania ruchu piszących kobiet, przełamania ich organizacyjnej izolacji oraz utworzenia ściśle kobiecego forum wymiany myśli. Zwrócić więc trzeba uwagę na pewno na zredagowaną przez Natalię Kobryńską i wydaną w 1887 roku we Lwowie antologię kobiecej literatury ukraińskiej *Perszyj winok*, nie tylko pierwszą próbę wyodrębnienia literatury kobiecej w ukraińskiej kulturze, przygotowaną przez same pisarki i wydaną z własnych środków, ale także kamień węgielny ukraińskiego modernizmu. Na Węgrzech pod koniec XIX wieku ukazały się dwie takie antologie przygotowane przez kobiety: *Magyar Irónökröl* (1889), zredagowany przez Mariskę Fáy i *Magyar Irónök Albuma* (1890), przygotowany przez Lujzę Harmath. W tym samym czasie w Chorwacji ukazała się trzutomowa książka *Znamienite žene iz priče i poviesti* (1883-1887) opracowana przez Mariję Jambrišak (1847-1937). W Sarajewie w 1913 ukazał się modernistyczny almanach „Srpkinja. Njezin život i rad, njezin kulturni razvitak i njezina narodna umjetnost do danas”, wydawnictwo zredagowane przez „serbskie literatki” („srbske književnice”) poświęcone z założenia wyłącznie działalności kobiet i opublikowane wysiłkiem finansowym organizacji kobiecej „Dobrotvorna zadruha Srpkinja” (Towarzystwo Dobroczyńne Serbek). Zamieszczono w nim alfabetyczną listę pisarek od początków istnienia literatury serbskiej do 1913 roku, a szczegółowiej zaprezentowano ponad pięćdziesiąt „kobiet pióra”, zaś w dziale recenzji podjęto ocenę bieżącej działalności literackiej modernistek. Jedną z głównych redaktorek almanachu była Jelica Belović Bernadžikowska (1870-1946), to ona też napisała prawdopodobnie artykuł wstępny *Kobiety i literatura* („Žene i književnost”). Podkreślono w nim zdominowanie redakcji przez męskich autorów oraz materialne niedocenianie pracy tych kobiet, którym udało się przebić na łamy czasopism literackich, wskazywano również na pilną potrzebę stworzenia pisma redagowanego przez same kobiety. Inną ważną publikacją w kręgu południowosłowiańskim była wydana w 1936 roku z inicjatywy działającego od 1927 roku Towarzystwa Kobiet z Wykształceniem Uniwersyteckim pod redakcją Elzy Kučery czterojęzyczna (serbsko-chorwacko-słoweńsko-francuska) bibliografia *Bibliographie des livres des femmes auteurs*

en Yougoslavie/ Bibliografija knjiga ženskih pisaca u Jugoslaviji. Zbierała ona informacje na temat książek wydrukowanych w Wojwodinie, Serbii Południowej i Czarnogórze, Słowenii, Chorwacji, Sławonii, Dalmacji, Bośni i Hercegowinie⁶⁵.

Ważne w tej perspektywie byłyby też ściśle kobiece pisma literackie, takie jak założony w 1900 roku staraniem Jagody Truhelki i Mariji Jambrišak magazyn „Domaće ognjište”, który przyciągnął wiele kobiet-pisarek, czy powstały dzięki współpracy z Czeszkami słowacki miesięcznik „Dennica”⁶⁶. Jego założycielką i redaktorką w latach 1898-1908 i ponownie 1910-1914 była Terézia Vansová. Na ironię zakrawa fakt, że w okresie, w którym pismo redagował František Votruba, „Dennica” stała się ważnym organem słoweńskiego ruchu modernistycznego. Należałoby uwzględnić również wysiłki tych wszystkich kobiet, które same nie będąc literatkami, odegrały ważną rolę w konstruowaniu się ruchu jako organizatorki, wydawczynie, redaktorki czy sponsorki. Pytanie o to, kto finansował ruch, może okazać się szczególnie istotne, choćby w świetle faktu, że warszawska „Chimera” Zenona Przesmyckiego była niemal w całości finansowana z posagu żony Miriama, właścicielki i kierowniczką cenionego gimnazjum żeńskiego w Warszawie Anieli Hoene.

Godne odnotowania wydają mi się też głosy z zewnątrz, pochodzące od mężczyzn – obserwatorów sceny literackiej. Rozpoczęłam ten szkic słowami Johna Stuarta Milla, a zakończyć chciałabym cytatem z Františka Xavera Šaldy, z jego odczytu *Žena v poesii a literatuře* wygłoszonego w 1902 roku dla kobiecego koła Slavie, a opublikowanego trzy lata później w bardzo istotnym dla czeskiego modernizmu zbiorze *Boje o zítřek*⁶⁷. Krytyk zauważa w swoim tekście wielowiekową kulturową marginalizację kobiet oraz wskazuje na coraz silniejszą, licząc od początku XIX wieku, reprezentację autorek w literaturze europejskiej, w tym również w czeskiej. Dostrzega także zasadniczy problem, polegający na tym, że pisarki albo naśladują męską tradycję literacką, albo tworzą feministyczną literaturę tendencyjną, i postuluje: „kobieta musi się nauczyć mówić w swym psychicznym języku ojczystym” („Žena musí se naučit mluvití svojí psychickou mateřštinou”)⁶⁸. Jak się zdaje, to właśnie twórczość użytkowniczek tego „macierzystego” języka (a nie któregoś z lokalnych języków narodowych) składałaby się na ten szczególny przypadek modernizmu wernakularnego, jakim jest modernizm kobiecy.

⁶⁵ Zob. Magdalena Koch, *Slavica non legentur albo o pewnym jugosłowiańskim projekcie feministycznym okresu międzywojennego*, „Przekładaniec” 2010 nr 2, s. 128-141.

⁶⁶ Zob. Karol Hollý, *Genéza Dennice, prvého ženského časopisu na Slovensku*, „Aspekt” 2003 nr 1, s. 62-71.

⁶⁷ O wadze zbioru świadczy chociażby fakt, że od jego omówienia zaczyna się monumentalna zbiorowa praca *Dějiny nové moderny* z 2010 roku.

⁶⁸ František Xaver Šalda, *Boje o zítřek: meditace a rapsodie*, Praha 1948, s. 47. W komentarzu do tekstu Šaldy Marcin Filipowicz dokonuje interesującego zestawienia rozpoznania czeskiego krytyka ze znanymi ustaleniami Elaine Showalter, która wyróżniała wspomniane już trzy fazy rozwoju literatury pisanej przez kobiety: *feminine*, czyli kobiecą, *feminist* – feministyczną i w końcu *female*, czyli żeńską. Zdaniem badaczki w ten ostatni okres literatura na dobre wchodzi dopiero w latach dwudziestych XX wieku. Zob. M. Filipowicz, dz. cyt., s. 22-37.