

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.162.1-92.09:141.72“19”

НАЛКОВСЬКА ЧИ КАДЕН? ПОШУКИ ГЕНЕАЛОГІЇ МІЖВОЄННОЇ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ

Йоанна Красвська

*Познанський університет імені Адама Міцкевича,
вул. Фредра, 10, Познань, Польща, 61-701;
e-mail: jkrajewska@wp.pl*

Предмет наукового дослідження – аналіз жіночого дискурсу польської літератури періоду міжвоєнного двадцятиліття. На основі критичної рецепції феміністичного літературознавства здійснено спробу реконструкції історичної свідомості жіночої літературної традиції. З’ясовано питання генеалогії жіночої творчості крізь призму співвідношення патри- і матрилінейних моделей прози в текстах польських письменниць та публіцисток літературного міжвоєнтя.

Ключові слова: літературна традиція, жіноча проза, дискурс літературного міжвоєнтя, патрилінейність, матрилінейність.

У польській історії літератури першою монографією, присвяченою проблемі жіночої прози, була праця Гражини Борковської “Чужоземки. Дослідження про польську жіночу прозу” (*Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*) 1996 р. Згодом, 1999 р., була опублікована праця Еви Красковської “Жіночим пером. З проблем жіночої прози міжвоєнного двадцятиліття” (*Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*). Ці тексти взаємно доповнюють один одного в хронологічному аспекті. Період наукового інтересу Г. Борковської становлять роки, що є “найбухливішими для польського фемінізму” [4, с. 19], тобто часовий проміжок з 1840–1845-х до 1914–1920-х років. Предметом досліджень авторка обирає творчість Нарцизи Жміховської, Елізи Ожешко, Зофії Налковської та Марії Йоанни Вельопольської. Дослідниця характеризує вибраних письменниць як “зірок”, натякаючи, що займається першорядними авторками, яких визнала і високо цінувала тогочасна літературна критика та історико-літературна думка пізнішого часу. Однак новий методологічний контекст, який пропонує Г. Борковська, надає предметові дослідження додаткових нерозкритих значень: “Нашим основним питанням є те, що нового вносили [письменниці] до польської літератури, як вони артикулювали свою жіночість; якими були їхні взаємини і чи евентуальні зв’язки не порушують строгих періодизацій та поділів між

епохами. Наше наступне питання стосується певного почуття інакшості, чужинності та водночас певного відчуття спільноти в царині жіночого літературного руху й поза ним. Також нас цікавить і те, як названі письменниці розуміють буття жінки, якого щастя вони прагнуть для неї” [4, с. 19–20].

Загальна метафора “чужоземки”, завдяки якій під єдиним заголовком було об’єднано Жміховську, Ожешко, Налковську та Вельпольську, виводиться, властиво, з почуття чужинності і єдності в інакшості, проте потрібно зауважити, що “зірки” не можуть одночасно, на тому самому рівні бути “чужоземками”. Тут зауважуємо неузгодженість двох історико-літературних дискурсів – дотеперішнього, який ціною знестатевлення зараховував до основного літературного напрямку відомих письменниць, і – феміністичного, який, повертаючи їм “стать”, піддавав сумніву обґрунтованість попереднього їхнього місця в літературі.

Зі свого боку, Ева Красковська, аналізуючи польську жіночу прозу міжвоєнного двадцятиліття, шукає методологічного натхнення в концепції гінокритики, запропонованої Елейн Шоволтер у праці “До питання феміністичної поетики” [28], яка описує і визначає риси “жіночої естетики”, що поєднується з історико-літературними пошуками літературної “жіночої традиції”. Власне Е. Красковська пропонує власну концепцію гінокритичного читання: “Як на мене, то вважаю, що найвигідніше – і найбезпечніше – буде визнати “жіночість” у літературі за певну домінуючу конвенцію (хотілося б сказати: супраконвенцію), тобто співставлення можливостей і обмежень, завдяки яким між учасниками літературної комунікації постає в даній ситуації виразний пакт. Він передбачає мовчазне порозуміння щодо вибору тематики, способу її проблематизування і мистецької презентації” [17, с. 10].

Ще одна важлива для польської гінокритики публікація вийшла друком 2000 року, а саме – “Польська письменниця: від Середньовіччя до сучасності. Путівник” (*Pisarki polskie: od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*) авторства Гражини Борковської, Малгожати Чермінської та Уршулі Філліпс. Погляньмо, як у ній підсумовано період, який нас цікавить: “Найвизначніші письменниці міжвоєнтя, передусім ті, котрі вступали на той час у період творчої зрілості, не маніфестували своєї жіночості. Ми не знайдемо в пізніших творах Налковської чи Домбровської ані феміністичних симпатій, які були б висловлені прямо, ані критики патріархальних інституцій, ані виразного домінування жіночої теми. А проте обидві авторки зберегли інтегральний зв’язок з молодечим періодом творчості, що мав свою протекцію в модерністичному захопленні статтю” [5, с. 88]. Наведена цитата сигналізує про багато важливих питань. По-перше, тут проступає та сама думка, яку висловила Елейн Шоволтер за допомогою метафори чотирьох узгір’їв,¹ – Домбровська і Налковська в польській історико-літературній традиції, подібно як англійські письменниці, згадані американською дослідницею, так само без дозволу були вилучені з простору “жіночої літератури” і позбавлені до нього доступу. По-друге, ідея згаданого путівника демонструє ідею Терези Валас, яка виявляє капітуляцію феміністичного підходу до історії жіночої літератури: “Не дивно, що така історія залишається головню теоретичним проектом, адже історичні знання,

¹ “В атласі англійського роману, – пише Е. Шоволтер, – жіноча територія зазвичай описується як пуста, оточена горами з чотирьох сторін: вершинами Остен, скелями Бронте, гірськими хребтами Еліот і пагорбами Вулф. Ця книга є спробою заповнення простору поміж тими орієнтаційними місцями (*landmarks*) з метою створення точнішої карти, за допомогою якої стане можливим відкривати довершення англійських письменниць” [27, с. VII]. Переклад цитат з англомовних джерел наш. – *Й. К.*

накопичені завдяки феміністичній критиці, наразі набувають рис радше словника-довідника, зокрема й через те, що впорядковуються за хронологічним принципом” [29, с. 131].

Іншими пробами, характерними для феміністичної історії літератури, є дослідження, які заново інтерпретують твори письменниць-“зірок”¹ (за термінологією І. Борковської), а також праці, які віднаходять маловідомих (сьогодні, проте не обов’язково у їхніх епохах) письменниць або / і таких, чий літературний доробок є маловартісним² (сьогодні, проте не обов’язково у їхніх епохах).

Як бачимо з цієї короткої характеристики дотеперішніх досягнень польської історії літератури, методологічно натхненної феміністичною критикою, досі вона не займалася реконструкцією історичної свідомості традиції жіночої прози, яку можемо виявити в текстах, що їх подаємо. Категорія генеалогії жіночої прози в наведених вище працях мала хронологічний характер, була дослідницьким конструктом, який виводився з потреби показу жіночої літератури як цілості, що керується своїми правами, а не з висловлювань письменниць у книжках. Отже, метою нашої розвідки є віднайдення письменницької генеалогії жіночої літератури міжвоєнного періоду, що – додамо від себе – творила їхню ідентичність.

У 20-х роках ХХ ст. молоді письменниці опинилися в безпрецедентній ситуації, на новому місці на карті ідентичнісних стратегій. Їхні бабці і матері – як на це вказують дослідники молодопольської літератури (наприклад, Марія Подраза-Квятковська чи Ізабела Філіп’як [9; 25; 26]) – здебільшого могли обрати дві стежки: пристосуватися до чужих їм правил літературного світу або бунтувати проти них і часто платити за це надто високу ціну. Покоління жінок, представники якого дебютували після Першої світової війни, опинилося на новому місці. Проте це місце не було легке і безпечне. Перебуваючи в ньому, вони намагалися реалізувати власні ідентичнісні задуми; окрім того, мусили змагатися з очікуваннями (експліцитно чи імпліцитно сформульованими) своїх товаришок-письменниць, літературних критиків – і чоловіків, і жінок, і, безперечно, письменників-чоловіків. Уперше

¹ Це, насамперед, праці: E. Kraskowska, *Zofia Nalkowska*, Poznań 1999; G. Borkowska, *Cudzoziemki*; Agata Chałupnik, *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nalkowska o kobiecym doświadczeniu ciała*, Warszawa 2004. – Див.: [18; 4; 6]

² Наприклад: A. Baranowska, *Perły i potwory. Szkice o literaturze międzywojennej*, Warszawa 1986; K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999 – в останній авторка прочитує, відповідно до підказок Ненсі К. Міллер, характер жіночого письма і виводить його з “несвідомого” рівня тексту. Варто навести фрагмент рецензії на працю К. Клоєвської, написаної Марією Яніон (яка послуговується важливими для нас просторовими категоризаціями): “Підземна творчість жінок починає виринати перед нами як затоплений континент. Це своєрідний підтекст у тексті” [12, с. 13]; A. Araszkiwicz, *Wypowiadam wam swoje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*, Warszawa 2001; A. Górnicka-Boratyńska, *Stajmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863-1939)*, Izabelin 2001; I. Filipiak, *Komornicka. Obszary odmiennosci. Rzecz o Marii Komornickiej*, Gdańsk 2007 (праця є спробою нового визначення польського модернізму; крізь призму життя і творчості Марії Коморницької Е. Філіп’як показує її епоху як час формування різних культурних і політичних метафор, наявних протягом усього ХХ століття, оскільки злам ХІХ і ХХ ст. – це період культурної еволюції, в якій визначаються і розвиваються нові галузі науки, як-от психологія і сексологія, а також відбувається емансипація різних суспільних груп); U. Chowaniec, *W poszukiwaniu kobiety. O wczesnych powieściach Ireny Krzywickiej*, Kraków 2006; A. Zawiszewska, *Życie świadome. O nowoczesnej prozie intelektualnej Ireny Krzywickiej*, Szczecin 2010. Це також численні статті, опубліковані в журналах і наукових післяконференційних збірниках. У праці Е. Красковської *Piórem niewieścim* використано обидві зазначені нами стратегії.

в історії літератури вони переживали почуття (або передчуття) того, що існує певна традиція жіночої літератури, стосовно якої потрібно було б визначитися.

Переглядаючи написані в другій половині 20-х років рецензії на жіночу прозу або публікації з публіцистики, які стосувалися явища “прекрасного масового наступу на сучасний польський Парнас” [15, с. 1], можна зауважити певну закономірність: літературні критики відзначають, а супроводжують їх при цьому різні емоції (розмішувані насамперед по лінії страх–здивування–поблажливість), приріст літературної творчості жінок. Свої кількісні діагнози, які стосуються проблеми “стать і письменник / письменниця”, вони концептуалізують за допомогою мілітаристичних або катастрофічних метафор, з яких наведемо найочевидніші: “повідь жіночості”, “жіноча небезпека”, “наступ жіночих пер”. Реакції на той факт були обумовлені статево¹: наскільки чоловіки-критики висловлювали насамперед своє занепокоєння ситуацією, що склалася, настільки публіцистки жіночої суспільно-літературної преси, передусім “Плюща” (*Bluszczu*) і “Сучасної жінки” (*Kobiety Współczesnej*), приймали її з неслабнучим ентузіазмом як вираження реалізації власних емансипаційних постулатів та пропагували як модель жіночої творчості і жіночої генеалогії.

У репрезентативних для того дискурсивного формату текстах – Стефанія Подгорська-Околув (*Kobiecte niebezpieczestwo*, “*Bluszcz*”, 1927, nr 14, s. 5) і Генрика Зильберова (*Kobieta i kobiecość w literaturze*, “*Kobieta Współczesna*”, 1927, nr 27, s. 6) підкреслюють насамперед вагу самого факту жіночої творчості, визнають її за знак перемоги і доказ того, що жінки здобувають недоступні досі території; вони говорять про визнання жіночої – стосовно чоловічої – перспективи як повноправної і водночас важливої; переконують авторок у тому, щоб вони відважилися її виявляти. В такому самому тоні висловлювалася Гермінія Наглерова, підсумовуючи на шпальтах “*Bluszczu*” перше десятиліття повоєнної творчості жінок. Рисами літератури двадцятих років *en gros* письменниця вважає розвиток жіночих талантів. Його джерела вона шукає в тому факті, що вперше в історії жінка може брати участь у вирішенні всіх важливих життєвих справ. Текст Г. Наглерової побудований навколо розлогії мілітаристично-просторової метафори, виведеної з констатації психологічної природи: “Перехід з пасивності, наділеної колись оманливою чарівністю аперцепційної інтелігентності й анімалістичної інтуїції, набув рис вибухової кінетики. Жінки, котрі пишуть, атакували майже всі позиції, переможно опанували кожний пункт і силою талантів укріпили здобуті території. Вони творять сьогодні силу першорядних вартощів, – і якісних,

¹ Про це також пише Агата Завішевська – пор.: [33, с. 242]. Варто, на нашу думку, слідом за дослідницею, нагадати принаймні про частину літературного доробку жінок з другої половини двадцятих років. Окрім романів чи повістей Зофії Налковської, Марії Йоанни Вельпольської, Марії Домбровської, Марії Кунцевич і Зофії Коссака, на той час були опубліковані твори Еви Шельбург-Зарембіни (*Ta której nie było*, 1925, *Polne grusze*, 1926, *Dokąd*, 1927, *Dziewczyna z zimorodkiem*, 1928), Казімири Альберті (*Tatry, narty, miłość*, (1928), Марії Гроссек-Корицької (*Serce*, 1928, prwd. 1902), Анни Загорської (збірка оповідань *Wazon iryzowany*, 1927, роман *Truczny*, 1928), Зофії Козарин (*Zatrute źródło*, 1927), Зофії Жураковської (*Pożegnanie domu*, 1927), Марії Дунін-Козицької (*Przeorane szlaki*, 1928-1930), Гермінії Наглерової (*Czarny pies*, 1924, *Motyw księżycy*, 1928) і Ганни Морткович (*Gorycz wiośniana*, 1928). До старших письменниць популярної літератури – Марії Родзевич і Гелени Мнішек – можемо додати також Марію Гелену Шпирк (диалогія *Kariera Haneczki i Skłamanie szczęście*, 1927-1929), Ванду Мілашевську, Ірену Зажицьку (*Dzikuska*, 1927, *Jawnogrzesznica*, 1928), Зофію Дромлевич (*Trzydniowy kochanek*, 1927, *Dziecko kina*, 1928).

і кількісних, вони стали потугою, яка має певну вагу і неодноразово переважає шальки терезів мистецьких успіхів на свій бік” [20, с. 10].

Зокрема, Г. Наглерова висловлює думку про те, що сучасна література не може втекти від жіночої інакшості, письменниці вносять до неї нові проблеми та оперті на відмінності статі “формування мистецького матеріалу і своєрідність стилю” [20, с. 10]. **Короткий** покажчик тієї творчості, який вона долучає до своєї статті, покликаний слугувати путівником і пригадати читачам, а радше читачкам, чисельність, значення і вартість “родини жінок-літераторок”. Отож можемо тільки здогадатися, наскільки здивована і вражена вона була, коли почула думку, яку з цього приводу висловив Юліуш Каден-Бандровський. У спогадах письменниці можна натрапити на запис такої-от ситуації: “В салоні сидить кілька осіб, вони, ймовірно, слухають радіо або платівку, бо авторка нотує, що заледве прозвучала арія Мефістофеля, яку виконував видатний російський оперний співак Федір Шаляпін, як зі свого місця зривається Юліуш Каден-Бандровський і з “диявольським усміхом заявляє: “Усі ви з мене виходите – і ти, і Кунцевич, і навіть та дивожінка Шельбург. Не Налковська є вашою патронесою, але я сам, котрий з польської прози зробив те, що Словацький з поезії!” Кричав так, підносячись на пальцях, а ми начебто скромно і покійно заперечували йому, щоби не був такий певний з себе. Пізніше, коли вже кожна з нас вигородила собі своє власне місце в літературі, він махнув на нас рукою, можливо, з легковажністю, можливо, збайдужіло. Давні то історії – ті наші війни за стиль і форму, за власний вислів, за місце. Ю. Каден-Бандровський, вносячи неспокій суперництва, принаймні спричинився до того, що молоді польські прозаїки важили сили намірами” (*підкреслення наше.* – Й. К.) [21, с. 83].

Як виявляється, проблема конфронтації письменниць з матри- і патрилінеарною традиціями є не тільки сучасною евристичною думкою, а й проблемою, яку розпізнали й осмислили ще в період міжвоєнного двадцятиліття.

Перш ніж відповісти на питання, як дали собі раду з тими традиціями Г. Наглерова і публіцистки, пов’язані з жіночою пресою, наведемо ключовий для наших досліджень концепт “жіночого комплексу приналежності”, запропонований у праці Сандри Гілберт і С’юзен Губар “Нічийна земля” (*No Man’s Land*). Авторки книжки, намагаючись з’ясувати виявлені в обговорюваних ними письменниць боротьбу і вагання між матри- і патрилінеарною традицією, звертаються до теорії Фрейда: “Фройдівська модель родинного роману – особливо у версії, яку він описав у праці “Жіночість” (1931), – може стати відповідною парадигмою для аналізу історії літератури в тому її моменті, в якому жінка-авторка зіставляє себе з матри- і патрилінеарною письменницькою традицією, як це має місце у ХХ ст. За Фрейдом, коли дівчинка дозріває, тобто входить в едипальну фазу розвитку, вона зіштовхується зі своєю жіночістю, внаслідок чого може вибрати одну з трьох доріг, якою зможе простувати далі” [10, с. 167].

В основі цього конфлікту лежить комплекс кастрації. Для творця психоаналізу існує тільки один “здоровий” спосіб його вирішення. Заради фігури едипального батька дівчинка повинна зректися матері. Два інші шляхи – вперте перебування при матері та заперечення кастрації, що викликає “комплекс чоловічості”, – невластиві і ведуть до патології. Суттю останнього явища є уникнення дівчинкою пасивної фази, вхід до якої, згідно з Фрейдом, уможливило її вступ на шлях, що веде до жіночості. Гілберт і Губар застосовують мову психосексуального розвитку жінок стосовно “карти їхніх літературних стежок”. Це дозволяє їм зробити висновок, що жінка-авторка, осягнувши нормативну ідентичність, що полягає у відреченні її від своєї літературної матері і жаданні літературного батька, може

визнати своєю також і матрилінеарну традицію. Тоді вона буде змушена змагатися з тим, що дослідниці окреслюють поняттям “жіночий комплекс приналежності” (англ. *female affiliation complex*). Вони також підкреслюють, що у XIX ст. не могло бути й мови про цей комплекс стосовно самовизначення авторок. Проблема виникла саме з початком нового століття, коли письменниці навчалися пізнавати себе як учасниць публічного дискурсу та водночас зазнавали впливу загальних змін культури, актуальних саме на той час. У XIX ст. вони, безумовно, були зобов’язані писати під примусом чоловічої традиції; єдина можливість протиставити себе їй полягала в полемізації, обтяженій негативною залежністю від супротивника, якої неможливо було уникнути. Погляньмо, в чому конкретно полягає дія згаданого психологічного механізму, що був типовим для жінок-авторок, котрі розпочинали письменницьку кар’єру у XX ст.: “Якщо при описі жіночої історії літератури ми скористаємося з моделі комплексу приналежності, побачимо письменниць, які коливалися в клопітливому процесі формування власної ідентичності між матрилінеарною і патрилінеарною традиціями. Виокремимо в ньому кілька фаз. При цьому варто зазначити, що позиції щодо попередництва, розписані відповідно до тих різних фаз, в конкретних текстах часто з’являються одночасно: вірність стосовно літературних батьків не ліквідує неминуче туги за літературними матерями; страх перед літературними матерями не завжди веде до спрагності за літературними батьками. Справді, незважаючи на всі вади, модель Фрейда є придатним інструментом, який дозволяє скрупульозно записувати обсяг реакції стосовно (літературного) батьківства” [10, с. 169].

Наслідком невіршеного жіночого комплексу приналежності стає амбівалентність, яку важко подолати, оскільки вона спричиняється до виникнення в письменниць почуття розколу і необхідності перебування “поміж”, є конструктом, за допомогою якого можна простежити драматизацію нерозривного переплетення станів: страху перед власною творчістю і збудження своєю креативністю. Останню (креативність) добре помітно в цікавих для нас текстах публіцисток і письменниць, пов’язаних із періодичними виданнями “Плющ” (*Bluszcz*) і “Сучасна жінка” (*Kobieta Współczesna*). Стратегію творення власної ідентичності, яку вони розвивали і пропагували наприкінці 20-х років XX ст., не прийняли. Відтак письменниці (які досліджували жіночу перспективу) відмовилися від стилістичної надмірності і повторювальності тематики, що, на думку обох часописів, характеризували жіночу творчість.

Перш ніж придивитися до того процесу ближче, повернімося до кількох висловлювань прихильниць ідеї про чужорідність жіночої літературної традиції. В наведеному вище тексті, в якому підсумовано творчість письменниць першого десятиліття після здобуття незалежності, Гермінія Наглерова записує: “Жінки, котрі пишуть, маючи за собою традицію нечисленних, зрештою, відомих жіночих талантів, зуміли в часі десятиліття провести передвоєнну творчість через високий поріг війни і затримати для неї належне місце [...], навіть більше, масово зуміли започаткувати сучасність – власними вартощами в царині змісту і форми” [20, с. 10].

У такому ж тоні висловлювалася і письменниця та діячка жіночого руху Цецилія Валевська (до речі, членкиня Товариства рівноправності польських жінок), яка в рецензії на оповідання Марії Кунцевич “Обличчя чоловіка” писала: “Третє покоління після великих жіночих суспільних прозаїків. Після Ожешко, Запольської і – нещодавньої ювілянтки – Марії Родзевич. Безпосередньо після них прийшли Налковська і Вельопольська – витончені стилістки стислого, зосередженого слова і вишуканої форми. Вони проклали шлях “наймолодшим”, серед яких постала Кунцевич” [30, с. 14].

Цецилія Валевська не підтримує поглядів, згідно з якими жінки у власній прозі наслідують чоловіків. Пропонуючи своєму полемістові (фрагменти тексту є полемікою з російським письменником Вікентієм Вересаєвим) ознайомитися з творчістю польських письменниць, авторка ставить йому риторичне питання: “Чи вносячи свою жіночість, не прямує кожна з них до створення власної форми, власного способу вислову, власної стилізації?” [30, с. 14]. До згаданих компонентів літературного твору вона додає і змістові вартості (жінка і її питання) та вказує на те, що, на противагу своїм бабцям, нові жінки, отримавши доступ до знань про своє становище, можуть жити усвідомлено й описувати це нове життя.

Нашим наміром не є, безперечно, з’ясування питання, хто більшою мірою – З. Налковська чи Ю. Каден-Бандровський – “проклали шлях” письменницям третього покоління. Наша мета полягає в тому, щоби реконструювати тогочасні погляди на цю тему в контексті спроб окреслення місця для жінки-авторки на карті першої половини літературного двадцятиліття. Тоді як згадані твори письменниць пропагували парадигму звернення до доробку їхніх попередниць, “провідні” суспільно-літературні тижневики (як, наприклад, “Літературні новини” (*Wiadomości Literackie*)) відзначали радше вторинність характеру творчості жінок-прозаїків, народжених на зламі XIX–XX ст., порівняно із творчістю Жеромського чи також Кадена. Леон Півінський, синтезуючи літературні здобутки першого десятиліття після здобуття незалежності Польщі, писав у своїй статті: “Значення Кадена в сучасній польській прозі полягає ще й у тому, що він справляє великий вплив на наймолодше покоління наших прозаїків. Цей вплив негативний. Молоді письменники, а особливо письменниці, наслідують тільки стиль Кадена – надмірність чисто словесної експресії (підкреслення наше. – Й. К.). Цей стиль становить небезпеку для самого Кадена. Проте його рятує талант у царині літературної композиції. В його наслідувачів цей стиль стає поразкою”¹ [24, с.].

Такі думки дуже часто² з’являлися в рецензіях і підсумкових нарисах; вони мусили настільки сильно пробуджувати амбіції автора “Генерала Барча” (*Generala Barcza*), щоб він безапеляційно оповіщав про своє значення, харизму і “батьківство”. Масмо тут явище своєрідного парадоксу – те, що письменниці визнають за свої стилістичні і тематичні уподобання, – які вони розуміли як сутнісні, есенціалістичні, – зараховують, як виявляється, до списку жестів бездарного наслідування вартісних письменників.

Зазначимо, що критики, діагностуючи вторинність мовних прийомів письменниць у стосунку до Ю. Кадена, зовсім не вдавалися до проблематизації видимих, на перший по-

¹ Критик пише, що під шкідливий вплив Кадена підпали Марія Кунцевич, Ганна Морткович і Ева Шельбург, “звідти плине перевага словесної експресії, стилістичної бароковості над психологічною конструкцією й аналізом”, зазначаючи при цьому, що найменше цей діагноз стосується авторки “*Goryczy wiosnianej*”.

² На підтвердження нашої тези можемо навести, наприклад, ще один фрагмент з рецензії на книгу Г. Наглерової: “Зі “школою Кадена”, поміркованою прихильницею якої є п. Наглерова, відбувається цікавий процес. ...Реалістичні чи натуралістичні спостереження, які зазвичай зараховують до “змісту”, оскільки вони свідчать про суспільно-товариські симпатії автора, властиво що у “школі Кадена” була усунена зі “змісту” і перекинена до “форми”, перетворена на дрібну вичавку порівнянь, метафор, прикрас. Звідси і та бароковість, якою докоряють Каденові і його школі. Вона безпосередньо поєднується з байдужістю до задуму (пригадаймо собі такий популярний в нашій сучасній літературі тон спогадів). У п. Наглерової помічаємо вже вторинне відбиття цього процесу. Те, що в Кунцевич було найвищим зусиллям, а саме їхнє синтетичне опоетизування, п. Наглерова сприймає як щось, що є “дане”, що є зрозумілим саме по собі” [31, с. 3].

гляд, ідеологічних подібностей. Якби ж вони хотіли їх проаналізувати, то могли б виявити щось, що було б цілковитою для них несподіванкою. У прочитаних нами текстах першого десятиліття епохи ми не натрапили на згадки про те, що Ю. Каден-Бандровський був одним із перших польських письменників, котрі долучилися до процесу жіночої емансипації, письменником, для якого нова жіночість протагоністок становила важливу проблему, так само, як і взаємини між обома статями, які зазнавали змін після (і внаслідок) Першої світової війни.

Хотілося б тут згадати про цикл лекцій на тему “Боротьба за Нову Жінку” (*Walka o Nową Kobieta*), з якими Юліуш Каден їздив Польщею 1929 року¹ і які згодом були опубліковані у збірці “Перо, кохання, жінка” (*Pióro, miłość, kobieta*, 1931). Також варто вказати на факт, що створеним у його текстах протагоністкам автор надавав право на “повне життя”, хоча показував, що патріархальний порядок, у якому їм доводилося функціонувати (його письменник називав “чоловічою змовою”), власне що їм цього не дозволяв. Ми посилаємось на відому формулу З. Налковської, адже саме для неї, авторки роману “Нарциза” (*Narcyza*), одним із найважливіших емансипаційних постулатів було звільнення жіночого тіла з-під гніту заборон і наказів, забезпечення жінці такої моральної свободи, яка доти була чоловічим привілеєм, а також документальне засвідчення такої свободи в літературі і мистецтві. Окрім того, саме З. Налковську згадують у текстах багатьох письменниць як їхню велику провісницю. Отож спробуємо коротко охарактеризувати її до й одразу повосенну творчість, щоби застосувати її до стратегії дебютанток літературного пера з 2-ої пол. 20-х років ХХ ст. Адже від літературних критиків вони переймали модерністичну мізогінійну метафоризацію, яка пов’язувала жіночість із природою, землею, фізіологією, однак вдавалися до переоцінки цієї метафоризації, а змінюючи знак її вартості, визнавали як таку, що власне і творить їхню ідентичність. Покровителькою цього методу виявляється авторка “Межі” (*Granica*), З. Налковська². Ось як характеризує цю тактику Марія Подраза-Квятковська: “[Налковська] натомість вирішила вилікувати жіночий комплекс нижчості показним до певного ступеня тріумфальним визнанням власної статі; так само, як через багато років пізніше це зробить Анна Свірчинська у збірці “Я – баба” (*Jestem baba*). Визнання статі з її повною біологією, яку колеги по перу оцінювали так негативно. ... Біологічна зумовленість, ця *differentia specifica* жіночості, протиставлена – саме так, як цього хотіли колеги по перу! – сфері культури, спричиняється до того, що жінка виростає до рівня міфу: як вічно жива, атавістично пов’язана з усім еволюційним процесом природи... Налковська приймає чоловічі твердження на тему жіночості з тим, щоби їх – у провокативно відмінний спосіб – вирішити. Так відбувається не тільки у випадку з питанням біологічної залежності; тему перетворення жінки на людину – настільки важливу для того часу – вона так само розв’язує по-своєму: в межах визнання жіночості” [25, с. 14–15].

Визнання жіночості пов’язується в Налковської насамперед з апофеозом природи. Творені авторкою протагоністки є “молодшими сестрами природи”, її еманасією, завдяки такій спорідненості вони стають носіями таємниці буття. Ця назагал неусвідомлена сила становить джерело творчості, “подібно до того, як народження є первинним творчим актом, так жінка є першим творцем. Їй доступні підземна, невисловлена енергія світу мовчання і підкультурні підземелля. Вона залишається з’єднаною зі всесвітом, з усім живим” [11, с. 155].

¹ Більше про це див.: [16].

² Александра Банот звернула нашу увагу на той факт, що про таку саму стратегію можемо говорити і в стосунку до творчості Елізи Ожешко. Пор.: [2].

Такі самі сюжетні лінії можемо віднайти у творах М. Кунцевич або Е. Шельбург і Г. Наглерової. Повернення до украденого тіла, пошук мови і матріархальна метафорика їхньої прози запозичені від старшої товаришки, яка також виявляється прихильницею культивування відмінностей статі. У довоєнних щоденникових нотатках З. Налковської читаємо: “Я не вірю в те, щоби рівноправність була можливою без застережень...; буде краще, якщо ми унормуємо і сформулюємо відмінності. Ми ніколи не станемо цілковитими чоловіками, хоч би й притлумили наші жіночі риси, – тому краще їх розвивати в собі і ставати жінками щоразу більше незвичайними і своєрідними” [22, с. 117]¹.

Отже якщо, З. Налковська, властиво, була покровителькою жіночої творчості двадцятих років, тоді випадає спитати про те, що ж сталося з поетесою (як назвав Налковську у своїй салонній промові Каден) та її ученицями на зламі двох десятиліть найкоротшої літературної епохи, що вони покинули описану вище стратегію. Варто ближче придивитися до такої гіпотези: до парадигми вище описаних змін домінанти в молодших товаришок по перу спричинилася світоглядна (р)еволуція самої авторки “Межі” З. Налковської.

Відсічення від попередніх зразків прози З. Налковська проголосила в автобіографічному тексті “Про себе” (*O sobie*), опублікованому в 47 числі “Літературних новин” (*Wiadomości Literackich*) за 1929 рік. Це був спеціальний випуск тижневика, присвячений творчості жінок (під заголовком “Огляд жіночих пер” (*Rewia piór kobiecych*)). Факт вартий уваги, оскільки він доводить, наскільки істотною була категорія жіночої творчості та яким розповсюдженням було її вживання. В цьому номері містилися тексти, що в певному значенні канонізували проблему, вводили її у провідний напрям проблематики і зацікавлень культури, а також показували властивий шлях літературі в часі міжвоєнного двадцятиліття.

У тексті, що відкривав “Огляд жіночих пер”, З. Налковська розділяє свою творчість на два періоди². Цезурою для їхнього поділу стає Перша світова війна. Характерною особливістю передвоєнного часу творчості З. Налковська визнає звернення до власних гли-

¹ Отож вимальовується така залежність: тоді як письменниці-позитивістки намагалися уподібнитися до чоловіків (рівною мірою і в емансипаційній стратегії, наголошуючи на рівності з протилежною статтю, і в літературній творчості – пор., наприклад, прийняття чоловічих псевдонімів), письменниці-модерністки вже не прагнуть уподібнення, а, якщо вжити влучної формули Вільгельма Фельдмана, “кохаються у своїй жіночості”. – Цит. за: [13, с. 13].

² Варто пригадати, що раніше на шпальтах “Сучасної жінки” (*Kobiety Współczesnej*) те саме зробила Чеслава Воєньська, яка діагностувала в письменниці “щоразу більше розширення поля зору, щоразу більшу потребу перенесення погляду з власних переживань на довколишній світ”. Цезурою для поділу на два періоди була повість “Нарциза”. Перший з них характеризується стилістичною орнаментациєю, “розкішністю опису речей і людей”, “палкою відвертістю”; він вписується в історію польського модернізму як новаторський “аналіз душі сучасної жінки”. “Шлях зміни у творчості Налковської, – пише Г. Воєньська, – можна окреслити таким чином: у перших повістях вона сама є персонажем, цим зумовлений їхній чуттєвий, ліричний, незвичайно суб’єктивний характер, незважаючи на вроджену перевагу інтелекту над почуттям, який чим далі, тим менше походив з особи письменниці в її творчості”. Другому періодові властива, відтак, об’єктивність. Однак, на відміну від самої Налковської (а в певному значенні подібно з Людвіком Фридом), критик зауважує, що відмінність між обома періодами не настільки яскрава, якби це могло видаватися на перший погляд. Так, змінюється поле спостереження і мова, натомість “саме спостереження, психологічний аналіз залишаються в обох періодах відповідною темою творчості”. Що є характерним для неї, то це розгляд проблем “не в площині теорії і ідеологічних положень, але в безпосередньому переживанні діючих персонажів” [32, с. 8–9].

бин: “я сама собі була мірилом речей, достатнім критерієм судження про світ”, – пише вона. Тема кохання була найважливішою для її перших творів, якщо назвати тільки деякі з них: “Жінки”, “Князь”, “Кішечка, або Білі тюльпани”, “Ровесниці” і “Нарциза” та “Дзеркала”, але водночас вона писала про мистецтво і красу філософського мислення. Проте письменниця вважає цей період творчості завершеним і твердить, що в той час, коли вона пише ці слова, ця серія для неї вже чужа, “так, немовби писав її хтось інший”. Зміна світогляду відобразилася також на виборі форми письменниці, адже нова перспектива вимагає нового стилю.

Залишаючись у полі різких критичних голосів на тему жіночої прози, які лунали під кінець двадцятих років минулого століття, поетеса зреклася “декоративної” стилістичної доміанти, а за її прикладом пішли Гермінія Наглерова, Марія Кунцевич та Ева Шельбург. Натомість війна і чужі страждання, які тоді відкрилися З. Налковській, спричинились до того, що більш етичною і гідною письменниці стала позиція, яка в центр творчої активності вводила зацікавлення іншою людиною, декларуючи відмову від еготистичних потреб писати про жінку.

Про поради старшої товаришки у тексті “Крихти життя у вічній ріці” (*Okruchy życia w rzece wiecznej*) Марія Кунцевич писала згодом: “Найгіршою, найбільш небезпечною, мабуть, є ситуація, коли не вистачає надмірності. У прийнятті рішення стосовно трактування моєї найбільшої дебютантської вади як своєрідної вартості мене особисто переконала Зофія Налковська. Властиво, то вона порадила мені, щоби, аж ніяк не зрікаючись метафоризації, я більше уваги звертала на логіку і точність моїх метафор” [19, с. 185]. Так само і творчість Г. Наглерової і Е. Шельбург зазнала своєрідної метаморфози стилю і зміни тематичної доміанти. Перша з них 1930 р. опублікувала позбавлену метафоричних спроб психологічну повість “Нероба” (*Zawalidroga*) і родинну сагу “Краузи та інші” (*Krauzowie i inni*), натомість Зарембіна у тридцятих роках стала однією з найвидатніших авторок репортажів (пор., наприклад, “Паперові хрести” (*Krzyże z papieru*, 1934)).

Відтак можна сказати, що у двадцятих роках згаданих письменниць і публіцисток охоче сприймали як спадкоємиць жіночої традиції письменництва, в основі якої лежали метафора, культ природи і апологетика “жіночої перспективи”; у тридцятих роках, коли масово покидали шопенгауерсько-вайнінгерські інспірації, що наказували в жіночості бачити насамперед силу інстинкту і голос природи, їхній стиль вирівнюється, а перспектива універсалізується (Ігнацій Фік характеризував таку тенденцію через окреслення письменниць як авторок психологізованих репортажів [8]). У цьому процесі потрібно бачити дію комплексу приналежності, який не дозволяв жінкам-письменницям однозначно обирати між патри- і матрилінеарною генеалогією, і витворив у літературі цілковито нову, насамперед екзистенційну, якість.

Araszkiewicz A. Wypowiadam wam swoje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki / A. Araszkiewicz. – Warszawa : Fundacja OŚKa, 2001. – 199 s. 2. Banot A. E. Pokój z widokiem na ogród. Miłosne fantazmaty w prozie Elizy Orzeszkowej / A. E. Banot. – Bielsko-Biała : Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsko-Białej, 2011. – 179 s. 3. Baranowska A. Perły i potwory. Szkice o literaturze międzywojennej / A. Baranowska. – Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986. – 286 s. 4. Borkowska G. Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej / G. Borkowska. – Warszawa : Instytut Badań Literackich, 1996. – 272 s. 5. Borkowska G. Pisarki polskie: od średniowiecza do współczesności. Przewodnik / G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips. – Gdańsk : Słowo/Obraz Terytoria,

2000. – 216 s. 6. Chałupnik A. **Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska o kobiecym doświadczeniu ciała** / A. Chałupnik. – Warszawa : Oficyna Wydawnicza Errata, 2004. – 194 s. 7. Chowaniec U. W poszukiwaniu kobiety. O wczesnych powieściach Ireny Krzywickiej / U. Chowaniec. – Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2006. – 180 s. 8. Fik I. **Kobieta, miłość** / I. Fik ; Wybór pism krytycznych, oprac. A. Chruszczyński. – Warszawa : Książka i Wiedza, 1961. – S 525–533. 9. Filipiak I. **Komornicka. Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej** / I. Filipiak. – Gdańsk : Słowo/Obraz Terytoria, 2007. – 579 s. 10. Gilbert S. **No Man’s Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century** / S. Gilbert, S. Gubar. – T. 1. **The War of the Words**. – New Haven-London : Yale University Press, 1989. – 336 p. 11. Górnicka-Boratyńska A. **Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)** / A. Górnicka-Boratyńska. – Izabelin : Świat Literacki, 2001. – 272 s. 12. Janion M. **Oskubała męskie pawie** / M. Janion // *Gazeta Wyborcza*. 8.06.2000. – S. 13. 13. Kirchner H. **Wstęp** / H. Kirchner // Z. Nałkowska. **Narcyza**. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1967. – S. 3–20. 14. Kłosińska K. **Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej** / K. Kłosińska. – **Kraków : “eFKa”, 1999. – 327 s. 15. [b.a.] Kobiecte niebezpieczeństwo // *Gazeta Literacka*. – 1927. – Nr. 6. – S. 3. 16. Kraskowska E. **Juliusza Kadena Bandrowskiego walka o Nową Kobiętę** / E. Kraskowska // *Lektury płci a polskie (kon)teksty* / Red. Mieczysław Dąbrowski. – Warszawa : Dom Wydawniczy Elipsa, 2008. – S. 153–164. 17. Kraskowska E. **Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego** / E. Kraskowska. – Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM, 1999. – 222 s. 18. **Kraskowska E. Zofia Nałkowska / E. Kraskowska**. – **Poznań : Dom Wydawniczy “Rebis”, 1999. – 165 s. 19. Kuncewiczowa M. Okruchy życia w rzece wiecznej** / M. Kuncewiczowa // *Rozmowy z Marią Kuncewiczową* / Wybór, oprac. i posłowie H. Zaworska. – Warszawa : Czytelnik, 1983. – S. 276. 20. Naglerowa H. **Dziesięć lat pracy literackiej kobiet** / H. Naglerowa // *Bluszcz*. – 1928. – Nr. 46. – S. 42–47. 21. Naglerowa H. **Wspomnienia o pisarzach** / H. Naglerowa. – Londyn : Oficyna Poetów i Malarzy, 1960. – 95 s. 22. Nałkowska Z. **Dzienniki 1899-1905** / Z. Nałkowska / Opracowanie, wstęp i komentarz H. Kirchner. – Warszawa : Czytelnik, 1975. – 442 s. 23. Nałkowska Z. **O sobie. Autobiografia napisana na zaproszenie redakcji niemieckiego wydawnictwa Führende Frauen Europas, w nakładzie Ernsta Reinhardta w Monachium** / Z. Nałkowska // *Wiadomości Literackie*. – 1929. – Nr. 47. – S. 12. 24. Piwiński L. **Powieść 1918–1928** / L. Piwiński // *Świat książki*. – 1928. – Nr. 1/3. – S. 27–29. 25. Podraza-Kwiatkowska M. **Młodopolska femina. Garść uwag** / M. Podraza-Kwiatkowska // *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców* / Pod red. Anny Nasilowskiej. – Warszawa : Instytut Badań Literackich, 2001. – S. 12–28. 26. Podraza-Kwiatkowska M. **Salome i Androgyne. Mizoginizm, a emancypacja** / M. Podraza-Kwiatkowska. **Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski**. – Kraków : Universitas, 2001. – S. 274–288. 27. Showalter E. **A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing** / E. Showalter. – New Jersey : Princeton University Press, 1977. – 392 p. 28. Showalter E. **Toward a Feminist Poetics** / E. Showalter // *Women Writing and Writing about Women* / Pod red. M. Jacobus. – Londyn : Croom Helm, 1979. – 201 p. 29. Walas T. **Historia literatury w perspektywie kulturowej – dawniej i dziś** / T. Walas // *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy* / Red. M. P. Markowski, R. Nycz. – **Kraków : Universitas, 2006. – S. 93–136. 30. Walewska C. Z cyklu sylwetek. Maria Kuncewiczowa** / C. Walewska // *Kobieta Współczesna*. – 1928. – Nr. 18. – S. 3–5. 31. *Wiadomości Literackie*. – 1928. – Nr. 36. – S. 12. 32. **Wojeńska Cz. Zofia Nałkowska** / Cz. Wojeńska // *Kobieta Współczesna*. – 1928. – Nr. 25. – S. 4–6. 33. Zawiszewska A. **Życie świadome. O nowoczesnej prozie intelektualnej Ireny Krzywickiej** / A. Zawiszewska. – Szczecin : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2010. – 483 s.**

**НАЛКОВСКАЯ ИЛИ КАДЕН?
ПОИСКИ ГЕНЕАЛОГИИ МЕЖДУВОЕННОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ**

Иоанна Краевска

*Познаньский университет имени Адама Мицкевича,
ул. Фредра, 10, Познань, Польша, 61-701;
e-mail: jkrajewska@wp.pl*

Проанализирован женский дискурс польской литературы периода междувоенного двадцатилетия XX в. На основе критической рецепции феминистического литературоведения осуществлена попытка реконструкции исторического сознания женской литературной традиции. Рассмотрен вопрос о генеалогии женского творчества сквозь призму соотношения патри- и матрилинейных моделей прозы в текстах польских писательниц и публицисток второй декады литературы XX века.

Ключевые слова: литературная традиция, женская проза, дискурс междувоенного двадцатилетия, патрилинейность, матрилинейность.

**NALKOWSKA OR KADEN?
SERCHING FOR INTERWAR FEMININE WRITING GENEALOGY**

Joanna Krajewska

*Adam Mickiewicz University in Poznań,
10, Fredry St., Poznan, 61-701, Poland
e-mail: jkrajewska@wp.pl*

The aim of the paper consists in an attempt at the reconstruction of the historical consciousness of female literary tradition in Poland in the interwar period of the 20th century. The feminine discourse of both literary works and publicistic texts of Polish women writers were analysed according to the feminist criticism reception. The problem of genealogy of women prose was investigated through the prism of the correlation between patrilineal and matrilineal patterns of writing.

Keywords: literary tradition, women prose, discourse of the interwar period, patrilineality, matrilineality.