

Wczesna twórczość prozatorska Zofii Nałkowskiej i Iryny Wilde w kontekście literatury modernistycznej¹

Po wydaniu pierwszych książek Iryny Wilde² – zwłaszcza tomu nowel *Chimeryczne serce* i powieści *Motyle na szpilkach* (1936) – krytyka porównywała jej utwory do wczesnych utworów Zofii Nałkowskiej. Michał Rudnicki pisał w 1934 roku:

* **Uniwersytet im. Iwana Franki, Lwów.**

¹ Tekst powstał w ramach programu Erasmus Mundus Broadening Educational Experiences EMBER. Autorka przebywała na stypendium w Uniwersytecie Łódzkim, pod opieką naukową dra hab. Tomasza Cieślaka prof. UŁ z Katedry Literatury i Tradycji Romantyzmu.

² Iryna Wilde (1907–1982) – ukraińska pisarka, córka pisarza Dmytra Makohona (jej właściwe rodowe imię i nazwisko – Darija Dmytriwna Makohon. Pseudonimu *Iryna Wilde* pisarka używała od początku twórczości). Współpracowniczką czasopisma „*Žinocza Dola*” [„*Los Kobięcy*”] (1933–1939); w okresie sowieckim członek Związku Literatów ZSRR (od 1940); posłanka Rady Najwyższej Ukraińskiej SRR (od 1947); specjalna korespondentka dziennika „*Prawda Ukrainy*” (1945–1949). Przez wiele lat kierowała lwowskim oddziałem Związku Literatów Ukrainy. Najbardziej znane utwory: zbiór nowel *Chymerne serce* [*Chimeryczne serce*] (1936), cykl *Pownolitni dity* [*Petnoletnie dzieci*], który obejmował trzy powieści: *Metetyky na szpylkach* [*Motyle na szpilkach*] (1936); *Bje wośna* [*Bije ósma*] (1936) i *Pownolitni dity* [*Petnoletnie dzieci*] (1939); w nowej redakcji ukazały się jako *Pownolitni dity* [*Petnoletnie dzieci*] (1952). Za zbiór nowel *Chymerne serce* i powieść *Metetyky na szpylkach* dostała nagrodę Towarzystwa Pisarzy i Dziennikarzy im. Iwana Franki we Lwowie. Za powieść *Sestry Riczyńskie* [*Siostry Riczyńskie*] (1964) w 1965 roku otrzymała Nagrodę Narodową Ukrainy im. Tarasa Szewczenki (najwyższa nagroda państwowa Ukrainy za wkład w rozwój kultury i sztuki, ustanowiona w 1961 r.). Utwory Iryny Wilde ukazały się w dwóch wydaniach pięciotomowych (1958 i 1967–1968).

Nowele jej przypominają tematycznie *Białą koteczkę* Nałkowskiej, trochę powieść *Przedpiekle* Zapolskiej. A więc temat „das Ewig Weibliche”, z tym dodatkiem, że chodzi tu głównie o kobiecość dopiero w stadium dojrzewania fizycznego i duchowego...³

Warto podkreślić, że kultura Zachodniej Ukrainy okresu międzywojennego, wchodzącej w tym czasie w skład II Rzeczypospolitej, absorbowała liczne elementy kultury polskiej. Wówczas na terytorium dawnej Galicji działała cała rzesza polskich pisarzy, były wydawane polskie czasopisma⁴, działały polskie grupy literackie⁵. Utwory polskich pisarzy, jak i krytyczne prace o polskiej literaturze, były publikowane także na stronach ukraińskich czasopism. W szczególności należy wspomnieć czasopismo „Nazustricz”⁶, które zostało uznane za encyklopedię życia kulturalnego i artystycznego Lwowa lat trzydziestych i które zgromadziło wokół siebie postacie modernistycznego środowiska. Pisała do tego czasopisma również Iryna Wilde. Dlatego nie jest zaskakujące, że pisarka, która aktywnie uczestniczyła w życiu literackim Lwowa, dobrze знаła polską literaturę.

Wilde czytała utwory Nałkowskiej najprawdopodobniej jeszcze we wczesnym okresie swej twórczości. Później, na początku lat siedemdziesiątych, w artykule *Czerez mistok pamjati* [*Przez mostek pamięci*], obok swego

³ Michał Rudnicki, *Coś niecoś o kobiecości. Tegoroczna ukraińska nagroda literacka*, „Sygnały” 1934, nr 15, s. 9.

⁴ Bardziej szczegółowo o związkach polsko-ukraińskich pisze Oksana Weretiuk w monografii *Podobieństwa i różnice*, Rzeszów 2014. Badaczka zauważa, że w latach 20. i 30. życie literackie Polaków we Lwowie jest nie mniej ciekawe od ukraińskiego. Wśród polskich czasopism tego czasu, wychodzących we Lwowie, wymienia miesięcznik „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” (1925–1934) oraz „Scenę Lwowską”, lewicowe pismo społeczno-literackie „Sygnały” (1933–1934), periodyki „Kultura Lwowa” (1932–1934), „Lwów Literacki” (1937), młodzieżowe czasopismo literackie „Wczoraj – Dzisiaj – Jutro” (1932), kontynuuje swoje tradycje gazeta „Słowo Polskie”.

Wiele informacji na temat polskich czasopism we Lwowie można znaleźć także w następujących pracach: J. Jarowiecki, *Czasopisma literackie i społeczno-kulturalne we Lwowie w latach 1918–1939*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej”, t. XI (2008), z. 1–2 (21–22), s. 15–34; M. Павлюх, *Зародження польської жіночої преси у Львові і Галичині: політичні, економічні, суспільні умови та історіографічні особливості польського пресознавства (1840–1939)*, „Вісник Львівського Університету. Серія Журналістика” 2011, вип. 34, с. 168–180.

⁵ Weretiuk (dz. cyt., s. 24) wymienia grupy: „Rybalci” (1933), lwowski oddział warszawskiego zespołu prozaików „Przedmieście” (1933–1937). Pisarze starszej generacji grupowali się wokół Kasyna Literacko-Artystycznego. Lwowscy polscy pisarze zjednoczyli się w 1920 r. w Związek Zawodowy Literatów Polskich.

⁶ „Nazustricz” – dwumiesięcznik, czasopismo poświęcone literaturze i sztuce, wydawane we Lwowie w latach 1934–1938 (wydawca – Osyp Bodnarowycz). Uważano je za encyklopedię życia kulturalnego i artystycznego Zachodniej Ukrainy lat trzydziestych. Drukowano w nim reprodukcje dzieł sztuki, krytykę literacko-artystyczną, artykuły o historii sztuki ukraińskiej, recenzje, prozę i poezję. Wśród autorów i redaktorów czasopisma byli wybitni galicyjscy twórcy kultury: Osyp Bodnarowycz, Wasyl Simowycz, Mychajło Rudnyckij, Swjatosław Gordyńskij, Bohdan Ihor Antonycz, Borys Olchivskij. W czasopiśmie publikowano utwory pisarzy, którzy byli zorientowani na literaturę zachodnioeuropejską, wyznawali estetyzm.

ojca Dmytra Makohona⁷, Olhi Kobyłańskiej⁸ i Mychajła Jackowa⁹, których uważała za swoich nauczycieli w dziedzinie literatury, wskazuje także i na polskie pisarki, Zofię Nałkowską i Marię Dąbrowską:

[...] moimi dobrymi wróżkami, kiedy chodzi o twórczą sugestię, są dwie kariatydy polskiego pisarstwa, dwa wybitne talenty literatury światowej – Maria Dąbrowska i Zofia Nałkowska. Nie zaczynam żadnej swojej większej pracy, żeby przedtem nie otworzyć książki którejś z nich i nie odświeżyć się chociaż lykiem ze źródła wiecznego, bo pięknego...¹⁰

O swoim zainspirowaniu polskimi pisarkami Iryna Wilde wspomina również, w podobnym tonie, w wywiadzie dla polskiego czasopisma „Profile”¹¹:

[...] mam dwie znakomite nauczycielki, Polki, są to Maria Dąbrowska i Zofia Nałkowska. Te świetne pisarki są mi szczególnie bliskie, stanowią dla mnie wzór do naśladowania. Powiem bez przesady, że nie rozpoczynam żadnej pracy literackiej nie zasięgnąwszy porady u moich ulubionych autorek. Na moim nocnym stoliku leżą zawsze tomy Dąbrowskiej i Nałkowskiej¹².

Trudno ustalić, czy Wilde znała Nałkowską osobiście. Można jednak domniemywać, że raczej nie, ponieważ zapewne wspomniałaby o tak ważnej dla siebie relacji w przytoczonym wywiadzie, gdzie opowiada o swoich znajomościach wśród polskich pisarzy. Nie wiadomo również, czy

⁷ Dmytro Makohon (1881–1961) – ukraiński pisarz, działacz kulturalny i edukacyjny. Pracował jako nauczyciel od 1903 roku. Działalność literacką rozpoczął w roku 1900. W 1907 r. wychodzi zbiór jego wierszy zatytułowany *Mużycki idylli*, później zbiory opowiadań i szkiców *Szkilni obrazki* (1911), *Uczytelski harazdy* (1911), *Po naszych selach* (1914), *Wybrani opowidannia* (1956). Współzałożyciel czasopism: pedagogicznego „Kamieniari” (1911–1914, 1921–1922), „Iskra” (1907), satyrycznego „Szczypanka” (1922). Po pierwszej wojnie światowej doznawał prześladowań za krytykę polityki Rumunii wobec Ukraińców. Wywarł wielki wpływ na formowanie osobowości i talentu literackiego Iryny Wilde, o czym pisarka niejednokrotnie wspominała.

⁸ Olga Kobyłańska (1863–1942) – ukraińska pisarka, publicystka, tłumaczka. Autorka wielu powieści, opowiadań, nowel, których głównym tematem jest emancypacja kobiet. Wiele jej utworów powstało w języku niemieckim, w 1901 r. zostały zebrane w zbiorze *Kleinrussische Novellen*. Iryna Wilde ze szczególnym szacunkiem odnosiła się do jej twórczości. Napisała wspomnienia o swych spotkaniach z Kobyłańską: *Кілька днів на зеленій Буковині. „Незбагненне серце”*, Львів 1990, s. 199–202; *Ольга Кобиліяньська зблизька і здалека. „Незбагненне серце”*, Львів 1990, s. 202–211.

⁹ Mychajło Jackiw (1873–1961) – ukraiński pisarz, symbolista, członek modernistycznego ruchu artystycznego „Młoda Muza” [„Мілода Муза”], grupy literackiej działającej we Lwowie w latach 1906–1909. Głównymi jej założeniami było poszukiwanie nowych szlaków w literaturze ukraińskiej i pragnienie ich realizacji w zgodzie z wzorcami europejskimi. Zwracano uwagę na służbę pięknu („sztuka dla sztuki”) i ideałom estetycznym.

¹⁰ I. Вільде, *Через місток пам’яті. „Незбагненне серце”*, Львів 1990, s. 30.

¹¹ „Profile” – miesięcznik społeczno-kulturalny, wydawany przez Rzeszowskie Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki, ukazujący się w Rzeszowie w latach 1969–1989, poświęcony dziejom i kulturze Rzeszowszczyzny. Redaktorzy naczelni to kolejno: S. Frycie, Z. Daraż, Z. Domino, D. Czarnota. Współpracowali z nim przedstawiciele rzeszowskiego środowiska naukowego i kulturalnego, a także m.in. J. Krzyżanowski, M. Tyrowicz, R. Matuszewski, J. Kawalec. „Profile” popularyzowały twórczość pisarzy ludowych. Dużo miejsca poświęcały literaturze rosyjskiej i białoruskiej.

¹² Z. Wawczak, *Wywiad z Iryną Wilde, „Profile” 1972, nr 6, s. 32–33.*

Nałkowska знаła twórczość Wilde. Tłumaczenia niektórych utworów¹³ ukraińskiej pisarki od czasu do czasu pojawiały się w polskich czasopiśmie, ale miało to miejsce już po śmierci Nałkowskiej. Poza tym tłumaczono wcale nie najlepsze dzieła Iryny Wilde. W większości były to utwory napisane pod presją radzieckiej cenzury (na przykład *Delikatna sprawa*, *Samotnik*, część miniatur). Po ustanowieniu w 1939 roku władzy radzieckiej na terytorium Zachodniej Ukrainy pisarka była oskarżana o nacjonalizm i, żeby uchronić się przed prześladowaniem, sięgnęła w swej twórczości do komunistycznych tematów. Obok naprawdę wybitnych utworów pisała też dużo według szablonu totalitarnego socrealizmu; teksty te nie mają większej wartości literackiej¹⁴. Wśród wspomnianych przekładów niezaangażowana komunistycznie jest nowela *Roman się żeni*, *Mojej Bukowinie*, niektóre miniatury. Naprawdę istotne utwory, które przyniosły sławę Irynie Wilde i które rzeczywiście ujawniały jej talent, nie zostały przetłumaczone na język polski.

Jakie są zatem przesłanki zestawiania twórczości Iryny Wilde i Zofii Nałkowskiej – poza jawną fascynacją pisarki ukraińskiej dorobkiem Polki? Przede wszystkim należy podkreślić, że ich wczesna twórczość, rozpatrywana w kontekście literatury tamtego czasu, ukraińskiej i polskiej, była czymś zupełnie nowatorskim, odrębnym od ówczesnych dzieł innych pisarzy. Stworzyły obie, niezależnie od siebie, nowy typ nowoczesnego pisarstwa, w centrum którego była kobieta ze swymi uczuciami, ze swym światem wewnętrznym. Twórczość Nałkowskiej i Wilde wyrasta z doświadczeń modernizmu i wyraża się, między innymi, w irracjonalizmie, zainteresowaniu głębią ludzkiej psychiki, artystycznym eksplorowaniu cielesności człowieka, przełamaniu obyczajowego tabu, a ponadto w estetyzmie, eksperymentowaniu ze środkami wyrazu w poszukiwaniu nowych technik pisarskich.

Tym bardziej ciekawe staje się porównanie dorobku tych dwóch pisarek w kontekście polskiej i ukraińskiej literatury modernizmu. W szczególności warto zwrócić uwagę na wspólną tematykę i podobne motywy wczesnych utworów Nałkowskiej i Wilde. Nie mniej istotne okazuje się również zestawienie reakcji ówczesnych krytyków na ich dzieła.

¹³ *Samotnik*, tłum. F.B., „Przyjaciółka” 1954, nr 21(323); *Delikatna sprawa* (*Żart sceniczny w 1 akcie*), tłum. i adapt. M. Jacyna, „Materiały Świetlicowe. Miesięcznik Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej dla Świetlic” 1950, nr 7; *Roman się żeni* (*Nowela*), tłum. O. Terlecki, „Dziennik Polski” (Dodatek do „Dziennika Literackiego”) 1949, nr 344, s. 8; nr 346, s. 8; nr 347, s. 6; *Z przymrużeniem oka*, tłum. Is, „Szpilki” 1962, nr 30, s. 9; *Toporzysko*, tłum. M. Raczkiwicz, „Literatura Radziecka. Miesięcznik Związku Pisarzy ZSRR” 1968, nr 9, s. 111-115; *Mojej Bukowinie*, tłum. J. Pleśniarowicz, „Profile” 1970, nr 3, s. 33; *Miniatury*, tłum. J. Pleśniarowicz, „Literatura na Świecie” 1986, nr 8, s. 149-150; *Miniatury* [fragm.], tłum. J. Pleśniarowicz, „Zwierciadło” 1987, nr 17, s. 11.

¹⁴ N. Maftyn, porównując wczesne utwory Wilde z małą prozą okresu sowieckiego, pisze: „przy zachowaniu liryzmu, psychologicznego zainteresowania wewnętrznym światem bohaterów, można zauważyć fatalne dla talentu artystycznego skupienie się na conceptach ideologicznych socrealizmu, prymitywizm wyborów kompozycyjnych, uproszczenie sposobów tworzenia charakterów, fałszywość i nieszczerłość tonu. [...] wychwalanie Władzy Radzieckiej i kołchozu niweczyło wybitny oryginalny nowelistyczny talent pisarki”. Н. Мафтин, „Щоб запалити любов до всесвіту...”, рання проза Ірини Вільде, „Слово і час” 2007, № 5, c. 49 [tłumaczenia tego i kolejnych fragmentów tekstów ukraińskich – Y.Y.].

Analizując recepcję pierwszych utworów Zofii Nałkowskiej, można powiedzieć, że była ona traktowana jako autorka, która porusza temat kobiet w sposób nowatorski, tworzy tak zwaną nową literaturę kobiecą. Krytycy charakteryzowali jej twórczość jako całkowicie odmienną od wszystkiego, co było dotąd. Jej pisarstwo stanowiło głos kobiety nowego pokolenia; kobiety, która ma już za sobą walkę o podstawowe potrzeby i która może skupić się na samej sobie. Właśnie w takim kontekście ocenia dorobek Nałkowskiej Jan Dąbrowski. Jak zaznacza, minione pokolenie

entuzjazmowało się dla sprawy niezależności materialnej kobiety, dla wynikającej stąd i niezależności wewnętrznej, [...] zajmując żywo wszelkie dostępne kobietom, bodaj najskromniejsze, placówki. [...] Nowe pokolenie wchodzi na drogę już utorowaną. Nie potrzebuje kłuć palców igłą za nocną ślęcząc robotą, by prawo do swej samoistności stwierdzić¹⁵.

W reakcji na *Narcyzę* Dąbrowski pisze o nowym typie powieści, która „odbiega daleko od tradycji Orzeszkowej, zarzucając «kwestię kobiecą», aby skupić uwagę na – kobiecie”.

Pojawia się nawet powrotna fala kobiecości w literaturze – notuje krytyk – Przemawia kobieta w imię erotyzmu, w imię przyrodzonej potrzeby miłości, której zapierać się ani wyrzekać nie pragnie, w której przestaje być stroną bierną, oczekującą; domaga się prawa poszukiwania, wyboru, wreszcie prawa próby i – prawa wychodzenia czystą z zawodu¹⁶.

Nowatorstwo Nałkowskiej w porównaniu z jej poprzedniczkami akcentuje także Wilhelm Feldman w artykule *Najmłodszy w literaturze polskiej*:

Odcina się wyraziście od pokolenia wczorajszego i przedwczorajszego, jako indywidualność i jako typ. Dała kilka przejściowych kart z psychy kobiety przejściowej, obecnie wznosi się ponad nie w świat wartości trwałych. Siebie wypowiadając coraz szerszą obejmuje obecnie wizją życia. Bez dydaktyki obywatelskiej Orzeszkowej, bez namiętności buntowniczej Zapolskiej, ze stylizowania tajemnic pewnego odłamu kobietek przechodzi w styl wielkiej sztuki, mówiącej nam o tajemnicach życia¹⁷.

Jako zupełnie nową, „odrębną literaturę kobiecą” ocenia twórczość Nałkowskiej Karol Irzykowski.

¹⁵ J. Dąbrowski, *Nowe powieści*, „Krytyka” 1911, t. 1, s. 110-116.

¹⁶ J. Dąbrowski, dz. cyt., s. 111. Justyna Górny zauważa: „Punkt widzenia Dąbrowskiego na odmienną twórczość Orzeszkowej i Nałkowskiej wydają się dzielić powojenne badaczki twórczości Nałkowskiej, widząc w niej odmienne niż u pozytywistek ujęcie problematyki kobiecej, wzbogacenie jej o opis kobiecego ciała i seksualność ujmowaną inaczej niż w poprzednim pokoleniu pisarek i emancypantek”. Taż, *Czy Nałkowska tworzy literaturę kobiecą? Z dylematu polskiej krytyki XIX i XX w.*, „Media. Kultura. Komunikacja Społeczna” 2006, nr 2, s. 84.

¹⁷ W. F. [W. Feldman], *Najmłodszy w literaturze polskiej*. II. Z. Rygiel-Nałkowska, „Krytyka” 1910, t. 2, s. 115-119.

W powieściach Nałkowskiej – twierdzi krytyk – uderzają przede wszystkim europejskie punkty widzenia, z jakich ona traktuje swoje problemy i tematy; wyrasta ona jakby nie z naszej gleby, toteż gdy jedni krytycy witają w niej pionierkę „nowego typu kobiety” w Polsce, inni widzą w jej dziełach nie fermenty przyszłości, lecz obce elementy „rozkładowe”...¹⁸

Krytyk podkreśla nowatorskie postrzeżenie przez Nałkowską doświadczeń kobiet: „Odsłania się dusza pomimo ekstrawagancji szlachetna, przeżywająca typowe doświadczenia i wrażenia kobiece w sposób nowy, intensywny, uświadomiony, nieobłudny”¹⁹. Pomimo pochwał, Irzykowski gani pisarkę za powierzchowność ujęcia typów męskich²⁰, brak społecznego tła i fabuły, którą zastąpiło „nurkowanie w życiu uczuciowym”, a także nadmiar opisów emocji.

Analizując recenzje wczesnej twórczości autorki *Granicy*, Justyna Górny dochodzi do wniosku, że „wartość Nałkowskiej, obok pisarskiego talentu, konstytuuje w oczach krytyki właśnie to, że ma opisywać specyficznie kobiece doświadczenia”²¹ i zauważa, że chociaż ją chwalono, chociaż traktowano jej twórczość jako coś, czego dotąd brakowało w literaturze polskiej, to – mimo wielu pozytywnych ocen – krytycy postrzegali jej dzieła wyłącznie w kontekście literatury kobiecej. Czasem reakcja recenzentów przyjmowała nawet protekcyjno-pobłażliwe zabarwienie: „Opisywana przez krytyków ich własna recepcja pisarstwa Nałkowskiej pokazuje, że jest ono przez nich wewnątrz literatury umieszczane w kobiecej enklawie”²².

Podobnie jak twórczość Nałkowskiej, wczesne utwory Iryny Wilde były w swoim czasie czymś nowym w literaturze ukraińskiej i wywoływały rozbieżne oceny. Przez niektórych krytyków były chwalone i, analogicznie do Nałkowskiej, odbierane jako coś oryginalnego, czego do tej pory nie było, a nawet – czego brakowało.

Na przykład, w recenzji jej pierwszych utworów (zbiór nowel *Chimeryczne serce*) Michał Rudnicki, pomimo krytycznych uwag (ich przyczyną była raczej młodość i brak doświadczenia pisarki), podkreśla wagę pojawienia się autorki, „przebywającej we własnym świecie – kobiecego serca”. Píše: „Mamy książkę dla inteligentnych czytelników, dla elity, która jest wrażliwa na niuanse, przede wszystkim dla tych, którzy są spragnieni ciekawej lektury [...]. Pierwsza w galicyjskiej literaturze książka, gdzie zmartwienia kobiecej duszy same dla siebie są tematem”²³. Zauważa, że to jest właśnie ten typ pisarstwa, którego tak brakuje w ukraińskiej literaturze tego czasu:

¹⁸ K. Irzykowski, *Powieści Nałkowskiej*, [w:] tenże, *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, Kraków 1980, s. 541–563.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Po raz pierwszy główny bohater-mężczyzna pojawia się w twórczości Nałkowskiej, jak twierdzi Ewa Wiegandt, w *Hrabim Emilu*: „Hrabia Emil to także pierwszy w twórczości Nałkowskiej bohater prowadzący – mężczyzna. Jak widzieliśmy, nie wprowadziło to jakichś zasadniczych zmian w interpretacji świata. Stanowiło natomiast sygnał zmiany pisarskiej świadomości. Autorka odcinała pępowinę łączącą sztukę z feminizmem, a tym samym z manifestacją własnego kobiecego «ja»”. Taż, *Wstęp*, [w:] Z. Nałkowska, *Romans Teresy Hennert*, oprac. E. Wiegandt, Wrocław 2001, s. XXIII–XXIV.

²¹ J. Górny, dz. cyt., s.83.

²² Tamże, s. 85.

²³ М. Рудницький, *Из тремтінь жіночого серця*, „Діло” 1935, Ч. 290, 30 жовт., с. 4.

Literatura ukraińska, posiadająca kilka wybitnych autorek, do dziś nie ma utworów poświęconych psychologii kobiecej. Na wskroś społeczny i patriotyczny jej charakter odwrócił uwagę kobiet-pisarek od ich osobistych przeżyć; poetki chcą być męskie, a gdy odsłaniają swe serce, to po to, aby pokazać, że też kochają ojczyznę, bliźniego i wielkie ideały. [...] Nie mamy pojęcia, jaką lekturą panie i panny ukraińskie zaspokajają swą potrzebę duchową, płynącą z tego nieprzewycięzonego po dziś dzień przez naukę i religię faktu, że mają one też potrzeby fizyczne i że miłość – o, hańbo! – też stanowi jakąś tam ich cząstkę. Ponieważ w literaturze nie doszły kobiety na razie do takiego głosu, który mógłby wypłynąć na zmianę jej charakteru, zdane są one na książki „rodzaju męskiego”, kontynuujące literaturę patriotyczną i społecznikowską²⁴.

Melania Nyżankiwśka²⁵ spośród trzech zgłoszonych do nagrody Towarzystwa Pisarzy i Dziennikarzy im. Iwana Franki we Lwowie w 1935 roku pisarek²⁶ Irynę Wildę uważała za „najbardziej współczesną”:

[...] odróżnia się od dwóch pozostałych autorek, które podziwiają dawność... Jej nowele wniosły coś zupełnie nowego do ukraińskiej literatury: bezpośredniość i odwagę nazywania rzeczy po imieniu. Z piękną godnością ma ona odwagę wyrażać swoje osobiste, często bardzo intymne przeżycia²⁷.

Bardzo przychylna była także recenzja Bohdana Ihora Antonycza²⁸.

Mimo jednak zachwytu czytelników i pozytywnej oceny części krytyków, reakcja niektórych recenzentów była bardzo ostra, granicząca z całkowitym brakiem akceptacji. Najczęściej ganiono Wilde za erotyzm, podejmowanie drastycznych tematów, skupienie się na „chimerycznym” wewnętrznym świecie kobiety, wreszcie – za brak społecznego tła i wątków patriotycznych. Tak rozbieżne opinie na temat dzieł Wilde częściowo były spowodowane obecnością w ówczesnym życiu literackim Lwowa takiego nurtu krytyki, który główny cel literatury dostrzegał w służbie określonym ideom społecznym i narodowym. Na przykład, krytycy ze skrzydła nacjonalistycznego (Bohdan Krawciw, Anatol Kurdydyk) oskarżali pisarkę o brak wątków patriotycznych, natomiast zgromadzeni dookoła katolickiego czasopisma „Dzwony” (Mykola Hnatyszak, Petro Isajiw) – o poruszanie zbyt drastycznych tematów. Pozytywną ocenę i wsparcie otrzymała natomiast

²⁴ M. Rudnicki, *Coś niecoś o kobiecości. Tegoroczna ukraińska nagroda literacka*, „Sygnały” 1934, nr 15, s. 9.

²⁵ Melanija Semaka-Nyżankiwśka (1898–1973) – ukraińska dziennikarka i pisarka. Pracowała w kobiecych czasopismach „Nowa chata”, „Kobieta”, „Nazustricz”. W 1939 roku musiała emigrować na Zachód. Umarła w Belgii.

²⁶ Oprócz Iryny Wilde kandydatkami do nagrody były Katria Hrynewyczewa i Natalena Korolewa.

²⁷ М. Нижанківська, Три письменниці (з приводу літературного конкурсу), „Райська яблінка. Антологія української малой «жіночої» прози Галичини міжвоєнного періоду / Упоряд., літ. Редакція, передм. і прим. Н.Поліщук, Львів 2014, с. 300–301.

²⁸ А. Б. І. Вибрані твори [Богдан Ігор Антонович] упорядник Д. Ільницький; [передмова Д. Ільницького та І. Старовойт], К. Смолоскип 2012, с. 872.

od Mychajła Rudnyckoho [Michała Rudnickiego] – współredaktora czasopisma „Nazustricz” – który jako jeden z pierwszych uznał talent Wilde.

Bardzo dokładnie główne tendencje literackie i krytyczne tego czasu określa Natalia Maftyn. Pisarze zgromadzeni dookoła „Literaturno-naukowo wisnyka” [„Biuletynu Literacko-Naukowego”] – pisze badaczka – poszukiwanie nowych horyzontów artystycznych łączyli

z idea, by uczynić z literatury flagę, pod którą konsolidowałby się cały naród. Artyści kierunku katolickiego akcentowali wartości „wieczne”. W pierwszym numerze czasopisma „Dzwony” ich cel został sformułowany tak: „Będziemy starać się o to, żeby dawać naszym czytelnikom jak najzdrowszą twórczość, opartą o etykę chrześcijańską i chrześcijański światopogląd”. Nie-mało artystów poszukiwało swoich niezależnych od jakiegokolwiek ideologii dróg (głównie autorzy z kręgu czasopism „My”, „Nazustricz”)²⁹.

Wobec tych rozbieżnych tendencji, kiedy przyznano Irynie Wilde literacką nagrodę Towarzystwa Pisarzy i Dziennikarzy imienia Iwana Franki we Lwowie w roku 1935 za zbiór nowel *Chimeryczne serce* i pierwszą powieść z cyklu *Motyle na szpilkach*, w prasie zaczęła się burzliwa dyskusja na temat wartości jej utworów. Szanowany krytyk literacki, Mykola Gnatyszak, na znak protestu opuścił nawet jury, stwierdzając, że młoda pisarka, „przy naprawdę wysokim artystycznym poziomie swoich utworów, w zakresie tematyki jest na razie ograniczona do wyjątkowo osobistych, erotycznych, a przy tym nietypowych przeżyć”³⁰. Nazwał te utwory „kulturalnie i artystycznie ozdobioną erotyczną pustką”³¹. Uznawał książkę *Chimeryczne serce* za szkodliwą dla młodych, niedojrzałych osobowości; za taką, która:

[...] rozbudza w czytelniku mieszane uczucia. Jeżeli bowiem dla dorosłego, już uformowanego duchowo czytelnika ta książka jest po prostu przyjemną lekturą, to dla młodzieży może stać się czynnikiem decydującym w kształtowaniu jej przyszłego światopoglądu, i wtedy to, niewątpliwie, nie będzie działać na korzyść tej młodzieży.

Postawienie w centrum życia problemów erotycznych, chociażby nawet w opisowej i kulturalnej formie, może nauczyć młodych ludzi odbierać świat w zdeformowanej perspektywie. Tym bardziej, że w niektórych opowiadaniach autorka nie boi się nawet tematów, które radykalnie kłócą się z zasadami zdrowego małżeństwa [...], a czasem porusza, chociaż w kulturalnej i dyskretnej formie, również drastyczne zagadnienia i tematy. Generalnie mówiąc, jest to książka z pewnością wypełniona moralną obojętnością i liberalizmem³².

Irynę Wilde krytykował także ojciec Wsewolod Durbak, który uważał, że swą nagrodę zawdzięcza „ideologicznemu i moralnemu indyferentyzmowi

²⁹ N. Maftyn, dz. cyt., s. 49.

³⁰ Петро Ісаїв, З приводу літературної нагороди за 1935 рік., „Дзвони” 1936, Ч. 1-2, с. 47.

³¹ Там же.

³² М. Гнатишак, Ірина Вільде. Химерне серце, „Дзвони” 1935, Ч. 11, с. 541-542.

swego *Chimerycznego serca*³³. W recenzji powieści *Motyle na szpilkach*, wydrukowanej w „Dzwonach” pod kryptonimem *m.g.*, czytamy, że

zakres zainteresowań autorki, a wraz z nią i bohaterki powieści, jest ograniczony do erotyki, co prawda w większości ujmowanej w sferze psychicznej. Dziwne, że dorastająca dziewczyna w ogóle nie ma żadnych innych zainteresowań, a tylko wyłącznie flirtowo-erotyczne³⁴.

Bardzo ostra była reakcja Bohdana Krawtsiwa, który zganił utwory Wilde za prowincjonalizm i brak tła społecznego:

Postacie noweli [...] p. Wilde – to tylko „ty” i „ja”, „on” i „ona”, które żyją w jakimś oderwanym od współczesności i wszystkich jej problemów, po prostu wysublimowanym ze wszelkich realiów świecie. Nie znajdziecie tu prawie żadnych szczegółów i wskazówek o epoce, środowisku – szerszym tle, na którym rozwija się akcja [...]. Wszystko tutaj niewyraźne i niekształtne³⁵.

W obronie wyjątkowej pozycji pisarki w literaturze narodowej wystąpił Rudnicki:

Chociaż ta młoda autorka – jak i my wszyscy, którzy piszemy – ma niejedną wadę, ale wszakże umie władać piórem, wie, czego chce i, co najważniejsze: ma o czym pisać. Zarzut, że jej utwory nie są wcale „ukraińskie duchem” jest nie tylko nietrafny, ale przede wszystkim bardzo niejasny. W *Motylach na szpilkach* mamy ukraińskie dziewczyny z naszego, bukowińskiego środowiska, w *Chimerycznym sercu* – typy kobiet i takie zmartwienia, jakie są możliwe tylko u nas. A co do oczekiwania, żeby wszystkie nasze książki musiały podejmować tylko ukraińskie tematy – to takie żądanie jest naiwne i szkodliwe dla rozwoju naszej literatury³⁶.

Pomimo tych wszystkich krytycznych uwag recenzenci uznawali nieprzeciętny talent autorki. Nawet w najostrzejszych recenzjach można było znaleźć pozytywne oceny. Na przykład Mykoła Gnatyszak, który bardzo krytycznie przyjął tematy niektórych utworów Wilde i nawet porównał je do trującej nikotyny, uważał, że jest w nich „prawdziwy literacki nerw, jest ciepło życia, są w większości ciekawe fabuły, autorka z pewnością ma talent...”³⁷, a w innej recenzji chwalił ją za piękny, lekki styl powieści *Motyle na szpilkach*:

Główny jej wyróżnik – to niezwykła lekkość, z jaką przystępuje się do czytania. I mimo to jest w niej też wielka kultura artystyczna. Kultura

³³ Петро Ісаїв, З приводу літературної нагороди за..., с. 48.

³⁴ м.г., Рецензія на „Метелики на шпильках”, „Дзвони” 1936, Ч. 1-2, с. 74.

³⁵ Б. Кравців, Проза галицького гетта, „Вісник” Кн. 12., Т. IV, с. 903-908.

³⁶ М. Рудницький, „Не все те переймай, що по воді пливе”. Цьогорічна літературна нагорода та шум навколо неї, „Неділя” 1936, 23 лютого, № 8 (377), с. 4.

³⁷ М. Гнатишак, Ірина Вільде. Химерне серце, „Дзвони” 1935, Ч.11, с. 541-542.

skromnej prostoty, psychologicznego odczuwania i kobiecej duszy. Tematycznie książka ta [...] jest całkiem współczesna³⁸.

Bezpośredniość stylu utworów Wilde bardzo doceniał Rudnicki, pisząc:

Prostym historiom odpowiada prostota środków. Nie ma tu tego barokowego patosu, którego tak u nas dzisiaj nadużywają... Wilde opowiada, jak gdyby pisała list lub siedziała przy herbacie – u niej nie ma „literackich” wstępów ani opisów, które tak często czytelnik przeskakuje, żeby wreszcie dowiedzieć się, co się dzieje z bohaterami. [...] *Chimeryczne serce* – to najciekawsza do tej pory nowinka literacka³⁹.

Ze względu na te opinie można powiedzieć, że recepcja wczesnej twórczości Iryny Wilde nie była jednoznaczna. Pomimo uwag krytycy nie odmawiali jej talentu. Zestawienie sądów recenzentów o wczesnych utworach Nałkowskiej i Wilde daje możliwość porównania początków twórczości dwóch wybitnych pisarek. Można zauważyć pewne podobieństwa w odbiorze ich dzieł. Głównym przesłaniem komentarzy jest postrzeżenie twórczości obu autorek jako czegoś, czego nie było przedtem w literaturze, jako czegoś zupełnie nowego pod względem podejmowanych tematów i sposobów ich ujmowania. Właśnie dlatego interesująco będzie bliżej przyjrzeć się stosowanym przez Nałkowską i Wilde zabiegom literackim w kontekście współczesnej im literatury.

Literatura modernistyczna, wraz z jej tendencją do oświetlania głębi ludzkiej psychiki, ukierunkowaniem na opis świata wewnętrznego, psychologiczną analizę bohatera i eksponowanie perspektywy subiektywnej, wyróżnia się także eksperymentami w poszukiwaniu nowych technik stylistycznych. W utworach modernizmu spotykamy m.in. kombinacje różnych technik narracyjnych, psychologizm, symboliczne obrazy, liryzacje narracji, impresjonistyczne kształtowanie obrazu rzeczywistości.

Analizując w tym kontekście twórczość Nałkowskiej i Wilde, można uznać, że głównym obiektem ich zainteresowań był świat wewnętrzny człowieka, eksplorowanie w kreowanych postaciach przede wszystkim ich uczuć, emocji, doświadczeń. W twórczości obu autorek występują też nowe sposoby przedstawiania uczuć. Właśnie na ten aspekt chciałabym zwrócić szczególną uwagę.

Ewa Kraskowska pisze, że dwudziestolecie postrzegало Nałkowską

[...] głównie jako autorkę prozy psychologiczno-obyczajowej, wielkość jej pisarstwa mierząc przede wszystkim faktem, iż tej stosunkowo popularnej wówczas odmianie gatunku potrafiła mocą swego intelektu, czaru i talentu nadać szczególną wartość, wynieść ją na wyżyny uniwersalizmu i wywołać moralny oraz filozoficzny niepokój odbiorców⁴⁰.

³⁸ М. Гнатишак, Жінки пишуть повісті, „Мета” 1936, Ч. 1, 7 січн, с. 9–10.

³⁹ М. Рудницький, Из тремтінь жіночого серця, „Діло” 1935, Ч.290, 30 жовтн, с. 4.

⁴⁰ E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2003, s. 39.

Podobnie można powiedzieć o twórczości Iryny Wilde. Nawet w utworach z późniejszego okresu (po 1939 roku), w których pojawiają się, wymuszone radziecką cenzurą, motywy prokomunistyczne, wciąż silny pozostaje strumień psychologiczno-liryczny, i właśnie w tym kryje się potęga i urok talentu tej autorki.

Jeśli porównać wczesną twórczość Iryny Wilde i Zofii Nałkowskiej, można dostrzec ciekawe stylistyczne analogie, np. stosowanie przez nie typowej dla modernizmu narracji personalnej. Narrator schodzi jakby na dalszy plan, umożliwiając zobaczenie świata z punktu widzenia bohatera, zamieniając osobową narrację na mowę pozornie zależną. Taki środek stylistyczny pozwala bezpośrednio zobaczyć przeżycia, emocje i cały wewnętrzny świat bohatera.

Zofia Nałkowska często subiektywizuje opowieść, łącząc narrację trzecioosobową z mową pozornie zależną (jak na przykład w utworach *Koteczka, czyli białe tulipany; W szklanej trumnie*). Bohaterka staje się współautorem opowieści, wszystkie wydarzenia, a nawet ocena innych postaci, przedstawione są z jej subiektywnego punktu widzenia, zaś rola narratora ogranicza się tylko do lakonicznych uwag, które wzmacniają i porządkują historię:

Dziewczynka zaczęła się błąkać po salonie, zaglądać w lustra, wodzić oczami po obrazach. Bardzo piękny ten najnowszy portret mamy. Przyjemnie jest mieć ładną matkę. Obudziła kota. Wzięła na ręce ciężkie, leniwe, senne zwierzę. Stała przed lustrem. Zupełnie obraz. Włosy takie jasne, przepasane wstążką. Szyja długa, cienka, okrągła. Czerwona, jak maki, suknia. Kot biały⁴¹.

(*W szklanej trumnie*, s. 26)

Odzwierciedlając stan wewnętrzny bohaterki i tok jej myśli po to, by pokazać burzę emocji, jaka wypełnia jej duszę, autorka stosuje technikę impresjonistyczną:

O cudna, cudna, niedościgniona, a zawsze utęskniona kraino tonów! Jakieś kwiaty, wysokie, wiotkie, białe... Chodzić, zbierać, tulić do ust, do powiek zamkniętych, dusić się wonią, płakać z zachwyty.

(*W szklanej trumnie*, s. 25)

Bardzo ciekawy narracyjny przełom zaobserwować można w finale opowiadania *Zielone wybrzeże*. Tok narracji pierwszoosobowej, w której łączą się terażniejszość i wspomnienia z przeszłości, pod koniec opowiadania, w punkcie kulminacyjnym, zmienia się w strumień świadomości. O ostatnim wydarzeniu – zabójstwie ojca przez córkę – dowiadujemy się nie z obiektywnej opowieści, a z potoku bezpośrednich, nieuporządkowanych, fragmentarycznych skojarzeń i myśli innej córki, która w tym momencie obserwuje popełnienie zbrodni:

⁴¹ Z. Nałkowska, *Opowiadania*, Warszawa 1984. W następnych przytoczeniach utworów Nałkowskiej będę powoływać się na to wydanie, wskazując w nawiasach tytuł utworu i stronę.

Graj – długo, długo graj. Od żółtych klawiszów nie odrywaj swych palców aksamitnych – jeszcze... I niechaj długo jeszcze – to nic, Jezus Maria, to nic, Berto – niech ten cień czarny, niemy stoi tak wciąż we drzwiach!! i te oczy dzikie, w ciebie utkwione

– niech patrzają jeszcze długo – Berto – niech patrzą – !! Tego ciężkiego lichtarza srebrnego nie chwytaj w ręce, stalowo prężne konwulsją – nie chwytaj Berto – Berto – nie zabijaj – nie zabijaj ojca!

(*Zielone wybrzeże*, s. 69)

Iryna Wilde w swych utworach również ucieka się do subiektywizacji narracji, do uczuciowości, zwraca się ku światu wewnętrznemu. Trzecioosobową wszechwiedzącą narrację często zastępuje mowa pozornie zależna. Pisarka stosuje także formę monologu wewnętrznego:

Co oni pomyśleli sobie o Darce? Nie umiała? Nie chciała? Szczera ukraińska patriotka? Ich to nie dotyczy. Proszę, mogą wierzyć słowom Lidki. Mogą razem z nią śmiać się z Darki! Ale ona nie będzie mówić z nimi po niemiecku. Chociaż niemieckiego się nauczy. Tak, weźmie i nauczy się. I będzie tak samo lekko i swobodnie rozmawiać w nim, jak oni. Na pewno! Może nie za tydzień, nie za miesiąc, może nawet nie za dwa, ale już idzie ku temu⁴².

(*Pełnoletnie dzieci*, s. 82)

Przez mowę pozornie zależną przedstawia nie tylko tok myślenia bohaterów, ale też ich sny i fantazje:

[...] wyobraża sobie, że leży ona na dnie malutkiej łodzi, a pod nią i naokoło niej płyną ciepłe białe szumne fale. To jest dziwne, bo w morzu woda jest zimna i zielono-niebieska, a te fale białe, jak mleko i ciepłe-ciepłe. Darka chce, żeby one były takie i wyobraźnia robi je takimi. Fale biegną jedna za drugą, zaglądają w oczy, znów zdradliwie skaczą na siebie, zwijają się, podejmują i biegną dalej.

(*Pełnoletnie dzieci*, s. 79)

Wilde bezpośrednio oddaje sposób myślenia i wyrażania się bohaterów, za pomocą indywidualizacji języka postaci nadaje tekstowi rys subiektywizmu. Jej utwory są nasycone elementami liryczno-nastrojowymi i emocjami; pisarka używa różnych środków artystycznych określających stany uczuciowe oraz stosuje różne formy podawcze. Bardzo intymny liryczny charakter ma narracja w utworach, które są napisane w formie listu (na przykład *Lyst* [*List*], *Pocilunok* [*Pocatunek*], *24 hodyny* [*24 godziny*]).

Tę, właściwą epoce modernizmu, liryzację prozy często można spotkać w twórczości zarówno Nałkowskiej, jak i Wilde. Poetyzacja prozy pojawia się fragmentarycznie w dłuższych utworach (u Wilde, na przykład, mogą to

⁴² Cytaty z utworów Iryny Wilde (oprócz utworu *Mojej Bukowinie*) podaję we własnym tłumaczeniu.

być fragmenty opisów przyrody czy uczuć w powieściach), ale też są specyficzną cechą stylistyczną całego utworu w małych formach prozatorskich.

W twórczości Nałkowskiej liryzacja była najbardziej wyraźna we wczesnym okresie. Ewa Kraskowska uważa to za pozostałość po jej debiutanckich próbach poetyckich⁴³. Dla prozy polskiej pisarki, według badaczki, charakterystyczne są symboliczne poetyzmy, które stosuje:

[...] w opowiadaniach, z których jedne są po prostu poetycką prozą, inne zaś – te dojrzsze – zaczynają już sygnalizować, w którym kierunku pójdzie proza narracyjna Nałkowskiej. W tych pierwszych (np. *Majówka* czy *Dusze izolowane*) kreuje autorka obrazy i sceny o charakterze symbolicznym [...]. W tych drugich – np. *Cierpienie* – pojawia się już ciekawa fabułka [...] i frapujący zestaw postaci dobranych tak, by uwypuklić kontrast między dogorywaniem a witalnością. Obie odmiany prozy udaje się pisarce połączyć w utworach powieściowych, w których zdarzenia składające się na fabułę „poprzerastane” są długimi niekiedy partiami poetyckimi bądź to o charakterze opisowym [...], bądź refleksyjnym...⁴⁴.

Później zaś, jak dowodzi Kraskowska, Nałkowska musiała zacząć wyrastać „z takich nastrojów, z takiej mody i z takiej manieri”⁴⁵.

Ciekawym przykładem prozy poetyckiej wśród wczesnych opowiadań Nałkowskiej jest opowiadanie *Sclavae*. Intymność pierwszoosobowej narracji, monologiczność wypowiedzi, minimalizacja wydarzeń fabularnych i dialogów, skupienie uwagi na świecie psychicznym bohatera liryzuje opowieść.

Język w dużym stopniu wzbogacony został różnymi środkami artystycznymi. Jako przykład można zacytować część utworu, gdzie w bardzo poetycki i metaforyczny sposób Nałkowska opisuje miłosne uczucia:

Uczynił ze mnie lunaticzkę swego spojrzenia. Błąkałam się po gankach zawrotnych jego kapryśnych myśli. Tańczyłam, gdy mi kazał, albo płakałam, rozpuszczałam wielkie moje włosy i ciemnozłoty ich płaszcz słałam mu pod nogi, bijąc pokłony przed jego złą mocą. I blask słońca miałam w oczach – i krew na ustach.

(*Sclavae*, s. 80)

Hanna Kirchner stwierdza, że „Nałkowska opanowała znakomicie idiom modernistyczny – poetyzując prozę, przez jej kunsztowną materię prześwitują coraz większe połacie własnego stylu”⁴⁶.

⁴³ E. Kraskowska, *Zofia Nałkowska*, Poznań 1999, s. 129–130.

⁴⁴ Tamże, s. 129.

⁴⁵ Według Kraskowskiej, „[d]ziało się to poniekąd siłą rzeczy, w miarę, jak przybywało jej lat i doświadczeń, a zwłaszcza dystansu do siebie samej, ale proces ów przyspieszyły także zdarzenia zewnętrzne – wojna światowa i odrodzenie niepodległej Polski. Natomiast, jeśli idzie o czynniki wewnątrz literackie, to niewątpliwie szkołą prawdziwego pisarstwa stał się dla autorki pewien szczególnie, bardzo stary gatunek, który «odkryła» na własny użytek już pod koniec roku 1911 i który w różnych odmianach uprawiała przez całe życie – czyli charakter” (tamże, s. 131).

⁴⁶ H. Kirchner, *Nałkowska albo życie pisane*, Warszawa 2011, s. 71.

Co zaś dotyczy twórczości Iryny Wilde, to w jej utworach strumień liryczny jest bardzo silny, zwłaszcza we wczesnym okresie. Ale i później, w wielkich formach epickich, w znacznej części wypełnionych przez tematy społeczno-historyczne, ta poetyckość wciąż pozostaje, chociaż uobecnia się już w mniejszym stopniu. Dla swych „małych” utworów pisarka często wybiera formę listu, co nadaje im bardzo liryczny, intymny nastrój, często używa też formy monologu, monologu wewnętrznego, spowiedzi. Teksty są nasycone różnymi środkami artystycznymi, mają swój własny, niepowtarzalny rytm. Do takiej prozy poetyckiej można zaliczyć utwory *Schidna melodia* [Wschodnia melodia], *Pianist* [Pianista], *Wawilońska weża* [Wieża Babilońska], *Ty, Mojij Bukowyni* [Mojej Bukowinie], *Wsiudy odnakowo* [Wszędzie tak samo], *Lyst* [List], *Pocilunok* [Pocałunek], *Rozi* [Róże], *Joho sestri Mariji* [Jego siostrze Marii], *Szczastia* [Szczęście].

Wilde często używa języka poetyckiego, gdy przedstawia krajobrazy. Jej ulubionym środkiem jest symbolistyczna z ducha personifikacja krajobrazu:

[...] słońce biega bosa, babim latem przepasane, z kaliną czerwoną u jasnej skroni [...]. Jesień w czerwonych safianowych bucikach stąpa, przybrana w słoneczniki, kiście winogron, podchmielona na chłopskich weseli-skach [...].

(*Mojej Bukowinie*⁴⁷, s. 33)

Na dworze pada taki sam śnieżek jak wczoraj wieczorem. Zima krąży po kolana w śniegu, a śnieg ten, jak uparty chłopaczysko: w dzień go zepchną z chodników, a nocą znów powraca.

(*Pełnoletnie dzieci*⁴⁸, s. 154)

Psychologizacja pejzażu – to jeszcze jedna wspólna cecha twórczości Nałkowskiej i Wilde. W utworach Wilde natura jest odzwierciedleniem stanów emocjonalnych bohaterów lub tłem, dzięki któremu wyraźniej uobecnione są ich wewnętrzne przeżycia. Na przykład, w utworze *Pełnoletnie dzieci* za pomocą przedstawienia pejzażu za oknem pokazano uczucie samotności dziewczynki w obcym mieście.

Darka patrzy przez okno na wymęczone liście kasztana, który stoi w ogrodzie przed szkołą. Nawet kasztany starzeją się przedwcześnie w tym mieście. Je też przenieśli tu wbrew ich woli z ich ojczyzny i zmusili, by żyły tutaj, kwitły i starzały się przedwcześnie.

(*Pełnoletnie dzieci*, s. 65)

W innej części utworu pisarka tak konstruuje opis krajobrazu, by zobrazować i wzmocnić uczucie tęsknoty bohaterki za domem.

⁴⁷ I. Wilde, *Mojej Bukowinie*, tłum. J. Pleśniarowicz, „Profile” 1970, nr 3, s. 33.

⁴⁸ I. Вільде, Повнолітні діти, Твори в 5 томах, т. 4, Київ 1986. W dalszych przytoczeniach utworu *Pełnoletnie dzieci* będę powoływać się na to wydanie, wskazując w nawiasach tytuł utworu i stronę.

Jesień podeszła już tak blisko, że nawet w ciche dni słychać było szelest jej kroków. Tylko tutaj to była nie ta jesień, co tam, na wsi, w ukochanej Werenczance. Tu nie jest bogatą panną młodą, która wjeżdża do wioski z muzykantami weselnymi i śpiewa aż do północy, która przynosi ze sobą w posagu pszenicę złotą (choć często z pańskiego ładu za snop jedenasty), która rozpryskuje żółtą, jak szafran, kukurydzę.

O nie! Tutaj ona skomli gdzieś pod murem, jak żebraczka, a jej domem jest garść suchych liści, pozostawionych przez nieuwagę przez strażnika parku. A kamienice i przewody elektryczne zasłaniają sobą niebo, żeby nie było widać, żeby nie było słychać, kiedy ptaki odlatują na zimę. I jak tu nie tęsknić za wioską, i jak tu codziennie nie śnić o Werenczance?

(Pełnoletnie dzieci, s. 81)

W utworach Nałkowskiej krajobraz często pełni też funkcję psychologiczną. Pisarka ucieka się do techniki ekspresjonistycznej, opisy przyrody są bardzo subiektywne, tworzą odpowiedni dla wydarzeń nastrój, są wypełnione emocjami i zmysłowymi wrażeniami. Autorka sugestywnie operuje barwami. Ponure krajobrazy, z dominacją szarych i czarnych kolorów, odzwierciedlają i wzmacniają uczucia i stany, które przeżywają bohaterowie:

[...] aleję czarną, głęboką, między drzewami spadającą po stoku góry w otchłań [...].

(Zielone wybrzeże, s. 57)

[...] W tej trwodze obłąkanej czarnego boru [...].

(Zielone wybrzeże, s. 60)

[...] Dni idą – coraz ciemniejsze. Zapada późna jesień [...].

(Zielone wybrzeże, s. 59)

[...] za szymbami pada zimny, mokry, czarny deszcz. I te sosny – Zawsze to samo... Opuszczenie – groza – lęk [...].

(Zielone wybrzeże, s. 63)

[...] Oczekująca drżała na wicherze, porywającym się raz po raz od pustych, burych pól [...].

(Cierpienie, s. 71)

[...] W wąskich lukach pomiędzy wagonami widać było jakieś straszliwe, bezchmurne niebo zachodu [...].

(Cierpienie, s. 72)⁴⁹

Pisarka wykorzystuje nie tylko obrazy, kolory, ale sięga także po zapachy i dźwięki: „Ku nozdrzom płynął jasny i chłodny zapach powietrza” (*Cierpienie*, s. 72), „tęskny i chmurny szum czarnych borów” (*Zielone wybrzeże*,

⁴⁹ Podkreślenia w cytatach moje – Y.Y.

s. 41), „Wicher wieje – szeroki, szumny, tragiczny. W ogrodzie umierają drzewa” (*Zielone wybrzeże*, s. 59), „Dziś – ach, jaka noc! Wiatr huczy głucho [...]” (*Zielone wybrzeże*, s. 63), „[...] W cieniach przyziemnych czały się powstrzymane oddechy, szepty niewątpliwe, nieodparte [...]” (*Cierpienie*, s. 72).

Poprzez określony literacki kształt krajobrazu Nałkowska osiąga nawet pewien metaforyczny efekt – popełniona zbrodnia, zilustrowana chyba po raz pierwszy w *Zielonym wybrzeżu* spokojnym krajobrazem z jaskrawymi kolorami, tworzy aluzję do uczucia uwolnienia się od despotyzmu ojca:

Pogodna była ta noc zbrodni. Niebo tak jasne, że aż błękitne, księżyc biały i drzewa, jak krepą czarne. Lasem szło ledwie dosłyszalne, ciche rozśmianie.

(*Zielone wybrzeże*, s. 68)

Pejzaż pojawia się jako jeden z elementów swoistego paralelizmu świata i doświadczenia postaci. Na tle nagromadzonych w opisie przyrody ciemnych barw i trwoźnych przeczuć Nałkowska przedstawia uczucia bohaterki związane z popełnieniem zabójstwa. Jeszcze bardziej wzmacnia efekt psychologizacji krajobrazu fakt, że kilka razy w jego opisie powtarza się słowo „śmierć”:

Zapada późna jesień. Wicher wieje – szeroki, szumny, tragiczny. W ogrodzie umierają drzewa.

Ale iglaste drzewa boru przeżywają śmierć. I w tym jest największa męka. – Dlatego są takie dumne, potężne i groźne, dlatego tak przerażają swym szumem jęczącym po nocy. Nie skarżą się teraz i nie tęsknią, coś innego jest w tym szumie: trwoga taka, która już krzyczy – nie zaciska powiek, nie kryje się przed upiorem – ale ręce skostniałe opuszcza, obłąkanymi źrenicami wpija się w ciemność – i krzyczy. Chociaż wie, że nikt na pomoc nie przyjdzie. Nie mdleje, tylko umiera od pęknięcia serca.

Tak czasami nagle milknie bór, jakby mu pękło serce.

(*Zielone wybrzeże*, s. 59)

W *Zielonym wybrzeżu* krajobraz odgrywa wyjątkowo ważną rolę, jest niezwyklej tłem, które odzwierciadla i wzmacnia dramatyczne wydarzenia utworu. Hanna Kirchner pisze o pejzażach tego opowiadania:

Dramatyczne *crescendo* zdarzeń i upiornego nastroju wzmacnia się nie tylko w miarę wyjawiania złych tajemnic domu, jak w sztukach Ibsena, czy spotwornianych psychicznych napięć między domownikami. Narasta również w rytm złowrogich dźwięków i widoków za oknami, a także muzyki młodszej córki, Berty, pianistki i kompozytorki⁵⁰.

Bardzo symboliczne znaczenia mają w utworach Nałkowskiej pory roku. Wiosna jest często przeciwstawiana śmierci jako symbol życia. Na przykład

⁵⁰ H. Kirchner, dz. cyt., s. 70.

w utworze *Cierpienie* chora bohaterka, która już zaakceptowała myśl o swojej nadchodzącej śmierci, boi się przyjscia wiosny uosabiającej życie:

Na patrzącą spadła wieść nagła, niespodziewana, a straszliwa:

- Wiosna!

Ze zgrozą odwróciła oczy od tego niebezpieczeństwa, o którym – jadąc tu – nie pomyślała zupełnie. Jest bowiem myśl o nieodzownej śmierci rzeczą możliwą – ale nie wtedy, nie wtedy, gdy nadciąga wiosna. Pogodnego umierania wróg słoneczny i nieprześlągany.

(*Cierpienie*, s. 72)

Ważną, psychologizującą rolę w utworach obu autorek odgrywa muzyka, która jest akompaniamentem dla rozgrywanych wydarzeń. Często ona, tak jak i krajobraz, tworzy odpowiednie tło czy emocjonalny nastrój wydarzeń utworu.

Berta grała to samo, co szumią sosny w późną jesień. Tragiczna, rozdzierająca trwoga. Cichy, monotony szum, potęgujący się w *crescendo* do obłędu przerażenia. Czasami tylko na krótko, cicho błysnie jasny pejzaż – dziwnie echowy, jak na pół świadoma reminiscencja... A potem znów ten obłądnie monotony szum o ponuro, tragicznie wybijanej w basie melodii.

(*Zielone wybrzeże*, s. 62)

Muzyka jest także środkiem, za pomocą którego Nałkowska pokazuje do samej głębi świat wewnętrzny bohaterki:

A Berta grała jak huragan, jak wichur – by zagłuszyć tę straszną trwogę samotności, by wyrzucić z siebie całe piekło pragnienia i tęsknoty, by pod niebo samo rozebrzmiała ta szalona z męki pieśń oczekiwania.

(*Zielone wybrzeże*, s. 42)

W opowiadaniu *Cudzoziemiec* muzyka staje się tym „instrumentem”, poprzez który Nałkowska konstruuje punkt kulminacyjny utworu. Gra na fortepianie tak działa na zmysły bohatera, że z jej pomocą odkrywają się zupełnie nowe, niespodziewane strony jego duszy i historia zyskuje całkiem nieoczekiwany, zaskakujący obrót.

Gdy uczeń przestał grać i znużony siedział z opuszczonymi rękami, mistrz powstał, zbliżył się doń krokiem chwiejnym, pajęczym, ukląkł przed nim, głowę wytworną oparł na jego kolanach, a piersi rozrywało mu ciche łkanie słodkiej, śmiertelnie poetycznej, upajającej żądz.

(*Cudzoziemiec*, s. 17)

W twórczości Wilde muzyka pojawia się natomiast częściej jako temat utworów niż jako zabieg stylistyczny. Temat ten jest związany z powtarzaną w różnych wariantach opowieścią o muzykancie, która jest inspirowana wspomnieniami. Niekiedy muzyka może być głównym komponentem

kompozycyjnym, jak na przykład w noweli *Wschodnia melodia*. Wspomnienie tytułowej melodii wprowadzone tu zostało bardzo lakonicznie, tylko jednym zdaniem na końcu utworu, ale jest punktem kulminacyjnym i właśnie temu finałnemu momentowi są podporządkowane wszystkie poprzednie wydarzenia.

My z mężem byliśmy przy bramie wejściowej, gdy na górze, w sali, ucichła orkiestra i ktoś zaczął grać na fortepianie dawno zapomnianą, niemodną melodię. Od tej pory tęsknota moja, jak ten Cygan, włóczy się po świecie zasłuchana w tony starej wschodniej melodii⁵¹.

(*Wschodnia melodia*, s. 117)

Muzyka odgrywa również kluczową rolę w historii Darki i Danka z powieści *Pełnoletnie dzieci*, gdzie właśnie pod jej wpływem Darka znajduje odpowiedź na męczące ją od dawna pytanie, dlaczego Danko wybrał Luczikę. Usłyszawszy grę ich obojga w duecie, przeżywszy niesamowite emocje, Darka zrozumiała, jak ważna jest w życiu chłopca muzyka. Bardzo ciekawy jest opis uczuć i wrażeń, które wywołuje w niej sonata *Wiosna* Beethovena. Wilde ucieka się do techniki impresjonistycznej; odtwarza subiektywność odczuć, a poprzez migawkowość opisu odzwierciedla przelotność wrażeń doznawanych przez bohaterów:

Wtrącają się skrzypce. Wesoło, wybawiono sięgają najwyższych tonów.
[..] Ptactwo zrywa się z wrzaskiem i rozprasza na wszystkie cztery strony.
Słychać, jak kroi powietrze skrzydłami i jak wstrząsa gałązkami drzew...
Niby z czegoś niezadowolone, skrzypce udają się do tonów gniewnych, niskich...

Dziecko biegnie i zatrzymuje się nad jeziorem. Po suchych liściach pełnie wąż. Znow zrywają się do swego lotu skrzypce.

W niebiosach uderzył grom i pierwsze ciężkie krople deszczu opadają z pogłosem na szczyt drzew. Gdzieś zakukała kukułka... Co to, już wiosna?

Piosenka wznosi się jeszcze wyżej... jeszcze wyżej... aż nagle... Co to? Te dumne skrzypce, nie, to już nie skrzypce, a sam Danko z płaczem i skruchą, że serce od nich pęka, pada do nóg tej Rumunki...

A ona, nieubłagana, kilkoma ostrymi ciosami w kręgosłup czarno-białego potwora, odrzuca go od siebie.

Odrzuca go?

[..] Dumny orzeł zrywa się do ostatniego lotu. Jeszcze raz jego pieśń osiąga niebiańskie wyżyny. Jeszcze jeden triumfalny akord - i ptak - czy pieśń? - z przebitym sercem pada przed Lucziką [..].

(*Pełnoletnie dzieci*, s. 225-226)

Wspólne dla twórczości Nałkowskiej i Wilde jest także powtarzanie się, w różnych utworach, tych samych idei, tematów, wątków. O „wędrownie lejt-motywow” w twórczości polskiej pisarki pisze Kraskowska, która zaznacza, że „[u]twory Zofii Nałkowskiej, niezależnie od gatunku, jaki reprezentują,

⁵¹ I. Вільде, Незбагненне серце, Львів 1990, с. 117.

przedstawiają kilka wciąż tych samych tez psychologicznych i filozoficznych, ilustrując je coraz to innymi przypadkami ludzkimi⁵². Wśród aforyzmów, które „powracają jako leitmotywy w różnych utworach Nałkowskiej”, badaczka wymienia „zdanie o umieraniu w byle jakim miejscu życia”, które:

pojawia się po raz pierwszy w *Wężach i Różach* (1913), następnie w *Hrabi Emilu* (1918), by wypłynąć ponownie na pierwszych stronach *Granicy* (1935). Tytuł *Węzłów życia* (wyd. w roku 1948, pisane głównie podczas okupacji) zapożyczyła autorka z inskrypcji na żydowskiej stelli nadgrobniej i wykorzystwała w jednym z epizodów *Węży i Róż*, a jak rozumieć – wyjaśniła w opowiadaniu *Powrót do domu swego* z tomu *Lustra* (1913)⁵³.

Taki „wędrujący” charakter mają również inne symboliczno-metaforyczne wizje, które powtarzają się w utworach Nałkowskiej. Na przykład, obraz istnienia w szklanej trumnie jako metafora ograniczonej wieloma zakazami duszy człowieka jest głównym tematem opowiadania *W szklanej trumnie*. To historia dziewczynki, odmawiającej sobie radości życia, żeby nie zrobić przykrości mamie, która jej tego wszystkiego zabrania. Skutkiem tego, życie bohaterki jest pozbawione prawdziwych uczuć, ona „[n]ie znosi ciepła i sentymentu, ojczystą jej atmosferą jest chłodne, sztuczne światło, podziw, wytworność, rozpieszczone zwierzęta i pokorni ludzie” (*W szklanej trumnie*, s. 29). Ta sama metafora duszy uwięzionej w szklanej trumnie pojawia się także w kulminacyjnym punkcie opowiadania *Dusze izolowane*, ale tym razem potraktowana jest bardzo literalnie:

Od sufitu, na dwóch pasach z tłoczonej, wyzłacanej skóry zwieszała się trumna szklana, w której leżała kobieta. [...] Zbliżył się do trumny i niedyskretnie, zuchwale patrzył na leżącą w niej kobietę. Wydała mu się smutna, na pewno smutna – i piękna. Ręce złożone miała, jakby skrępowane były kajdanami, chociaż łańcuchów nie widać było zupełnie. Gdy zbliżył się do niej, podniosła cudne rzęsy, ale oczy jej, pozbawione źrenic, białe były i niewidzące, jak oczy posągów.

(*Dusze izolowane*, s. 81)

„Zjawisko swoistej «wędrówki leitmotywów» tak charakterystyczne dla twórczości Nałkowskiej – twierdzi Kraskowska – dowodzi, że czym innym jest lektura pojedynczego utworu tej pisarki, czym innym zaś – czytanie jej «w całości». Wędrowne leitmotywy w postaci aforyzmów nadają jej pisarstwu szczególną spójność, sprawiają, iż kolejne dzieła wzajem się oświetlają, dopowiadają i komentują⁵⁴.

W twórczości Iryny Wilde także można dostrzec podobną wędrówkę motywów; niektóre tematyczne epizody, z pewnymi modyfikacjami,

⁵² E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999, s. 42.

⁵³ Tamże, s. 42.

⁵⁴ Tamże, s. 43.

powtarzają się w różnych utworach. Na przykład takim „wędrującym motywem” u Wilde jest pierwsza, nieodwzajemniona miłość do muzykanta (nowela *Pianista*, powieść *Pełnoletnie dzieci*), temat przeżyć dziewczyny, która kochała się w muzykancie, ale sama nie miała muzycznego słuchu (*Pianista*, *Motyle na szpilkach*, *Pełnoletnie dzieci*), motyw rozłąki z ukochanym, który marzył, by zostać wędrowcem (opowiadania *List do przyjaciela*, *Wszędzie tak samo*, powieść *Motyle na szpilkach*). Powtarzające się motywy są połączone tym samym tematem, związanym z autobiograficznymi przeżyciami autorki.

Wspólny dla twórczości obu pisarek jest motyw tęsknoty. Nieustanna męcząca tęsknota za czymś, czego często kobieta nawet sama sobie nie potrafi wytłumaczyć, to główne motto wewnętrznego, psychicznego świata kobiety; świata irracjonalnego, bogatego w emocje i uczucia.

Na przykład, w tomie *Koteczka, czyli białe tulipany* Nałkowskiej wątek tęsknoty nieraz pojawia się w różnych wersjach i w różnych tekstach. Tęsknotą jest wypełniony też utwór *Zielone wybrzeże* pióra Nałkowskiej:

[..] myślę z trwogą niezwalczoną, jakby koniecznie wszystko tamto miało wrócić – i z tęsknotą niezwalczoną, jak gdyby niczym odzyskać się nie dało...

[..] Te wielkie sosny na górze, te mchy pluszowe, pokrywające bagniska, ten szum, który pamięta melodię mojej tamtej tęsknoty...

Tęskniłam przecież zawsze do zielonego wybrzeża. – Zwłaszcza kiedy Berta grała – tam w wielkiej sali na dole.

(*Zielone wybrzeże*, s. 41)

A Berta grała jak huragan, jak wichur – by zagłuszyć tę straszną trwogę samotności, by wyrzucić z siebie całe piekło pragnienia i tęsknoty, by pod niebo samo rozebrzmiała ta szalona z męki pieśń oczekiwania.

(*Zielone wybrzeże*, s. 42)

Dzieciństwo całe i młodość spędzaliśmy jedynie z ojcem i ociemniałą babką, w otoczeniu starej, ponurej, małomówniej służby. A jednak przeczynałyśmy coś i za czymś tęskniłyśmy. To wszystko nieznanne, razem wzięte, to wszystko wyłowione z teoretycznych konspektów książkowych, to wszystko dalekie, zakazane, znienawidzone przez ojca, to wszystko nęcące, ukochane, tęsknione – nazywałyśmy zielonym wybrzeżem. Najpiękniejsza z kompozycji Berty nosiła tytuł: „Tęsknota za zielonym wybrzeżem”.

(*Zielone wybrzeże*, s. 43)

Nic mnie już teraz nie pociąga ani smuci rozkosznym smutkiem tęsknoty ziszczalnej, choć nieziszczonej.

(*Zielone wybrzeże*, s. 67)

Że nigdy nie kochałam i zawsze tęskniłam za miłością [...]

(*Scalvae*, s. 85)

Dobrze jej było siedzieć tak nieruchomo w swoim wiszącym ogrodzie i w białym upale słońca bezpiecznie tęsknić do burzy.

(*Dzień ten*, s. 89)

- I wszystko takie - najbardziej dziwaczne, bezpotrzebne - staje mi w wyobraźni w owe dni właśnie. Wtedy najsilniej marzę, najdrapieżniej pragnę tych rzeczy cudnych, które uciekają od swej nazwy, jak przerażone ptaki. Tęsknię najbardziej żałośnie...

(*Dzień ten*, s. 93)

Drogą naturalną i oczywistą wykwiatała z ich kolorów cudnych i zapachów myśl tęskna o miłości, żywej zawsze, chociaż nieistniejącej, o miłości, która kędyś na zewnątrz świata trwaniem swoim mistycznym usprawiedliwiała wszystkie marzenia ziemi.

(*Dzień ten*, s. 95)

- „Czy lubi pani pocałunki?” - „Nie. Lubię tęsknić za pocałunkami”.

(*Małżeństwo*, s. 37)

Nawet w nim, urodzonym kosmopolicie, obywatelu wszechświata, księciu wędrownym, roztargnionym, marzącym, lunatycznym - w nim nawet zapach tych ślicznie potwornych kwiatów zdołał obudzić tęsknotę uroczą, przesłodką, tęsknotę do jedynego, swojego, zupełnie nieznanego kraju.

(*Cudzoziemiec*, s. 14)

U Wilde motyw tęsknoty ma bardziej określony charakter, jest to najczęściej tęsknota za ukochanym, za utraconą miłością, niespełnionym marzeniem:

Tego wieczoru, odprowadzając mnie do domu (jeszcze nigdy drogi w naszym mieście nie były tak krótkie, jak tego wieczoru), powiedziałeś mi: „Jutro wyjeżdżam do Wiednia” - tak, jak mówimy: „Jutro wybieram się do teatru...”. Tej nocy tęsknota moja nie dawała mi spokoju do białego rana.

(*Wszędzie tak samo*)⁵⁵.

Ta tęsknota jest tak nieustępliwa, że pisarka często posuwa się do jej personifikacji:

...tęsknota moja, jak ten Cygan, włóczy się po świecie zasłuchana w tony starej wschodniej melodii. Ona to „biegnie za tobą, jak pies za właścicielem”, to „niczym jurodiwa”, nadal szuka cię po już dawno zaoranych ścieżkach⁵⁶.

Umieściwszy obok siebie twórczość Zofii Nałkowskiej i Iryny Wilde, można zobaczyć pewne procesy rozwoju polskiej i ukraińskiej literatury

⁵⁵ I. Вільде, Незбагненне серце..., с. 56.

⁵⁶ Тамże.

modernistycznej, wykraczanie poza ustalone dotąd granice w literaturze, dotknięcie tematów, które uznawano wcześniej za tabu, a także eksperymenty i innowacje w sferze stylistycznej. Łatwo dostrzec też dość liczne wspólne cechy twórczości obu autorek, które są ciekawe również i z tego względu, że Wilde w swojej twórczości często inspirowała się dziełami Nałkowskiej.

BIBLIOGRAFIA

- J. Dąbrowski, *Nowe powieści*, „Krytyka” 1911, t. 1, s. 110–116.
- J. Górny, *Czy Nałkowska tworzy literaturę kobiecą? Z dylematu polskiej krytyki XIX i XX w.*, „Media. Kultura. Komunikacja Społeczna” 2006, nr 2, s. 80–91.
- K. Irzykowski, *Powieści Nałkowskiej*, [w:] tenże, *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, Kraków 1980, s. 541–563.
- J. Jarowiecki, *Czasopisma literackie i społeczno-kulturalne we Lwowie w latach 1918–1939*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 2008, t. XI, z. 1–2 (21–22), s. 15–34.
- H. Kirchner, *Nałkowska albo życie pisane*, Warszawa 2011.
- E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2003.
- E. Kraskowska, *Zofia Nałkowska*, Poznań 1999.
- M. Rudnicki, *Coś niecoś o kobiecości. Tegoroczna ukraińska nagroda literacka*, „Sygnały” 1934, nr 15, s. 9.
- Z. Nałkowska, *Opowiadania*, Warszawa 1984.
- W. F. [W. Feldman], *Najmłodszy w literaturze polskiej. II. Z. Rygiel–Nałkowska*, „Krytyka” 1910, t. 2, s. 115–119.
- Z. Wawczak, wywiad z Iryną Wilde, „Profile. Rzeszowski miesięcznik społeczno-kulturalny”, Rzeszów 1972, nr 6, s. 32–33.
- O. Weretiuk, *Podobieństwa i różnice*, Rzeszów 2014.
- E. Wiegandt, *Wstęp*, [w:] Z. Nałkowska, *Romans Teresy Hennert*, oprac. E. Wiegandt, Wrocław 2001.
- I. Wilde, *Mojej Bukowinie*, tłum. J. Pleśniarowicz „Profile. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny” 1970, nr 3, s. 33.
- I. Wilde, *Delikatna sprawa (Żart sceniczny w 1 akcie)*, tłum. i adapt.: M. Jacyna, „Materiały Świetlicowe. Miesięcznik Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej dla Świetlic”, Warszawa 1950, nr 7.
- I. Wilde, *Miniatury* [fragm.], tłum. J. Pleśniarowicz, *Zwierciadło. Pismo Ligi Kobiet* 1987, nr 17, s. 11.
- I. Wilde, *Miniatury*, tłum. J. Pleśniarowicz, „Literatura na Świecie” 1986, nr 8, s. 149–150.
- I. Wilde, *Roman się żeni (Nowela)*, tłum. O. Terlecki, „Dziennik Polski” (Dodatek „Dziennik Literacki”) 1949, nr 344, s. 8; nr 346, s. 8; nr 347, s. 6.
- I. Wilde, *Samotnik*, tłum. F.B., „Przyjaciółka. Tygodnik” 1954, nr 21 (323).

- I. Wilde, *Toporzysko*, tłum. M. Raczkiewicz, „Literatura Radziecka. Miesięcznik Związku Pisarzy ZSRR”, Moskwa 1968, nr 9, s. 111-115.
- I. Wilde, *Z przymrzeniem oka*, tłum. Is, „Szpilki” 1962, nr 30, s. 9.
- Антонич Б. І. Вибрані твори / Богдан Ігор Антонич / упорядник Д. Ільницький; [передмова Д. Ільницького та І. Старовойт]. – К. : Смолоскип, 2012. – 872 с.
- Вільде І. Незбагненне серце. – Львів, 1990. – с. 117.
- Вільде І. Повнолітні діти. Твори в 5 томах. – Том 4. – Київ, 1986.
- Гнатишак М. Жінки пишуть повісті // Мета. – 1936. – Ч. 1. – 7 січн. – С. 9-10
- Гнатишак М. Ірина Вільде. Химерне серце. // Дзвони. – 1935. – Ч. 11. – С. 541-542.
- Ісаїв П. З приводу літературної нагороди за 1935 рік. // Дзвони. – 1936. – Ч. 1-2. – С. 47-48.
- Кравців Б. Проза галицького гетта // Вістник. – 1935. – Кн. 12. – Т. IV. – С. 903-908.
- М.Г. Рецензія на «Метелики на шпильках» // Дзвони. – 1936. – Ч. 1-2. – С. 74.
- Мафтин Н. «Щоб запалити любов до всесвіту...» рання проза Ірини Вільде // Слово і час. – 2007. – № 5. – С. 49-54.
- Нижанківська М. Три письменниці (з приводу літературного конкурсу) // Райська яблінка. Антологія української малої «жіночої» прози Галичини міжвоєнного періоду / Упоряд., літ. Редакція, передм. і прим. Н. Поліщук. – Львів, 2014. – С. 300-301.
- Павлюх М. Зародження польської жіночої преси у Львові і Галичині: політичні, економічні, суспільні умови та історіографічні особливості польського пресознавства (1840-1939) // Вісник Львівського університету. Серія журналістика. – 2011. – Вип. 34.
- Рудницький М. Із тремтінь жіночого серця // Діло. – 1935. – Ч. 290. – 30 жовтн. – С. 4.
- Рудницький М. «Не все те переймай, що по воді пливе». Цьогорічна літературна нагорода та шум навколо неї. // «Неділя». – 1936. – 23 лютого. – № 8 (377). – с. 4.

STRESZCZENIE

W artykule dokonano analizy porównawczej wczesnej twórczości Zofii Nałkowskiej i Iryny Wilde pod względem nowatorstwa zastosowanych technik pisarskich. W toku analiz wiele uwagi poświęcono motywom wspólnym obu pisarek, zwłaszcza eksponowaniu przez nie wewnętrznego świata kobiety. Szczegółowo zanalizowano wypowiedzi współczesnych krytyków na temat dzieł obu pisarek, wskazując pewne paralele.

Słowa kluczowe

modernizm, proza polska XX wieku, proza ukraińska XX wieku, Zofia Nałkowska, Iryna Wilde, krytyka literacka, psychologizm

SUMMARY

Early prose by Zofia Nałkowska and Iryna Vilde in the context of modernist literature

The article presents a comparative analysis of early works by Zofia Nałkowska and Iryna Vilde due to their innovatory character in the literature of their era. The article examined the critical assessment of their works in detail and points out certain parallels in the reception of critics at the time. In the analysis, special attention has been given to similar themes in the works by both these writers, especially their focus on women's inner world and search for new means of artistic expression.

Keywords

modernism, Polish prose of the twentieth century, Ukrainian prose of the twentieth century, Zofia Nałkowska, Iryna Wilde, literary criticism, psychologism