

Rozdział I

Antycypacja feministycznej krytyki literackiej?

Feministyczna krytyka literacka przy wyznaczaniu pola swoich zainteresowań stara się dystansować od feminizmu jako ideologii¹, trudno jednak zaprzeczyć, że ten nurt badań literackich zaczął się rozwijać dopiero w drugiej połowie XX wieku wraz z przemianami społecznymi zainicjowanymi przez ruch feministyczny². Narodziny tego nurtu przypadają na lata sześćdziesiąte w Stanach Zjednoczonych i siedemdziesiąte we Francji. Należy też dodać – choć może wydać się to oczywiste, ale dla dalszej części wywodu nie pozostaje bez znaczenia – że feministyczna krytyka literacka jako gałąź literaturoznawstwa jest do tej pory przede wszystkim domeną kobiet.

Dlatego wydało mi się interesujące, że na gruncie czeskiego i słowackiego literaturoznawstwa znacznie wcześniej niż feministyczno-krytyczny kanon (a w niektórych przypadkach równocześnie z nim) pojawiły się teksty, których założenia badawcze do złudzenia przypominają te, którymi posługują się feministyczne badaczki. Zastosowana w nich metoda nie jest w żaden sposób zdefiniowana, a już na pewno nie jest przez autorów naznaczana emblematem feminizmu. Słowo „autorów” nie zostało tutaj użyte przypadkiem – teksty te były bowiem pisane przez mężczyzn. Chodzi tu

¹ Zob. P. Morris, *Literatura a feminismus*, Brno 2000, s. 11; E. Kraszkowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999, s. 8.

² Zob. P. Morris, *Literatura...*, s. 25–26; T. Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London – New York 2002, s. 93–96 i J. Bator, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza*, Gdańsk 2001.

o dwa artykuły Františka Xavera Šaldy *Žena v poesii a literatuře* (1905) i *Slovíčko o ženském umění* (1908), teksty Alberta Pražáka *Česká spisovatelka v XIX. století* (1940) oraz Zdeňka Berana *České analogie Eleny Maróthy-Šoltésovej* (1985).

Przypominając o tych publikacjach, nie zamierzam stworzyć teorii o specyficznym „profeministycznym” charakterze czeskiego i słowackiego literaturoznawstwa. Tekstów tych jest bowiem mało, nie tworzą one spójnego systemu, który można by określić mianem szkoły lub nurtu, i powstawały w dość dużych – średnio czterdziestoletnich – odstępach. Jednak przy analizowaniu czeskiej i słowackiej literatury kobiecej drugiej połowy XIX wieku z punktu widzenia feministycznej krytyki literackiej nie sposób ich pominąć.

Chciałbym raczej postawić pytanie o charakter tych tekstów. Czy można tu mówić o jakimś zwiastunie feminizmu w literaturoznawstwie? Czy też może stanowią one element jakiejś zapomnianej tradycji, która mogła się rozwinąć, ale z jakichś przyczyn tak się nie stało? Pytania te wydają mi się istotne dla kwestii samookreślenia się feministycznej gałęzi czeskiego i słowackiego współczesnego literaturoznawstwa, która rozwija się bardzo powoli i często czerpie z dorobku feministycznej myśli Zachodu w sposób raczej mechaniczny, co nierzadko objawia się uprawianiem wspomnianego już feministycznego socrealizmu. Podstawowym niedostatkiem jest brak całościowej recepcji myśli francuskiej (Irigaray, Cixous, Kristeva). Należy więc chyba czeskim i słowackim badaczkom i badaczom ostatniego dziesięciolecia postawić pytanie o stosunek do własnej „zapomnianej” tradycji patrzenia na problem płci w literaturze. Analiza tekstów Šaldy, Pražáka i Berana może też doprowadzić do wniosku dość przewrotnego, który mógłby podać w wątpliwość nowatorstwo feministycznej krytyki literackiej. Mo że jednak jest tak, że pewien sposób badania literatury z uwzględnieniem kategorii płci istniał już wcześniej i był także uprawiany przez mężczyzn, a dopiero potem został oznaczony jako feministyczny lub *rodový*.

Zanim zaczniemy szukać odpowiedzi na te pytania, należałoby teksty wspomnianych autorów skonfrontować z niektórymi, moim zdaniem najbardziej podobnymi, wątkami anglosaskiej, francuskiej, a także polskiej feministycznej krytyki literackiej.

Artykuł *Žena v poesii a literatuře* Šalda rozpoczyna od stwierdzenia, że cała historia milczy na temat pewnej dziedziny, która w całości jest dziełem kobiety. Krytyk określa ją mianem „sztuka miłości”³. Można by w tym momencie uznać, że jest to kolejne męskie wyobrażenie o społecznej funkcji kobiety jako niezastąpionej dostarczycielki doznań erotycznych. Rozumienie przez autora pojęcia „miłość” (láska) jest jednak odmienne od ówczesnych konwencjonalnych ujęć – jego omówieniem zajmę się później. W tym stwierdzeniu warto przede wszystkim zwrócić uwagę na kwestię zagubienia kobiecego dziedzictwa w historii. Šalda zadaje dalek pytanie:

(...) gdzie są kobiety (...)? Gdzie ich imiona? Wiatr przyniósł nam (...) ich kilka na wpół legendarnych, na wpół historycznych (...). Stało się to tylko wtedy, kiedy los zaniósł je na tory, gdzie przypadkiem padało światło wielkich wydarzeń i jeżeli uwieźił ich prostoduszność, oddanie i wierność w historii podstęp, przebiegłości i oszustwa i podał nam je w żelaznej klatce jak uwiezione ptaki. (...) W pozostałych przypadkach pochłonęła je ciemność, a ich czynów, być może nawet bardziej bohaterskich niż zdobywanie miast, budowanie murów obronnych, wież lub świątyń, albo pisanie sławnych wierszy, nikt już nie zna i nie dowiedział się o nich nikt spoza kręgu osób najbliższych – które ich nie zrozumiały i nie doceniły⁴.

³ „Umění lásky”. F.X. Šalda, *Žena v poesii a literatuře*, [w:] tegoż, *Boje o zítřek*, Praha 1948, s. 53.

⁴ „(...) kde jsou ženy (...)? Kde jejich jména? Větry donesly nám (...) několika jejich pololegendárních, polohistorických jmen (...). Stalo se to jen tehdy, zanesl-li je osud na dráhy, kam padalo náhodou světlo velikých dějů, a uvěznil-li jich prostoduchost, oddanost a věrnost do historie lsti, chytráctví a podvodu a podal nám je v této železné kleci jako zajaté ptáky. (...) Jinak pohltila je tma a činy jejich, snad hrdinnější než dobytí měst, vystavění hradeb, věží nebo chrámů, nebo napsání slavných básní, nezná nikdo a nezvěděl o nich nikdo vyjma kruh osob nejbliže zúčastněných – které jich nepochopily a neoceniły”. Tamže, s. 55–56.

Niezmiernie interesujące wydają mi się dwa wątki z cytowanego fragmentu. Po pierwsze, autor dokonuje rozbicia jednolitej dotychczas historii. Wyraźnie dzieli ją na męską i kobiecą, wskazując, że w zbiorowej świadomości pozostała tylko ta pierwsza, co nie znaczy, że była ona historią lepszą i bardziej istotną. Po drugie zaś autor wyraźnie zaznacza, że kobiecy wkład w historię został w naszej kulturze prawie całkowicie zmarginalizowany i niezrozumiany.

Pierwsze skojarzenia pojawiające się po lekturze fragmentu tekstu Šaldy, to fikcyjna historia zapomnianej siostry Szekspira, stworzona przez Virginie Woolf w eseju *Własny pokój* (1929), który jest właściwie punktem wyjścia anglosaskiego nurtu feminizmu w literaturoznawstwie. Woolf stara się w nim odpowiedzieć na pytanie, dlaczego w czasach elżbietańskich żadna kobieta nie zdołała stworzyć dramatów tej klasy co Szekspir. Konstruuje więc w wyobraźni siostrę bliźniaczkę wielkiego dramaturga, tak samo uzdolnioną. Kieruje ją następnie na ścieżkę pogoni za artystycznym spełnieniem, prowadząc tym samym do nieuchronnej zguby: „odebrała sobie życie, a jej ciało pochowano na rozstaju dróg”⁵. Woolf poprzez dramat fikcyjnej bohaterki pokazuje tragedię kobiecych talentów, które zostały wyrzucane z głównego nurtu historii kultury głównie w wyniku odrzucenia i niezrozumienia przez środowisko. Podobne wątki widać także w powstałym na początku lat osiemdziesiątych tekście Luce Irigaray *Ciało w ciało z matką* (*Le corps-à-corps avec la mère*), w którym francuska filozofka, dokonując reinterpretacji mitu o Klitajmestrze i Ifigenii, stwierdza, że u podstaw naszej kultury leży zabójstwo jeszcze bardziej archaiczne od tego, które opisywał Freud w *Totemie i tabu* – zabójstwo matki, konieczne do ustalenia pewnego typu porządku we wspólnocie pierwotnej⁶. To pierwotne zabójstwo stało się podstawą wyparcia kobiety

⁵ V. Woolf, *Własny pokój*, przeł. E. Krasińska, Warszawa 2002, s. 62–65.

⁶ L. Irigaray, *Ciało w ciało z matką*, przeł. A. Araszkiwicz, Kraków 2000, s. 9.

z kultury i podporządkowania jej prawu i porządkowi Ojca, oraz pozbawienia kobiet własnej linii dziedzictwa, czego symbolem jest zastąpienie pierwotnej więzi (zwłaszcza córek) z ciałem matki więzią z nazwiskiem ojca⁷.

Wątek usunięcia kobiet z historii daje się zauważyć również w tekście Pražáka, który pisze:

Zdumiewające jest, iż stosunek kulturowej opinii publicznej do kobiety był aż do końca XIX wieku w zasadzie nieprzyjazny i niedoceniający, iż kobieta pomimo swojego macierzyństwa i erotyzmu była odsunięta i owiana mrokiem przesądów. Być może wszystkiemu winna jest tradycja antyczna i chrześcijaństwo, być może pesymistyczne doświadczenia z erotyką, kobieta była niemal hurtem prezentowana jako zło i ktoś mniej wartościowy⁸.

Tekst Pražáka wykazuje zbieżność z feministyczną krytyką literacką jeszcze w innym miejscu. Autor omawia twórczość czeskich i słowackich XIX-wiecznych pisarek w formie odkrywania kobiecej genealogii, pokazując zależności i inspiracje między poszczególnymi autorkami, które z pokolenia na pokolenie przekazywały sobie dziedzictwo myśli. Krytyk podkreśla, że dzięki wielu innym, niepamiętanym już dzisiaj kobiecym życiorysom mogło pojawić się w końcu takie nazwisko jak Němcová, która w swojej twórczości nawiązuje do zapomnianych poprzedniczek⁹. W podobny sposób – jako ogniwo w łańcuchu kobiecego dziedzictwa – zostaje potraktowana Světlá, która nawiązując do kobiet piszących przed nią, stała się wzorem do naśladowania dla swoich następczyń¹⁰.

⁷ Tamże, s. 13.

⁸ „Je opravdu podivno, že poměr kulturní veřejnosti k ženě byl skoro až na konec XIX. století v podstatě nepřiznivý a podcenivý, že žena přes své mateřství, milenectví byla odsunuta a zahalena v mračno předsudků. Snad to vše způsobila tradice z antiky a křesťanství, snad pesimistické zážitky z erotiky, žena byla představována skoro šmahem jako zlo a kdosi méně hodnotný”. A. Pražák, *Česká spisovatelka v XIX. století*, [w:] *Česká žena v dějinách národa*, red. J. Kapras, Praha 1940, s. 138.

⁹ Tamże, s. 142.

¹⁰ Tamże, s. 152.

Taki sam wątek układania nowej historii literatury wzdłuż linii kobiecego dziedzictwa obecny jest w pracach amerykańskich badaczek z lat siedemdziesiątych, a także współcześnie na gruncie polskim, gdzie feministyczna krytyka literacka stara się nadrobić stracony czas¹¹. Poszukiwania linii dziedziczenia w kobiecym pisarstwie znalazły najpełniejszą podbudowę teoretyczną w pracy Sandry M. Gilbert i Susan Gubar *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), w której autorki zwracają uwagę na wyrażoną w kobiecym pisarstwie potrzebę nawiązywania do twórczości poprzedniczek.

W dwóch tekstach poświęconych zagadnieniu kobiecej literatury Šalda przeprowadza jej dokładną klasyfikację. Przede wszystkim rozprawia się ze stereotypowym utożsamianiem twórczości kobiet z romansową literaturą niskich lotów – część literaturoznawców do tej pory traktuje te pojęcia niemal jak synonimy¹². Šalda stwierdza bowiem, że schematyzm „(...) tej pensjonarskiej kobiecej literatury, (...), w której na wszystkie problemy, psychologię oraz sztukę patrzy się przez okulary dojrzałej guwernantki”¹³, jest spowodowany tym, że kultura chce kobiecie pokazywać świat w kłamstwie i nie chce słuchać jej (kobiety) prawdy. Autor dokonuje następnie podziału na kobiecą literaturę będącą

¹¹ Ewa Kraskowska we wstępie do swojej książki *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego* pisze: „(...) w Polsce od paru lat nad problemem literatury kobiecej trzusi się Grażyna Borkowska, autorka prekursorskiej książki pt. *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej* (Warszawa 1996), do której, jak się okazuje, zbiegiem okoliczności dopisałam dalszy ciąg. Borkowska kończy bowiem swe refleksje na roku 1918, kiedy zaczyna się epoka będąca przedmiotem moich badań”, [w:] E. Kraskowska, *Piórem niewieścim...*, s. 10.

¹² Na problem ten zwraca uwagę w odniesieniu do współczesnej czechoskiej literatury Lubomír Machala, zob. L. Machala, *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*, Praha 2001, s. 82.

¹³ „(...) té pensionátové ženské literatury, (...), v níž všechny problémy, psychologické a umělecké jsou nazírány brýlemi dojrělé guvernanky”. F.X. Šalda, *Žena v poesii a literatuře*, s. 66.

naśladownictwem męskiej oraz na zaangażowaną literaturę kobiecą, przy czym jedną i drugą kategorię bezlitośnie krytykuje:

(...) co kobietę do tej pory oddzielało od geniuszu, to był właśnie większy, bądź mniejszy, stopień (...) męskości. Kobieta aż do tej pory mówiła językiem męskim i nie był to zazwyczaj najlepszy i najczystszy jego język. Kobieta od początku chciała pokazać, że dorówna mężczyźnie i dokona tego samego, co mężczyzna (...) ¹⁴.

Inna niedoskonałość, w którą skłonna była popadać kobieca literatura, kiedy pokonała wadę poprzednią, jest jednostronna tendencyjność, nieartystyczne forsowanie i przemaganie się, przesadna niedorzeczność. Ten artystyczny koszmar – proszę wybaczyć mi szczerłość – który jest nazywany tendencyjną powieścią feministyczną (...) ¹⁵.

Jedyną, jego zdaniem, wartościową kobiecą literaturą jest ta, w której „kobieta nauczy się mówić w swym psychicznym języku ojczystym” ¹⁶. Może się wydawać, że to stwierdzenie jest kolejnym wyobrażeniem mężczyzny o tym, co kobieta powinna bądź też czego nie powinna. Tak jednak nie jest. Krytyk bowiem nie mówi (jak to mieli i mają w zwyczaju mężczyźni), co stanowi esencję kobiecości, która powinna znaleźć odzwierciedlenie w kobiecej literaturze. Stwierdza natomiast, że zadanie odkrycia tej esencji, tego języka należy do kobiety, a kultura powinna wreszcie stworzyć jej ku temu odpowiednie warunki:

Kobieta musi nauczyć się patrzeć w siebie głębiej i uważniej, aby odkryła ostatnie podstawowe prawo grawitacji swej istoty – tę najbardziej prostą prawdę, którą zazwyczaj odkrywa się na końcu: przyznaj-

¹⁴ „(...) co ženu od genia dosud dělilo, byl právě většín menšín stupeň (...) mužactví. Žena až dosud mluvila nejdvětšín většínou jazykem mužovým a nejdčastěji ne nejlepší a nejdčistší jeho jazykem. Žena z počátku chtěla ukázati, že se vyrovná muži a dovede totéž, co muž (...)”. Tamže, s. 64.

¹⁵ „Jiná malost, v níž upadati jest nakloněná ženská literatura, když překonala nedostatek předešlý, jest jednostranná tendenčnost, neumělecké forcírování a znásilňování se, silácká nehoráznost. Ta umělecká přišera – dovolte, abych byl upřímným – které se říká propagační feministický román (...)”. Tamže, s. 66.

¹⁶ „Žena se naučí mluvíti svoji psychickou mateřtinou”. Tamže, s. 64.

my, že do tej pory kobieta patrzyła w siebie zazwyczaj zbyt poirytowana i w nadzwyczajnych okolicznościach. Musi nauczyć się patrzeć bardziej spokojnie i widzieć dogłębniej (...)”¹⁷.

Trzy kategorie XIX-wiecznej literatury kobiecej wyróżnione przez Šaldę – „język mężczyzny, feministyczna powieść agitacyjna i „psychiczny język ojczysty” (język mužový, propagační feministický román i psychická mateřština) – do złudzenia przypominają podział, którego dokonała w historii literatury angloamerykańskiej jedna z czołowych postaci krytyki feministycznej Elaine Showalter. W książce *A Literature of Their Own. From Charlotte Brontë to Doris Lessing* (1977) wyróżniła ona trzy fazy rozwoju literatury tworzonej przez kobiety:

– „kobieca” (*feminine*), kiedy piszące kobiety próbują dorównać osiągnięciom mężczyzn i to jest dla nich tytułem do chwały,

– „feministyczna” (*feminist*), w której na czoło wysuwa się problematyka równości płci, dzieło spełnia funkcję służebną i ujawnia poprzez konstrukcję bohaterów i fabułę jawne i nieświadome formy represji kobiet,

– „żeńską” (*female*), w której pisząca kobieta programowo odrzuca próby imitowania literatury „męskiej” oraz różne formy protestu przeciwko nierówności płci, zwracając się ku doświadczeniu kobiecemu jako źródłu sztuki”¹⁸.

Wspomniałem już o dwóch pojęciach wprowadzonych przez Šaldę przy analizie kobiecej literatury – „sztuka miłości” i „psychiczny język ojczysty”, w których realizacji widzi on sens kobiecego pisania. „Sztuka miłości” w jego rozumieniu to: „układ uczuć, rozkoszy, ekstazy i myśli, tak bogaty jak układ planetarny”¹⁹. Zdaniem krytyka kategoria

¹⁷ „Žena musí se naučit dívati se do sebe hlouběji a pozorněji, aby odkryla poslední základní gravitační zákon své bytosti – tu nejprostší pravdu, která bývá vždy objevována na posledy: přiznejme si, že dosud většinou hleděla žena do sebe příliš rozčilená a za okolností mimořádných. Musí se naučit hledět klidněji a pak vidět i hlouběji (...)”. Tamže, s. 67.

¹⁸ E. Showalter, *A Literature of Their Own*, London 1999, s. 13.

¹⁹ „Soustava citů, rozkoší, extasí a myšlenek, tak bohatá jak soustava planetární”. F.X. Šalda, *Žena v poesii a literatuře*, s. 53.

ta, do tej pory w kulturze odrzucana i uznawana za słabość, powinna stać się w nowej kobiecej sztuce literackiej nową, prawdziwą siłą tworzenia²⁰. *Psychická mateřština* jest pojęciem szerszym, oznacza język, którym kobieta – do tej pory milcząca – będzie mogła wyrazić swój erotyzm, swoją głębię uczuć i podstawowe zasady swojego istnienia²¹.

Sądzę, że takiemu rozumieniu kobiecego języka bardzo blisko jest do koncepcji *écriture féminine* powstałej we Francji w latach siedemdziesiątych i związanej z nazwiskami trzech autorek: Luce Irigaray, Hélèn Cixous i Julii Kristevej²². Koncepcję tę można określić przede wszystkim jako filozoficzno-literacki eksperyment, który ma na celu zastąpienie psychoanalitycznej kategorii kobiety jako braku (Freud, Lacan) koncepcją pozytywnej kobiecej podmiotowości. Przedstawicielki tego nurtu stawiają pytanie o pozycję kobiety w kulturze i udzielają sobie odpowiedzi, że kobieta jako odrębny podmiot w kulturze nie istnieje. To stwierdzenie zawiera w sobie jednak sprzeciw wobec sił, które skazują ją na nieistnienie, odbierając prawo do podmiotowości, ciała, pragnienia, uwolnienia libidinalnej ekonomii²³. Potrzebne jest więc „napisanie kobiety” w jej pozytywnej inności i odtworzenie przestrzeni kobiecego istnienia w tekście. Nie oznacza to jednak ponownego pisania o kobiecie, ale posługiwanie się językiem jak kobieta. Kobiety powinny więc napisać swą seksualność, nieświadomość

²⁰ F.X. Šalda, *Slovičko o ženském umění*, [w:] tegoż, *Kritické projevy 6. 1905–1907*, Praha 1951, s. 178.

²¹ F.X. Šalda, *Žena v poesii a literatuře*, s. 63.

²² „Jako oddzielne zjawisko *écriture féminine* zostało zdefiniowane w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych głównie przez amerykańskie i brytyjskie feministki. [...] W opracowaniach [...] pod hasłem *écriture féminine* pojawiają się zawsze te same trzy nazwiska [...] Hélèn Cixous i Luce Irigaray oraz najlepiej znana szerszemu gronu Julia Kristeva. Ta unifikacja ex post sprawia, że więcej uwagi poświęca się poszukiwaniu cech wspólnych niż analizie różnic i pomimo wielu kwestii dzielących te autorki, a niekiedy także wbrew ich jawnym protestom, uważa się je za sztandarowe postaci tego nurtu”, [w:] J. Bator, *Feminizm...*, s. 159–160.

²³ Tamże, s. 161–172.

i specyficzne relacje względem ciała w celu symbolizacji inności i odnalezienia własnego „domu w języku”. Próba stworzenia kobiecego języka nie jest jedynym punktem zbieżnym koncepcji czeskiego krytyka z początku XX wieku i francuskich teoretyczek. Jest nią także dokonana przez zwolenniczki *écriture féminine* krytyka tradycyjnego feminizmu emancypacyjnego²⁴, który Šalda utożsamiał w literaturze z zaangażowaną powieścią feministyczną i – jak już wspominałem – także krytykował.

Pojawia się jednak wątpliwość, czy w swojej koncepcji kobiecego języka (psychická mateřština) krytyk nie zbliżał się niebezpiecznie do romantycznego kultu kobiecości, dającego kobiecemu „uczuciu i wierze” prymat nad męskim „mędrca szkiełkiem i okiem” – a od takiego podejścia *écriture féminine* wyraźnie się dystansuje²⁵. Ponadto myśl Šaldy jeszcze w jednym miejscu może wydawać się rozbieżna z francuskimi koncepcjami: „nie powtarzać męskiej sztuki, ani też tworzyć czegoś nowego i samodzielnego – lecz coś pozostającego w zgodzie ze sztuką męską, uzupełniającą się z nią korelat”²⁶. Fragment ten wskazuje na postulowanie koncepcji androgenatu, zwłaszcza że w innym miejscu czeski krytyk uznaje, że adrogeniczna/ginoandryczna osobowość jest niezbędnym warunkiem prawdziwego literackiego geniuszu²⁷. Odpowiedzią *écriture féminine* na koncepcję androgenatu jest zaś twierdzenie, że w istocie stanowi ona ukryty rodzaj represji tego, co kobiece. Koncepcja ta opiera się bowiem na pewnego rodzaju syntezie cech definiowanych jako męskie lub kobiece. Jednak tak zwane męskie cechy – na przykład racjonalność, obiektywność, autonomia – historycznie związane są z wyparciem kobiecego ciała, pragnienia i różnicy. Jednocześnie tak zwane

²⁴ Tamże, s. 172.

²⁵ Tamże, s. 175.

²⁶ „Neopakovati mužského umění, ani tvořiti cosi nového a samostatného – nýbrž odpovídajícího si s uměním mužským, doplňující se s ním korelát”. F.X. Šalda, *Slovičko o ženském...*, s. 178.

²⁷ Tegož, *Žena v poesii...*, s. 53.