

WOMEN ONLINE WRITING NO 3

[HTTP://WWW.WOMENONLINEWRITING.ORG](http://www.womenonlinewriting.org)

SEPTEMBER, 2014

SPECIAL ISSUE IN POLISH LANGUAGE

FIFTEEN SHADES OF POLISH FEMINISM(S):
LITERATURE, CULTURE AND GENDER DISCOURSES IN POLISH
ACADEMIA

PIĘTNAŚCIE TWARZY POLSKIEGO FEMINIZMU

LITERATURA, KULTURA I DYSKURS GENDEROWY

NA POLSKICH UNIWERSYTETACH

EDITED BY

MONIKA ŚWIERKOSZ

URSZULA CHOWANIEC

LONDON 2014

AKNOWLEDGEMENT

We wish to thank all the contributors of THIS VOLUME for their patience and enthusiasm in participating in this project. We hoped to share in this Volume not only the information about the events and discussion during Feminist Congress in Kraków in 2011, but also to spread the word on how feminism has transformed Polish academia during last 20 years. The articles altogether contribute to the discussion which has to be continued, especially in times when the popular culture and its phenomena, such as E.L. James's *Fifty Shades of Gray*, popularize the conservatist values of heteronormative society behind its glossy surface of oversexualized, pseudo-liberal narratives.

Lisa Appignanesi commented on the phenomenon of E.L. James' book and created *Fifty Shades of Feminism*. She explained: "We looked at each other and recognised what a fine antidote to the prevailing climate such a book could be. Fifty women exploring what the F-word means to them today, where women have got to, what still needs to be done—socially, politically, sexually, psychologically. And at the same time naming feminism, claiming it, owning to that sometimes reviled "ism", which too often slips into the lexicon as a synonym for man-hating." While... "Feminism, after all, is simply the radical notion that women are people" (The Observer, 17 March, 2013).

We also wish to add our voices to the book edited by Lisa Appignanesi by analysing various cultural Polish phenomena of how feminist sensitivity and various feminisms help in exposing the mechanisms of marginalization, oppression and violence.

Urszula Chowaniec and Monika Świerkosz

CONTENTS

| | |
|---|------------|
| 1. FEMINIZM DZISIAJ, CZYLI DLACZEGO FEMINIZM JEST WCIAŻ AKTUALNY? (URSZULA CHOWANIEC)..... | 5 |
| 2. CZY FEMINIZM ZMIENIŁ POLSKIE LITERATUROZNAWSTWO? (MONIKA ŚWIERKOSZ)..... | 13 |
| CZEŚĆ I FEMINIZM JAKO DYSKURS KRYTYCZNY | 20 |
| 3. RECHOT LITERATUROZNAWCY. DYSKURS FEMINISTYCZNY NA UNIWERSYTECIE (ANNA KOWALCZE-PAWLIK) | 21 |
| 4. POLITYCZNY PROJEKT FEMINISTYCZNEJ KRYTYKI LITERACKIEJ - KRYTYKA OSOBISTA NANCY K. MILLER (DOMINIK DZIEDZIC) | 33 |
| 5. OD KOPCIUSZKA DO... FEMINISTYCZNE POTYCZKI Z KRYTYKĄ LITERACKĄ (DOROTA KOZICKA) | 43 |
| 6. CZEGO MOŻE ODU CZYĆ NAS FEMINIZM? (AGNIESZKA GAJEWSKA) | 58 |
| CZEŚĆ II: W STRONĘ KULTUROWEJ HISTORII LITERATURY | 68 |
| 7. FEMINISTYCZNIE O HISTORII LITERATURY I ZWROCIE KULTUROWYM. PRZYPISY DO DWÓCH PROJEKTÓW (ARLETA GALANT) | 69 |
| 8. KOBIECA LITERATURA DOKUMENTU OSOBISTEGO (ANNA PEKANIEC)..... | 80 |
| 9. „KOBIECY KOMPLEKS PRZYNALEŻNOŚCI” I HISTORIA LITERATURY (JOANNA KRAJEWSKA) | 95 |
| 10. NAŁKOWSKA NIE TYLKO PO POLSKU (URSULA PHILLIPS)..... | 127 |
| CZEŚĆ III: INTERPRETACJE | 138 |
| 11. KIEDY KOBIETA KOCHA MĘŻCZYZNĘ: O SEKSUALNOŚCI HETERONORMATYWNEJ W LITERATURZE POLSKIEJ (ALEKSANDRA E. BANOT) | 139 |
| 12. NIECZYTELNOŚĆ SYGNATURY. O PISANIU (JAK)O KOBIETA PRZEZ MĘŻCZYZN W LITERATURZE POLSKIEJ (JOANNA SZEWCZYK)..... | 153 |
| 13. JA, CO TO PISZĘ (WOJCIECH SZYMAŃSKI) | 180 |

| | |
|--|-----|
| 14. OKO WAGINALNE – TRZECIE OKO CZY CIAŁO OBCE? WOKÓŁ PROJEKTU ARTYSTYCZNEGO ALICJI ŻEBROWSKIEJ (AGNIESZKA DAUKSZA) | 193 |
| 15. ENCYKLOPEDIA GENDER JAKO PROJEKT OŚWIECENIOWY W CZASACH PONOWOCZESNYCH. OPIS PRAC NAD PROJEKTEM (MONIKA RUDAŚ-GRODZKA, KATARZYNA NADANA, AGNIESZKA MROZIK, AGNIESZKA WRÓBEL) | 200 |
| FINAL NOTES: | 207 |

URSZULA CHOWANIEC

FEMINIZM DZISIAJ, CZYLI DLACZEGO FEMINIZM JEST WCIĄŻ
AKTUALNY?

Women Online Writing jako periodyk wydawany od tego roku w Londynie ma niezwykle zaszczyt zaprezentować Czytelnikom zestaw ważnych tekstów dotyczących wpływów feminizmu na polską naukę o literaturze. We wrześniu 2011 roku odbył się w Krakowie II Kongress Femisnityczny, zbierający w ramach swoich obrad osoby, biorące udział w kreaowaniu świadomości równościowej i budowaniu wielorakich instytucji poświęconych implementowaniu równości w społeczeństwie przez ostatnie dziesięciolecia. Feminizm nie powstał dopiero po upadku komunizmu, jego historia jest o wiele dłuższa, jednakże od czasu przełomu antykomunistycznego jego historia jest wyjątkowo dynamiczna: od wielkich nadziei, przez rozczarowania i klęski, po systematyczną organiczną pracę i właśnie ta historia w kontekście akademickich badań nad literaturą jest tematem niniejszego numeru. Nie jest to często słyszana historia, raczej znana wąskim kręgom akademickim, tym bardziej więc WOW chce przyczynić się do jej rozpowszechnienia. Wydaje nam się, że ta historia jest niezwykle ważną opowieścią o tym, jak istotne jest wrażliwe i otwarte na nowe spojrzenia czytanie.

Numer ten jest także dopełnieniem zbioru tekstów o historii feminizmu, badań genderowych po 1989 roku, która pojawiła się w ubiegłym roku po angielsku pod tytułem *Women's Voices and Feminism in Polish Cultural Memory* (przełom 2012 i 2013, Cambridge Scholars Publishing). Uważamy, że podobne podsumowania są ważne, aby wyraźnie widzieć zarówno kierunki i procesy rozwoju, jak i mechanizmy kontroli, jakie pojawiają się wokół szeroko rozumianej myśli feministycznej. Zanim przejdziemy do artykułów, do których wprowadzi nas
ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 5

Monika Świerkosz, redaktorka naczelna niniejszego numeru, która z niezwykłą determinacją zebrała wszystkie tutaj teksty, pragnę podzielić się kilkoma uwagami, nad tym, czym jest feminizm dzisiaj.

Feminizm dziś...

Feministyczne badania. Każda z nas obecna i nieobecna na obradach II Kongresu Feministycznego we wrześniu 2011 roku (w tym kwantyfikatorze każda, zawieram także obecnych mężczyzn, jak wiemy: rodzaje gramatyczne czasami z feminizmem są na bakier!), a zatem każda z nas, która otwarcie identyfikuje się z feminizmem, spotkała się z koniecznością wytłumaczenia się z tego epitetu: feministyczne badania, feministyczne poglądy, feministyczna teoria (zwłaszcza teoria literatury, która – jak wielu do tej pory się upiera - nie ma płci). Definicji podano wiele, a wciąż konieczne wydaje się, zwłaszcza na Akademii, zdefiniowanie tego, co to feminizm dziś, choć z drugiej strony w naukowych gronach głupio zapytać o definicję pojęć równie szerokich, jak na przykład postmodernizmu, badań kulturowych czy postkolonializmu.

Feminizm oraz badania gender stanęły w szczególnym ogniu krytyki w momencie, kiedy ten numer był przygotowywany do publikacji. Na blogu Na Temat, socjolożka, Anna Dryjańska przedstawia ogólne oburzenie wobec konserwatywnej postawie Kościoła wobec tak zwanej „ideologii gender”, prezentując udział Kościoła w projektach unijnych, które miały propagować zasadę równości. Apel Dryjańskiej, przedstawicielki Feminoteki był reakcją na wielomiesięczne absurdalne oskarżanie gender o ideologię demoralizującą społeczeństwo¹. W listopadzie 2013 wybuchła afery o Nagrodę Literacką dla Autorki „Gryfia”, afery wokół postaci Ingi Iwasiów, w trakcie której także pojawiło się podejrzenie, że to feminizm przestał być mile widziany na arenach polityki: czy to kościelnej, czy ogólnokrajowej, czy lokalnej.

Cyklicznie zatem w gazetach, dyskusjach publicznych, czasami nawet w telewizji, pojawia się pytanie, czym jest „feminizm dzisiaj”, czy nam jest on w ogóle potrzebny? Wyrażenie „feminizm dzisiaj”, stawiam w cudzysłowie, bo wydaje mi się szczególnym, specyficznym pojęciem,

¹ Anna Dryjańska, Kościół zarabia na gener, na blogu Na Temat, <http://annadryjanska.natemat.pl/84521,jak-kościol-katolicki-zarabia-na-gender> (dostęp: 12.12.13)

jednocześnie zawierającym w sobie odwołanie do szeregu stosunkowo starych i ugruntowanych w kulturze zjawisk, zmian i badań naukowych oraz zawierającym implikację, że wszystkie te odwołania wymagają ciągłego dopowiedzenia, tłumaczenia, przypisów, ciągłych gestów uaktualniających w kontekście jakiegoś „dzisiaj”. Owa „dzisiejszość” mieści w sobie zatem konotacje z nowoczesnością, byciem na bieżąco, aktualności w przeciwieństwie do feminizmu, który w wyrażaniu-pojęciu „feminizm dzisiaj” ma zabarwienie retro. Owo „dzisiaj” ma być niejako legitymacją istnienia feminizmu nie tylko w Akademii, ale także w polityce, w ruchach społecznych.

To zjawisko dopytywania się o definicję wydaje mi się niezwykle dziwne: musimy tłumaczyć się, że jesteśmy feministkami, ale że niekoniecznie jak Emmeline Pankhurst, zupełnie jakby współcześni politycy czy naukowcy mieli tłumaczyć się z tego, co ich różni od tych z poprzednich wieków. Niewątpliwie, konieczność ciągłego definiowania i uaktualniania jest proporcjonalna do siły patriarchatu czy konserwatywnych reakcji, a ponieważ te ostatnie zawsze czuły się szczególnie zagrożone przez tak, wydawałoby się, zdroworozsądkową ideę, jak idea emancypacji i równouprawnienia, toteż feminizm widziany jest wciąż w tej szczególnej potrzebie autoreferencji.²

Tak też działo się niedawno w Wielkiej Brytanii, w której pojawił się cały szereg artykułów oraz debat poświęconych temu, czym jest feminizm dzisiaj. Magazyn literacki „Granta: the Magazine of New Writing”, wydał numer pod tytułem „F Word”, w którym brytyjska pisarka, znana z kontrowersyjnej powieści o macierzyństwie, zastanawiała się, co to znaczy być feministką dzisiaj i czy nią jest? Pretekstem do tym rozważań był dla niej rozwód z mężem i obelga męża, skierowana do niej: „możesz się teraz nazwać feministką”. Kimże jest feministka dzisiaj? Może, jak zaproponowała Cusk:

² Definiowanie feminizmu nie jest czymś zaskakującym, gdy jest zjawiskiem nowym. Taka potrzeba była na początku lat dziewięćdziesiątych, gdy Pełnym Głosem uczyło nas feminizmu, gdy Maggie Humm dawała nam pierwsze wskazówki na temat literackich teorii feministycznych. Zdziwiająca jest jednak ciągła, odradzająca się potrzeba definicji, która nie wynika z niejasności zjawiska czy pojęcia, ale z siły reakcji starających się feminizm unieważnić, zob. artykuły Jennifer Cotter, Ewy Majewskiej, Helene Cixous, Katarzyny Szumlewicz w „Lewą Nogą” 2004: 16.

Jest autobiografką, artystką, tworzącą samą siebie. Funkcjonuje niczym łącząc między tym, co prywatne i tym, co publiczne, co kobiety robiły od zawsze, tyle, że feministka nie wycofuje się. Ona nie chce jednać, ale sprzeciwiać się. Jest kobietą na opak (Granta 2011: 115, s.19).

Feministka tworzy swoją biografię wbrew wszelkim kulturowym regułom, staje się w końcu „kobietą na opak” aż do momentu, kontynuuje Cusk, kiedy musi się poddać. I tu Cusk jest przerażająco pesymistyczna, kobieta - matka, żona, opiekunka, musi się poddać, pójść na kompromis, jej bunt musi zostać utemperowany. Literacki, acz autobiograficzny esej Cusk dał mi do myślenia: nie ma wątpliwości - świat nie popiera feminizmu. Żyjemy w czasach strasznego i komicznego baklachu: z jednej strony wygodne oficjalne przepisy: parytety, polityka równościowa, regulacje prawne w każdej firmie, zwłaszcza te dotyczące rekrutacji. Z drugiej zaś strony: wszechobecne uczucie, że feminizm ze swoją walką to jedno, a życie drugie. A jakie jest życie to przecież widać: w reklamach telewizyjnych, serialach, billboardach, przemyśle mody itd.

Wróćmy jednak to gestów legitymujących ważność feminizmu...

Dwudziestego czwartego czerwca 2011 roku, dziennikarka z „The Guardian”, Zoe Williams postanowiła podjąć debatę na temat feminizmu w dwudziestym pierwszym wieku.³ Williams zastanawiała się nad tym, co nazywam potrzebą autoreferencji feminizmu, w kontekście wydanych niedawno książek, takich jak Caitlin Moran książka pod tytułem *How to be a Woman*, która w stanowczy sposób określa feministyczne pryncypia współczesnej kobiety: przeciwko obcasom, przeciwko depilacji, za aborcją. Dla niej definicja feminizmu jest prosta: „feminizm to równouprawnienie. Jeśli mężczyzna może coś zrobić, ty też możesz! Jeśli mężczyzna nie czuje się z tym źle, ty też nie powinnaś”.

Inna autorka Sylvia Walby w *The Future of Feminism*⁴, wydaje się widzieć problem feminizmu dzisiaj w bardziej pesymistycznych kolorach. Problem w tym, że nie bardzo wiadomo, jak poradzić sobie za pomocą teoretycznych narzędzi ze zjawiskami takimi jak *Slut*

³ <http://www.guardian.co.uk/books/2011/jun/24/feminism-21st-century-zoe-williams> (wejście: 15.09.2011).

⁴ Ciekawy podcast z autorką: <http://podularity.com/2011/09/02/polity-podcasts-sylvia-walby-the-future-of-feminism/> (wejście na stronę: 19.09.2011).

*Walk czy rauch culture?*⁵ Jak włączyć je w feministyczne koncepcje? Jak zgodzić się na ich emancypacyjne gesty? Pornografia jako znak emancypacyjny? – tak czy nie. Książki o roli feminizmu w świecie współczesnym szybko zostają zepchnięte na margines, debaty takie, jak ta zapoczątkowana przez Zoe William, skwitowane szeregiem krytycznych wpisów z komentarzami internautów. Natomiast pozycje backlashowe takie jak niedawno wydana i szeroko dyskutowana książka Catherin Hakim *Honey Money: The Power of Erotic Capital*, wydają się przełomem w feministycznym myśleniu, choć *de facto* są jak książka Hakim akademickim romansidłem, zgodnym z brutalnymi, męskimi zasadami wolnego rynku.

Polska literatura i badania feministyczne...

I tu dochodzę do naszych badań, obejmujących networking oraz próby oderwania się od przymusu autoreferencji w stronę swobodnych analiz, bez ciężkiego sumienia, że wypadaloby zdefiniować, co rozumiemy przez feminizm, literaturę kobiecą itd.

Bowiem, czym jest feminizm dziś w Polsce, poza granicami Polski, w badaniach literackich i poza - nie wiem. Nie chcę podawać definicji i tych definicji trochę się obawiam. Nie chcę tłumaczyć, czym jest feminizm, albo co to jest literatura kobieca czy pisana przez kobiety, choć wciąż się tego ode mnie wymaga, bo w książkach akademickich ważna jest dyscyplina myślowa, obiektywizm i jasne kategorie męskiego myślenia.

To, co jednak widzę jako możliwość wyrwania się z impasu współczesnej Akademii, która – zwłaszcza na tzw. Zachodzie – uznaje feminizm, za nieco retro, to oderwanie się od myślenia narodowego, postawienie na dialog międzykulturowy, na słuchanie nawzajem doświadczeń i tzw. Dobrych praktyk w literaturach różnych krajów, państw, kontekstów kulturowych. Badania, które prowadzę od kilku lat i networking, na który postawiłam, skupia się na dociekaniach komparatystycznych oraz przekrojowych. Wśród pozycji, które chciałabym Państwu dziś zaprezentować znajdują się książki łączące w sobie artykuły z różnych kultur, a powiązane tematycznie, jak *Masquerade and Femininity: Polish and Russian Women's Writing* (2008) czy *Mapping Experience in Polish and Russian Women's Writers* (2009), *Generation and*

⁵ Por książkę Ariel Levy z 2005 *Female Chauvinist Pigs: Women and the Rise of Raunch Culture*.

Transformation: Between Post-colonialism and Post-communism in Women's Writing ("Argument Journal", 2012), *Women's Voices and Feminism in Polish Cultural Memory* (2012/2013).

Chciałabym, aby pojawiało się coraz więcej literackich propozycji, które skupiają się na doświadczeniach międzykulturowych. Jedną z pozycji, którą niezwykle cenię to *Literatury słowiańskie po roku 1989: Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*, tom II. Feminizm, pod redakcją Ewy Kraskowskiej (Warszawa: Kolor Plus, 2005).

Literatura polska z perspektywy badań polonistycznych staje się przykładem zjawisk wschodnioeuropejskich, a te znowu przykładem zjawisk europejskich itd. Ta komparatystyczna perspektywa nie może oczywiście obejść się bez badań szczegółowych. Jednakowoż musimy słuchać wielu głosów tak, aby feminizm stał się teorią żywą, platformą dialogu i jednocześnie umacniał się przeciwko coraz silniejszym tendencjom reakcyjnym, które każą nam się z feminizmu tłumaczyć. Wśród tych tendencji doszukać się można stymulowanej przez media popularności banalnej, erotycznej powieści dla nastolatków, *Pięćdziesiąt twarzy Greya* (Fifty Shades of Grey), E.L. Jamesa. To nie ambitna proza staje się tematem rozmów, lecz źle napisane czytadło, operujące prostymi schematami skandalu, tak charakterystycznej dla procesów wykluczenia i ustalania porządku, w tym granic dopuszczalności w kulturze normatywnej.

Lisa Appignanesi, Rachel Holmes oraz Susie Orbach wraz z 50 innymi feministkami napisały odpowiedź na to zjawisko globalnej infantyliczacji kultury nowoczesnej. *Fifty Shades of Feminism* to zbiór ambitnych i niezwykle intrygujących krótkich tekstów o feminizmie dzisiaj. Wśród nich znajduje się tekst Naomi Alderman, która w tekście poświęconym grom wideo i kobietom, przyrównuje je do świata powieści, w którym kobieta-pisarka jest wciąż marginalizowana, kobieta pisząca pisze kobiecą literaturę, to proste rozumowanie wydaje się wciąż zbyt łatwo akceptowalne z całym szeregiem wstępnych ocen, jaka ta proza jest. „Powieści pisane przez kobiety – pisze Alderman – mają znacznie mniej szans, aby je nazwać ‘ważnymi’, a pisarki mają mniej szans, aby je uznano za ważne głosy. Po wydaniu każdej mojej powieści, moi uczynni wydawcy umawiają mnie na napisanie czegoś dla magazynów dla kobiet – który jest także dobrze rozwiniętym rynkiem – na temat moich doświadczeń prywatnych. ‘Co miałabym napisać’ – pytam – ‘gdybym była

facetem?” Jeśli znają odpowiedź na to pytanie, nie zdradzają mi go (...) Jestem kobietą piszącą, zatem jestem pisarką” (Alderman 2013, 14)⁶.

Ja wierzę w kobiecą literaturę, która ma prawo być nazwana kobiecą, bo jest napisana przez kogoś, kto chce być identyfikowany jako kobieta. Wierzę jednak, że trzeba się pozbyć wszystkich zbędnych uprzedzeń otaczających kobietą literaturę, niejako nauczyć się tego terminu od nowa.

Bibliografia:

Chowaniec, Urszula et al. (red.) 2012. *Women's Voices and Feminism in Polish Cultural Memory*. Cambridge Scholars Publishing. Newcastle.

- (red.) 2010. *Mapping Experience in Polish and Russian Women's Writing*, ed. Urszula Chowaniec, et.al. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle .
- (red.) 2008. *Femininity and Masquerade: Essays on Polish and Russian Women Writers*, ed. Urszula Chowaniec, et.al. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.
- 2010. „Wywrotowa’ Krytyka feministyczna: między dyskursem politycznym a literaturoznawstwem” in *Pogranicza teorii*, edited by Marian Bielecki and Ewa Rychter, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Angelusa Silesiusa, Wałbrzych (pp. 117-133)
- (red.) 2012. Philosophy and Literature: Generation and Transformation in Gender and Postdependency Discourse in *Argument* 2012, no 2. <http://www.argument-journal.eu/back-issues/vol-2-no-1?lang=en>

Dryjańska Anna. 2013. Kościół zarabia na gener, na blogu *Na Temat*, <http://annadryjanska.natemat.pl/84521,jak-kosciol-katolicki-zarabia-na-gender> (wejście: 12.12.13)

⁶ Appignanesi, Lisa et al. 2013, *Fifty Shades of Feminism*. London: Virago

Williams, Zoe. 2011. Feminism in the 21st century, *Guardian*
<http://www.guardian.co.uk/books/2011/jun/24/feminism-21st-century-zoe-williams>
(wejście: 15.09.2011).

Appignanesi, Lisa et al. 2013, *Fifty Shades of Feminism*. London: Virago.

MONIKA ŚWIERKOSZ

CZY FEMINIZM ZMIENIŁ POLSKIE LITERATUROZNAWSTWO?

II Akademicki Kongres Feministyczny odbył się w Krakowie w dniach od 26 do 28 września 2011 roku pod hasłem „Jak feminizm zmienił polską naukę?”. Jego celem była nie tyle integracja środowisk akademickich zainteresowanych studiami kulturowymi nad płcią czy prezentacja programów badawczych (jak to miało miejsce w Słubicach w czasie I AKF-u), ile raczej wskazanie konkretnych miejsc przemian w obszarze wiedzy naukowej, związanych z obecnością feminizmu w polskiej akademii. Ponad 230 uczestniczek i uczestników wzięło udział w odczytach i dyskusjach toczących się w 27 panelach dyscyplinarnych i interdyscyplinarnych, między innymi: historycznym (i lokalnych programów dotyczących historii kobiet), ekonomicznym, antropologicznym, socjologicznym, medio- i filmoznawczym, medycznym, psychoanalitycznym, religioznawczym i teologicznym oraz studiów nad męskością. Dzięki udziałowi organizacji pozarządowych i fundacji w dyskusjach pojawiły się również tematy związane z kobiecym obywatelstwem i społecznym oporem, problemami polskich rodzin czy przeciwdziałaniem przemocy domowej. Zorganizowano też panele poświęcone relacjom między polityką a wiedzą feministyczną, ruchem kobiecym a teoriami, wytwarzanymi na uniwersytetach.

Istotnie, feminizm jest dziś obecny w prawie wszystkich dziedzinach humanistyki: poszerza perspektywy badawcze, upomina się o nowe, przemilczane kiedyś tematy, problematyzuje dyskusję nad metodologiami, wskazuje na fałszywy uniwersalizm wcześniejszych teorii i praktyk. To również dzięki feminizmowi zrozumieliśmy, że wiedza nie jest ani niewinna, ani wytwarzana w sterylnych ideologicznie warunkach na uniwersytetach, lecz rodzi się w działaniu, poprzez praktyki społeczne, dyskursywne, często jednak o charakterze wykluczającym. I właśnie dlatego możemy, a nawet

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 13

powinniśmy, używać wiedzy do krytycznej analizy świata. Pytanie towarzyszące Kongresowi brzmiało więc: czy sama akademia – jako instytucja i określona idea kształcenia – zareagowała jakoś na te zmiany? Czy i w jakim stopniu związana z feminizmem pluralizacja punktów widzenia przyczyniła się do podważenia normy „naukowości” i pozwoliła wyeliminować mechanizmy marginalizacji w przestrzeniach wiedzy? Czy polskie *women's studies*, *gender studies*, *queer studies* wykorzystwały swój krytyczny potencjał? Czy skorzystała na tym literatura? Czy zmienił się jakoś nasz sposób czytania tekstów, czy zmieniło się nasze podejście do języka?

Pytania te wydają mi się szczególnie ważne w odniesieniu do literaturoznawstwa. Z jednej bowiem strony, feminizm akademicki silnie i relatywnie wcześnie (bo zaraz po umownej cezurze 1989 roku) zaczął oddziaływać na badaczy i badaczki literatury. Słynne numery „Tekstów Drugich” pokazywały, jak feminizm wchodzi na akademickie salony. Lata 90. to również burzliwy, ale i niezwykle twórczy czas toczącej się w polskiej krytyce literackiej dyskusji o (nie)istnieniu literatury kobiecej. Głośne debiuty pisarskie: Izabeli Filipiak, Manueli Gretkowskiej, Nataszy Goerke, Olgi Tokarczuk, Joanny Bator, Anny Nasiłowskiej współbrzmiały z odkrywanymi wówczas i tworzonymi przez rodzime badaczki teoriami feministycznymi. Działalność eseistyczna Marii Janion, Jolanty Brach-Czajny czy Krystyny Kłosińskiej, często przekraczająca normy estetyczne (gatunkowe) i myślowe, nadawała polskiemu feminizmowi charakter dynamicznego prądu intelektualnego. Zaś niezwykle wyraziste (też medialnie) osobowości krytyczek – Kingi Dunin, Kazimiery Szczuki czy publicystek jak Agnieszka Graff – pozwoliły umieścić kategorię płci, kobiecości, męskości, seksualności w samym centrum najważniejszych po 89 roku sporów światopoglądowych i literackich.

Z drugiej strony, ten akademicki zwrot feministyczny szybko został wchłonięty przez szerszy ruch, zmierzający - powiedzmy najogólniej - od strukturalizmu w stronę antropologii literatury czy badań kulturowych. Zwolennicy nowych, ponowoczesnych nurtów badawczych, kategorię gender uznali za narzędzie krytycznej lektury, ale

bynajmniej nie jedyne i nie osobne względem innych pojęć kulturowych. Gender stało się tylko jednym z wielu wymiarów tożsamości, tylko jednym z wielu możliwych generatorów doświadczenia. W samym zjawisku przenikania perspektywy płciowej do studiów kulturowych nie widzę oczywiście żadnego zagrożenia – gender ma charakter kulturowy i powinno być analizowane w odniesieniu do innych pojęć tożsamościowych takich jak: rasa, klasa, naród, seksualność, religia itd. Na marginesie pozostawiam jednak pytanie, czy w Polsce studia kulturowe w swoich praktykach i teoriach w wystarczającym stopniu zwracają uwagę na materialność kultury nie tej uniwersalnej, lecz społecznie, geograficznie czy historycznie uwarunkowanej. Czy prawdziwy boom na antropologię nie doprowadził do marginalizacji potrzebnej w studiach kulturowych socjologii literatury?

Polskie *gender studies* rozwijają się więc nie najgorzej, problem w tym, że w wielu ośrodkach badawczych tylko o ile, pozbawione zostaną swojego feministycznego wydzwieku. W dużej mierze przyczyniła się do tego specyficzna recepcja zagranicznej (niestety głównie zachodniej) myśli teoretycznej – zbyt często wyrywkowa, zapośredniczona przez przekłady (albo oparta na komentarzach), a przede wszystkim pozbawiona swojego własnego kontekstu lokalnego i historycznego. Docierające do Polski mnie więcej w tym samym momencie książki (lub artykuły) Judith Butler, Adrienne Rich, Rosi Braidotti, Helen Cixous, Donny Haraway, Elaine Showalter i Toril Moi, a niedawno Betty Friedan tworzyły i nadal tworzą nieco osobliwą mieszankę koncepcji, z których każda miała przecież swoje miejsce i czas.

Nieuwzględnianie owego kontekstu historycznego, jak również zwykła niedostępność tłumaczeń tekstów kanonicznych dla różnych fal feminizmu, doprowadziły do często zbyt powierzchownego (zwłaszcza w polskim kontekście) rozdzielania i ideologicznego przeciwstawiania *gender studies/queer studies - women's studies* (do czego zachęcać może również niezwykle popularny akademicki podręcznik *Teorie literatury XX wieku* Anny Burzyńskiej i Michała P. Markowskiego). W konsekwencji, feminizm, deklarowany otwarcie przez Judith Butler, Rosi Braidotti czy Donnę Haraway, pomijany

jest nierzadko milczeniem, zaś ich projekty – pozbawiane swoistej polityczności. Dopiero wydana w 2010 roku książka Krystyny Kłosińskiej *Feministyczna krytyka literacka* przypomniała o wyraźnie politycznych korzeniach francuskiego projektu *écriture féminine*, który w Polsce traktowany był głównie jako „rewolucja tekstowa” (estetyczna). Publikacja ta uświadomiła polskiemu czytelnikowi, że wbrew powszechnemu przekonaniu, feminizm w literaturoznawstwie nie był przypisem do poważnych debat teoretycznoliterackich, toczących się od końca lat 60. na Zachodzie, lecz rozległym, zróżnicowanym i dynamicznie zmieniającym się zjawiskiem, ściśle powiązany z psychoanalizą, strukturalizmem i post-strukturalizmem, dekonstrukcją, postkolonializmem czy materializmem.

Trudno jednak nie odnieść wrażenia, że w Polsce nadal zbyt często mówi się o feminizmie (a nie feminizmach), który utożsamia się z esencjalizmem, ideologicznością i biologicznymi kobietami, uznając go za rodzaj „wprowadzenia” do teoretycznie bardziej wyrafinowanych, konstrukcjonistycznych ujęć cechujących *gender* i *queer studies*. Być może dlatego właśnie bywa i tak, że na niektórych polskich uniwersytetach świetnie rozwija się myśl genderowa/queerowa, kwitną studia kulturowe, kategoria „Innego” odmieniana jest przez wszystkie przypadki, ale nie prowadzi to jednak do postawienia fundamentalnych pytań o narzędzia, język, status współczesnego literaturoznawstwa – jego dawne hierarchie, kanony, normy.

W czasie II AKF-u właśnie ta kwestia polityczności dyskursów feministycznych, ich krytycznego potencjału i „poróżniającego” charakteru, stała się jednym z najżywiej diskutowanych zagadnień. Stąd też prezentowany w tym numerze „Women’s Writing Online” zbiór pokonferencyjny rozpoczyna się od tekstów oscylujących wokół problemu relacji władzy, wiedzy, instytucji uniwersytetu. Przypominając, że impulsem rozwoju badań nad płcią była zwykle czyjaś osobista niezgoda na patriarchy i patriarchalny sposób myślenia o świecie, warto pamiętać o rozmaitych pułapkach zaangażowanego modelu literaturoznawstwa. Z jednej bowiem strony, polityczność krytyki feministycznej bywała (i nadal bywa) instrumentalizowana i sprowadzana do nośnego, ale i zbyt pojemnego hasła

przez różne „opcje” krytyczne. Z drugiej – jak każdemu dyskursowi emancypacyjnemu, również feminizmowi zdarza się „dzielić świat na dwoje”, popadać w doktrynerstwo, schematyzm zabijający interpretację.

Być może receptę na nadmierną teoretyzację badań genderowych oraz jednowątkowość (i niepokojącą przewidywalność) feministycznych tropów lekturowych przyniesie zwrot ku kulturowej historii literatury? Ta perspektywa wyraźnie zarysowała się podczas Kongresu zarówno w dyskusji nad przemianami modelu autobiografii (kobiecej), jak i włączenia perspektywy kobiecej do badań nad tradycją literacką i historią literatury kobiet. W obu przypadkach przymiotnik feministyczny (czy kobiecy) nie powinien być rozumiany jako wyznacznik pewnej normy – czy to doświadczenia, czy to sztuki kobiet, lecz punkt wyjścia do jeszcze głębszej lektury tekstów. Stąd też nie zabraknie w tym numerze również interesujących odczytań kobiecej klasyki obecnej w kanonie, choć być może czekającej na nowe interpretacje, jak również esejów z pogranicza literaturoznawstwa, autobiografii, sztuk wizualnych. Jeśli bowiem płęć w literaturoznawstwie otworzyła nam już drzwi w stronę kultury, to tradycyjne wyobrażenie tego, czym jest tekst jako przedmiot analizy literackiej, może również zostać podważone.

Odpowiadając na postawione w tytule pytanie „Czy feminizm zmienił polskie literaturoznawstwo?”, warto odwołać się do przykładu realizacji wyjątkowego w Polsce projektu Instytutu Badań Literackich - Encyklopedii Gender. Fakt jej powstania pokazuje, że polskie *gender studies* osiągnęły już taki poziom samoświadomości, który pozwala na krytyczną, ale i głęboką dyskusję z własnym dziedzictwem wiedzy.

Zarówno referaty wygłoszone w czasie II Akademickiego Kongresu Feministycznego, jak i zebrane w tym numerze „Women’s Writing Online” teksty dowodzą, że w wielu polskich i polonijnych ośrodkach akademickich ten dialog nie przestaje się toczyć. Feminizm jest różny i wciąż się zmienia – być może o wiele bardziej niż zarzucająca mu ideologiczne zamknięcie akademii

Bibliografia:

Burzyńska, Anna 2007. „Feminizm”, „Gender i Queer”. In *Teorie literatury XX wieku*, edited by Anna Burzyńska and Michał P. Markowski, Kraków: Znak.

Chowaniec, Urszula and Phillips, Ursula (ed). 2012. *Women's Voices and Feminism in Polish Cultural Memory*. Cambridge: Cambridge&Scholars Publishing.

Gajewska, Agnieszka (ed). 2013. *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie

Iwasiów, Inga. 2005. „Blaski i cienie krytyki feministycznej w Polsce.” In *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy. Tom II: Feminizm*, edited by Ewa Kraskowska. Warszawa: KOLOR PLUS.

Kłosińska, Krystyna. 2010. *Feministyczna krytyka literacka*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Kraskowska, Ewa. 2005. „Dyskurs feministyczny w słowiańskiej literaturze, krytyce i teorii po roku 1989.” In *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy. Tom II: Feminizm*, edited by Ewa Kraskowska. Warszawa: KOLOR PLUS.

-. 2011. „Współczesna krytyka feministyczna: inny stan skupienia.” *Wielogłos 2* (10).

2011. „Krytyka feministyczna – dokonania i perspektywy. Rozmawiają Anna Burzyńska, Anna Łebkowska, Tomasz Nastulczyk, Mateusz Skucha, Monika Świerkosz i Teresa Walas”. *Wielogłos 2* (10).

Łebkowska, Anna. 2006. „Gender.” In *Kulturowa teoria literatury*, edited by Michał Paweł Markowski and Ryszard Nycz. Kraków: Universitas.

Moi, Toril. 1993. ”Feminizm jest polityczny. Z Toril Moi rozmawia Małgorzata Walicka-Hueckel”. *Teksty Drugie* 4/5/6.

Majbroda, Katarzyna. 2012. *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989 roku. Tekst, dyskurs, poznanie z odmiennnej perspektywy*. Kraków: Universitas.

Mrozik, Agnieszka. 2012. *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*. Warszawa: Wydawnictwo IBL.

Świerkosz, Monika. 2011. „Historia literatury kobiet – niedokończony projekt.” *Wielogłos* 2 (10).

CZEŚĆ I

FEMINIZM JAKO DYSKURS KRYTYCZNY

ANNA KOWALCZE-PAWLIK

RECHOT LITERATUROZNAWCY. DYSKURS FEMINISTYCZNY NA
UNIwersytecie

Zawsze jest jakaś historia, którą trzeba opowiedzieć o tym,
jak i dlaczego mowa czyni krzywdę, którą czyni.

Judith Butler, *Walczące słowa*

Wojna na głosy⁷

Może ze cztery lata temu podczas seminarium doktoranckiego odbywającego się w murach uczelni XY wywiązała się dyskusja na temat najnowszych dokonań myśli literaturoznawczej. W pewnej chwili jakiś kobiecy głos rzucił nieśmiało z sali „Cixous, Irigaray...” Nie dane mu było dokończyć, ponieważ męski głos dorzucił: „i feminizm drugiej fali i trzeciej fali”, na co inny od razu dopowiedział: „i piątej, i szóstej, ile tych tam fal było?” Tu nastąpił zbiorowy rechot. Prowadzący w lekkim szoku. Szybka zmiana tematu.

Mnie głos uwiązał w piersi

Można rzec, że głos tak we mnie wiał do dzisiaj, bo scenę tę nosiłam w sobie naprawdę długo. Można nawet powiedzieć, że jest to scena pierwotna, fundująca spektakl

⁷ Niniejszy szkic jest esejem z gatunku wysoce krytycznych i nie należy go odczytywać ani postponować jako próby wyłącznie naukowego / absolutnie nienaukowego opracowania palącego problemu, który jest dostrzegalny w polskim literaturoznawstwie oraz w przestrzeni uniwersytetu jako instytucji.

przemocy popełnianej na kobiecym głosie, nieśmiało zabierającym głos – i dyskursywną przestrzeń, i władzę mówienia o sprawach ważnych – innym głosom, które byłyby tutaj głosami dominującymi, szczerze wypełniającymi sobą dyskursywną przestrzeń uniwersytetu. Jest to kobiecy głos, który zabiera głos sięgając przy tym do dyskursu feministycznego, funkcjonującego bądź co bądź na uniwersytecie. Oczywiście nie ma zgody co do postaci owego funkcjonowania, jej kształt zależy bowiem od ogółu warunków sprzyjających poruszaniu tematów „kontrowersyjnych” na uczelniach i w dużej mierze zależy od polityki władz uniwersyteckich a także od klimatu intelektualnego, w jakim dany uniwersytet istnieje i który współtworzy. Ogólna tendencja jest taka, że w Polsce dyskurs feministyczny daje się zauważyć w wielu miejscach, ale im bardziej konserwatywna uczelnia, tym bardziej owo „miejsce” feminizmów przesuwają się poza uniwersytet, a ich głos staje się tym mniej słyszalny w obrębie samej instytucji.

W mojej scenie pierwotnej głosu feminizmów się jednak nie słucha: jest on głosem zagłuszonym, spostponowanym, wyśmianym – nie, nie wyśmianym, bo ta ironia i ten rehot nie miały w sobie nawet cienia życzliwego protekcjonalizmu, który wyśmiewając pozwala istnieć w jakiejś pozamarginalnej, umniejszonej postaci. Celem rehotu jest śmierć. Śmierć zastępcza: śmierć teorii, bo czymże innym jest niepozwalanie teorii na dochodzenie do głosu, na funkcjonowanie w żywiole myśli akademickiej, w samym centrum rozważań teoretyczno-literackich, jeśli nie wyrokiem skazującym ją na wegetację gdzieś poza peryferiami życia uniwersyteckiego, w odsunięciu poza margines akceptowalnej normy?

Przytoczona przeze mnie historia jest najoczywistszą sytuacją zranienia przez mowę będącą „postępowaniem werbalnym”, o którym pisze Butler w *Walczących słowach: polityce performatywu* (1997, wyd. pol. 2010). Stworzenie ironicznego dystansu, karykaturalne wyolbrzymienie zjawiska przez namnożenie znaczących, podchwycenie wypowiedzi przez inny głos – wszystko to składa się na *interpelację*, takie usta(no)wienie miejsca przywołanego przez kobiecy głos dyskursu feministycznego, które to miejsce

automatycznie mu odbiera, mając na celu uciszenie i wypchnięcie ze sfery uniwersyteckiego życia intelektualnego. Pamiętamy: „ktoś, czyj akt mowy zostaje wyciszony, nie może skutecznie posługiwać się performatywem” (Butler 2010, 102), nie posiada autonomii i jest pozbawiony **prawa głosu**.

Jak pisze Mladen Dolar w swojej niezwykle popularnej książce *Voice and nothing more* (2003, wyd. pol. *Głos i nic więcej*, w przygotowaniu), już u Arystotelesa głos pojawia się w kręgu rozważań o polityce, tworząc podstawy tego, co polityczne. U Arystotelesa głos figuruje jako nadrzędny wyznacznik człowieczeństwa rozumnego i racjonalnego i jest nierozdzielnie związany z istnieniem państwa:

Otóż człowiek jedyny z istot żyjących obdarzony jest mową [*logosem*]. Głos [*phone*] jest oznaką radości i bólu, dlatego posiadają go i inne istoty... Ale mowa służy do określania tego, co pożyteczne czy szkodliwe, jak również i tego, co sprawiedliwe czy też niesprawiedliwe. To bowiem jest właściwością człowieka, odróżniającą go od innych stworzeń żyjących, że on jedyny ma zdolność rozróżniania dobra i zła, sprawiedliwości i niesprawiedliwości i tym podobnych; wspólnota zaś takich istot staje się podstawą rodziny i państwa (2001: 27).

Nie bez przyczyny fragment ten pojawia się u Arystotelesa w dyskusji nad naturą państwa i domu jako jego najmniejszej jednostki, co niejako obok mojego wywodu po raz kolejny dowodzi trafności tezy, że prywatne jest publiczne i polityczne. Już na wstępie książki pierwszej *Polityki* pojawia się tylekroć opisana i (wydawałoby się) przepracowana w dyskursie (post)humanistycznym dychotomia władczego męskiego rozumu i poddanej mu biernej kobiecej materii. Czytamy w związku z tym, co następuje:

Najpierw tedy konieczną jest rzeczą, aby się łączyły ze sobą istoty, które bez siebie istnieć nie mogą, a więc żeńska i męska w celu płodzenia... tak samo zdani są na siebie dla swego zachowania ten, kto włada z natury, i ten, kto mu jest poddany. Ta bowiem istota, która dzięki rozumowi zdoła przewidywać, rządzi z natury i rozkazuje z natury, ta zaś, co potrafi tylko zlecenia te wykonywać za pomocą sił cielesnych jest poddana i z natury niewolna: toteż interesy pana i niewolnika są zbieżne. Z natury więc inne jest przeznaczenie kobiety i niewolnika (Arystoteles, *Polityka*, 1252a-1252b, 2001: 25-26).

Angielski przekład wcześniej przytoczonego fragmentu wydobywa na światło dzienne owo zhierarchizowane podejście do sprawy człowieczej, na trwałe wpisane w światopogląd arystotelejski i powielane w językowym obrazie świata, z jakim stykamy się w polskim i angielskim przekładzie: skądinąd wiadomo, że kobieta jest człowiekiem w ograniczonym sensie, „ułomnym mężczyzną”, który ze względu na taką a nie inną formację biologiczną nie posługuje się władzami rozumu, bo nie do tego jest przeznaczony. Tę arystotelejską wykładnię człowieczeństwa kobiety lapidarnie ujmuje stwierdzenie Stagiryty: „należy uważać kobiecość za rodzaj naturalnej deformacji” (2003: 199-200). Szerzej o tym zagadnieniu pisze M.H. Huet, *Monstrous Imagination* (1993). W angielskim tłumaczeniu mamy więc do czynienia z bezdyskusyjnym założeniem, że mowa jest właściwością męską:

Man is the only animal whome she [nature] has endowed with the gift of speech. ... It is the characteristic of **man** that **he** alone has any sense of good and evil, of just and unjust, and the like, and an association of living beings who have this sense makes a family and state (2001, 7-18).

U Arystotelesa dokonuje się podział głosu na głos słyszalny, ale taki, którego się nie słucha, bo jest jedynie oznaką bezrozumnych emocji i w związku z tym nie ma **nic** do powiedzenia oraz racjonalną, łądotwórczą mowę, będącą źródłem etyczności i państwowości. W ramach tego hierarchizującego, dychotomicznego podziału rzeczywistości głos, którego się nie słucha jest właściwy zwierzętom (i kobietom), natomiast mowa rozumna to sfera przynależna mężczyznom⁸. Jest to podział na *phone* i *logos*, który wpisuje się oczywiście w całą historię zachodniego logocentryzmu. Jak pisze Mladen Dolar:

Istnieje wielki podział między *phone* a *logos*, i wszystko zdaje się wynikać właśnie z niego, mimo że sam *logos* wciąż jest uwikłany w głos, że jest *phone semantike*, głosem znaczącym, który zwykły głos przenosi w prehistorię (2006, 105, podana paginacja odsyła do wyd. ang.).

Zdaniem Arystotelesa wartość mowy (od tej pory będę mówiła o *logosie*) polega na tym, że wprowadza kategorie i sądy moralne i że to ona ma być źródłem wspólnoty, podstawą państwowości, a ja dodam: wszelkiej instytucji. *Logos* jest źródłem instytucji, ale też sam się w niej zakotwicza: w końcu na uniwersytecie nie wystarczy napisać dysertację (a czymże innym jest dysertacja, jeśli nie dyskusją?), trzeba ją jeszcze **przedstawić**, jak pisze Dolar, *viva voce*, „żywym głosem”: głosem, którego performatywność wynika z odgrywania społecznego rytuału zabierania głosu. Głos autorytatywny, *głos-logos*, jest głosem, który wdaje się w dyskusję nie po to, by wysłuchać odmiennego stanowiska i je **w sobie rozważyć**, a po to, by inne stanowisko pokonać w **debacie** i w ostatecznym rozrachunku usta(no)wić się jako źródło prawa/prawdy. Pamiętajmy: starofrancuskie

⁸ Nieco uogólniając można stwierdzić, że męskość ma w tym wydaniu swój doskonały wzorzec, ponieważ prawdziwy, rozumny mężczyzna nie może być barbarzyńcą ani niewolnikiem.

debatre łączy hierarchiczne *de-* „w dół” z wojowniczym *batre* „walczyć”, to znaczy „pobić”. Debata jest zatem polem walki, w której chodzi o to, by przeciwnika na trwałe uciszyć. Oznaką tej walki, a zarazem orężem w niej wykorzystywanym i sygnałem zwycięstwa jest śmiech, ale nie byle śmiech: rechot, który w słowniku, chyba nie do końca przypadkowo, odkryć można gdzieś między recesywnością a recitalem. Czymże innym jest taki szyderczy śmiech, jak nie cofaniem się w głąb siebie, zbieraniem się w sobie, ujarzmianiem dyskursu, w solowym występie autorytatywnego głosu, który znieść może wyłącznie jedną skalę, jedną tonację i jeden autoafirmujący temat?

W mojej scenie pierwotnej dochodzi do rytualnego *mordo*: oto prawdziwi literaturoznawcy ostrzem ironicznego performatywu przeryniają łabędzią szyję polskiej filolożki z głową skażoną ideologicznie, a ich zwycięstwo obwieszcza zbiorowy rechot. Jest to uniwersytecka logocentryczna *obsцена*: spektakl władzy *logosu* na uniwersytecie.

Literatus erectus est: prawdziwi literaturoznawcy nie czytają

Pierwotnie podtytuł mojego szkicu miał brzmieć: *o deprecjacji dyskursu feministycznego na uniwersytecie*. „Deprecjacja” oznaczałyby jednakowoż wartość wpisaną w pojęcie, wartość, którą z określonych pobudek wypada zanegować, pomniejszyć, odebrać jej status, który pojęcie to zdołało **posiąść**. Mówię o wartości, posiadaniu i deprecjacji nie bez przyczyny, bo są to określenia ekonomiczne (przykładane również do sfery seksualnej), a przecież nie od dziś wiadomo, że ekonomia jest dziedziną szczególnie pasującą do androcentrycznego sposobu myślenia o rzeczywistości – że posłużę się tutaj stereotypem wyciągniętym z worka binarnych opozycji właściwych *logosowi*. By deprecjonować pojęcie trzeba uznać, że przypisana jest mu pewna wartość, że oto wchodzi ono w relacje władzy, że władzy tej zagraża, bo władzę tę może zubożyć, a nawet zagrozić jej fundamentom. Feminizmowi – a może raczej feminizmom – wartości tej konsekwentnie się odmawia. Dlaczego?

Pascal Quignard w *Seksie i trwodze* przypisuje Septimusowi stwierdzenie: *Celui qui écrit sodomise; celui qui lit est sodomisé*, które Krzysztof Rutkowski tłumaczy następująco: „*Kto pisze – penetruje. Kto czyta – ulega*” (1994, wyd. pol 2002: posłowie tłumacza). Stwierdzenie to w lapidarny sposób ujmuje stan polskiej krytyki literackiej *opanowanej* przez krytyków płci męskiej, którzy niezależnie od orientacji zdają się uprawiać w zamkniętym gronie coś na kształt maskulinistycznej fallokrytyki, w której zmysł / umysł literaturoznawczy znajduje się w stanie ciągłego napięcia, penetruje i odkrywa, posługując się w tym celu debatą i głosem autorytatywnym. Głos ten, który jest nie tylko głosem autorytatywnym, ale przede wszystkim głosem autorytarnym, wytlumia odmienną linię krytyczną i odmienne stanowiska, a już na pewno nie daje dojść do głosu opcji wskazującej na menstruowalność/monstruowalność/konstruowalność własnych założeń teoretycznych, a to dlatego, że opcja feministyczna posługuje się cokolwiek inną optyką, znoszącą autorytaryzm *logosu* i wydobywającą na wierzch jego emocjonalne, stronicze umocowanie, jego *phone*. Trawestując Rutkowskiego, trawestującego Quignarda, który trawestuje Septimusa, można powiedzieć, że stanowisko feministyczne – tak jak ja je widzę – sprowadza się do uogólniającego założenia, zgodnie z którym, „kto pisze – wchodzi w dialog, kto czyta – **wchodzi w dialog**”.

Głos autorytarny zgodnie z arystotelejską wykładnią jest z natury rzeczy głosem etycznym, głosem głębokim, a jego niski ton rzeczywiście wynika z napięcia, jakie, jak wspomina Arystoteles, na struny głosowe wywierają jądra działające jako obciążniki (Aristotle 2004, 128). Obsesyjnie wręcz prokreacyjny, produktywny – bo produkujący teksty w miejsce odczytań – wymiar maskulinistycznej krytyki literackiej bierze się z konieczności ugruntowywania swojej podmiotowości literackiej, swojego krytycznego *ja* w wiecznej debacie, która nie jest dyskusją, a szermierką słowną. Racjonalna mowa maskulinistycznej fallokrytyki sprzyja zyskaniu przewagi całkowitej i ostatecznej, przewagę tę *obscenicznie* obnożając rechem.

Źródła tej sytuacji dopatruję się w niejawnej dyskryminacji, która przyzwala feminizmom na istnienie wyłącznie na własnym podwórku, w feministycznym getcie, z którego nie mogą się wychylać: odmawia im się bowiem prawa do zajmowania miejsca w mainstreamie, zabierania głosu w dyskursywnej przestrzeni teorii literatury jako takiej. Niechęć prawdziwych polskich literaturoznawców do feminizmów bierze się po trosze z braku znajomości zjawiska w całej jego historycznej różnorodności, po trosze z niechęci mocno reakcyjnych środowisk uniwersyteckich do „angażowania” się i wikłania w spory ideologiczne, po trosze do upodobania do krytyki fallocentrycznej, a po trosze z poczucia zagrożenia, jakie niesie za sobą negujący prymat *logosu*, krytyczny, kobiecy, feministyczny głos, który komplikuje optykę literaturoznawczego projektu jako aktu penetracji, pozwalającego prawdziwemu literaturoznawcy na ustawiczne wzmacnianie swojej pozycji (w dyskursie literaturoznawczym, na uniwersytecie) kosztem dialogu z Innym/ą.

Gwoli sprawiedliwości, należy tutaj nadmienić, że głos autorytarny nie jest wyłączną domeną literaturoznawców, jest bowiem wspólny uniwersytetowi jako instytucji i polskiemu dyskursowi w ogóle, jako że ten jest skandalicznie uwikłany w produkcję i powielanie mowy nienawiści. Jak pisze Butler:

Podmiot wypowiadający społecznie raniące słowa poruszany jest przez ów długi szereg krzywdzących interpelacji: cytując ową wypowiedź, podmiot uzyskuje pewien tymczasowy status, inscenizując siebie jako źródło tej wypowiedzi. Podmiot-efekt jest jednak następstwem samego faktu cytowania. Jest pochodną opóźnionego w czasie błędnego podstawienia, za pomocą którego przywoływane w wypowiedzi dziedzictwo interpelacji maskuje się jako jej podmiot i źródło (2010: 61).

Moim zdaniem pozycja intelektualisty jest w Polsce mylona z pozycją artystowską: teoretycznie rzecz biorąc uprawia się naukę dla nauki, ale nie zauważa się przy tym, że

takie stanowisko wcale nie jest transparentne i obiektywne, a boleśnie wręcz przesycone „dziedzictwem interpelacji”: stereotypami właściwymi patriarchalnemu dyskursowi, w który wchodzi również niektóre polskie literaturoznawczynie, stając się zwyczajnie jego częścią i reagując *backlashem* na dyskurs feministyczny, podważający system, w ramach którego z takim trudem udało im się zafunkcjonować. Mowa nienawiści, powielana w sferze polskiego dyskursu, prowadzi do zaistnienia na polskim uniwersytecie sytuacji paradoksalnej, w której do głosu dopuszcza się kobiety, ale czyni się to warunkowo, o ile pomijają kwestie najżywotniejsze, takie jak ich prawo głosu. Posługiwanie się dyskursem feministycznym to z kolei *faux pas*, o którym uniwersyteccy koledzy niełatwo zapominają i które niechętnie wybaczą. *Gender studies* są już bardziej do przyjęcia niż feminizmy, bo niejako z definicji zajmują się zagadnieniami pokrewnymi kwestiom feministycznym, ale nie są z nimi tożsame. Ogólnie rzecz biorąc, feminizmy wzbudzają popłoch (nie tylko wśród humanistów), w związku z czym należy się przed nimi bronić – a jedną z popularnych strategii będzie właśnie ironiczny rechot, rechot jako przejaw resentymentu, a zarazem dążenie do wymazania kobiety, które zdaje się by czymś na kształt jakiejś pseudo-lacanowskiej fantazji o zjednoczeniu się z Ojcem, pominięciu *phone* i bezpiecznym zamknięciu się w *logosie*.

Qichot i ololyga: ugłosowanie

Dlaczego transgender i transeksualność ostatecznie mogą być, a feminizmów w Polsce na akademickie salony nie zapraszamy; a jeśli już na te salony się dostaną, to traktujemy je rytualnym *mordem* na głosie? Dzieje się tak dlatego, że feminizmy wciąż postrzega się przez pryzmat esencjonalności i walki płci, z perspektywy hegemonicznej, na wskroś arystotelejskiej męskości, która w kobiecie z jednej strony upatruje się gorszości i miałości intelektualnej, z drugiej widzi zagrożenie w anarcho/arachno-feministce, a jeszcze z trzeciej rolę kobiety, *pardon*, niewiasty, dostrzega wyłącznie w sferze prywatnej.

W takiej sytuacji krytyka feministyczna nie może sobie pozwolić na bycie jeszcze jednym,

„jakimś tam” sposobem mówienia o literaturze. Nie możemy sobie pozwolić na to, by reakcją na rehot był bezsilny *cichot*, zamieranie głosu czyli głosu skon, który miał miejsce nie tylko w przypadku kobiecego głosu z mojej sceny pierwotnej, ale odnosił się również do mnie, bo ja wtedy – w całym moim otwarciu na dialog, wyniesionym z amerykańskiej teorii literatury – również zamarłam, stając się tym samym niemym ucieleśnieniem *phone*, afonicznym, na wskroś emocjonalnym wyrazem oburzonego zdumienia. Trawestując Dolara, można powiedzieć, że mój niemy (oniemiały głos) stał się: „niemym głosem wezwania, nawoływania, wezwaniem do odpowiedzi, do przyjęcia pozycji podmiotu” (124), co też czynię przy okazji pisania niniejszego tekstu, przepracowując swoją traumę. *Phone* jest wyrazem emocji, a zarazem pierwszym krokiem, przygotowaniem do podjęcia wyzwania w walce na głosy: sporze o miejsce w przestrzeni dyskursywnej. Spór ten nie może odbywać się inaczej niż z odsłonięciem słabości (słabizny?) dominującej ideologii, która nie chce, nie może przyznać, że właściwa jej jasna mowa *logosu* jest ufundowana na zaprzeczonej i wypartej *phone*, poczuciu zagrożenia, które rodzi rehot.

Arystoteles powiada, że wysoki ton kobiecego głosu jest znakiem gorszości kobiety i jej złego charakteru, a to dlatego, że odważne i sprawiedliwe istoty mają nieodmiennie głęboki głos. Z racji owej somatycznej kobiecej niezdolności do posługiwania się głosem głębokim, a co za tym idzie, rehotem – a może raczej dlatego, że rehot prowadzi wyłącznie do jałowego ugruntowania własnej pozycji, bez otwarcia się na dialog i trwania w zamknięciu autoafirmującego *logosu* – krytyka feministyczna powinna wypracować sobie odrębne, własne strategie funkcjonowania na uniwersytecie, które będą reakcją na rehotową mowę nienawiści, nie będąc jednak jej powtórzeniem:

Publiczne wystawienie krzywdy jest także powtórzeniem, ale nie jest nim po prostu, gdyż to, co wystawiane, nie jest nigdy do końca tym samym, co jego znaczenie, w owej szczęśliwej zaś niewspółmierności powstaje językowa szansa na zmianę. Nikt jeszcze nie przepracował zranienia, nie powtarzając go: jego powtórzenie jest

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 30

jednocześnie przedłużeniem traumy i znakiem zdolności nabrania dystansu w obrębie samej struktury traumy, jej konstytutywnej możliwości bycia czymś innym. Nie istnieje możliwość niepowtarzania. Pozostaje jedynie pytanie: w jaki sposób przydarzy się to powtórzenie, w jakim miejscu, prawnym czy pozaprawnym, z jakim bólem i obietnicą? (Butler, 2003: 120)

Reakcją na rechot może być „szczęśliwie z nim niewspółmierny” śmiech pozbawiony resentymentu: *qichot* (czyt. z chińska *czichot* lub z japońska *kichot*, głos pełen życiowej energii *chi*, 氣). Taki *qichot* prawdziwy literaturoznawca zapewne weźmie za zwykły chichot (ewentualnie nie nieznaczące somatyczne kichnięcie) i nie omieszka w serii kwiecistych analogii wykazać jego pokrewieństwa ze śmiechem wiedzim z *Makbeta*, co jednak nie zdoła owego performatywu unieszkodliwić, bo *qichot* to wstęp do zyskania pełni głosu, ugłosowienia. Można rzec, że w czasach Arystotelesa ugłosowienie mogło przybierać postać *ololygi*, okrzyku kobiet wydawanego podczas składania rytualnej ofiary i narodzin dziecka: ten okrzyk rozkoszy i bólu to głos silny i energiczny, który jest głosem jednostkowym, a zarazem wspólnotowym. W ostatecznym rozrachunku rechot literaturoznawcy powinien doprowadzić do niewspółmiernego z nim powtórzenia: powstania wspólnoty *qichotu*. Powstanie to jest nie tylko indywidualną formacją feministycznego podmiotu, ale przede wszystkim wspólną rewolucją; kładącą kres *rechotowi* jako recitalowi wyłącznie maskulinistycznej podmiotowości, której punktem wyjścia i celem samym w sobie jest *recholalia*, *erekcja-ja-ja*. *Qichot* wprowadzający oczyszczenie intelektualnego klimatu z mowy nienawiści pozwoli na współczesną *ololygę*: wspólne odkrywanie materialnej warstwy języka, ucieleśnienie głosu, danie mu wyrazu, mocno i zdecydowanie, a zarazem odkrywanie zaprzeczonej i wypartej, niepewnej cielesności głosu maskulinistycznego oraz ujawnianie jego fantazji o zamknięciu w *logosie*, które może okazać się wyzwalające. Tworzenie *ololygi*, w której łączymy się, wspólnie czytając i pisząc, wchodząc tym samym w inkluzywny polilog z innymi głosami / głosami Innych: na tym polega prawdziwe zadanie dyskursu feministycznego na uniwersytecie.

Bibliografia:

- Aristotle. 2001. *The Basic writings of Aristotle*. New York: Modern Library.
- Aristotle. 2004. *History of animals*, translated by D'Arcy Wentworth Thompson. Whitefish: Kessinger Publishing.
- Arystoteles. 2001. *Polityka*, translated by Ludwik Piotrowicz. In *Dzieła wszystkie*, tom 6. Warszawa: PWN.
- Arystoteles. 2003. *O rodzeniu się zwierząt*, translated by Paweł Siwek. In *Dzieła wszystkie*, tom 4. Warszawa: PWN.
- Butler, Judith. 2010. *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, translated by Adam Ostolski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Dolar, Mladen. 2006. *A Voice and Nothing More*. Cambridge MA: MIT Press.
- Huet, Marie-Helen. 1993. *Monstrous Imagination*. Cambridge and London : Harvard University Press.
- Quignard, Pascal. 2002. *Seks i trwoga*, translated by Krzysztof Rutkowski. Warszawa: Czytelnik.

DOMINIK DZIEDZIC

POLITYCZNY PROJEKT FEMINISTYCZNEJ KRYTYKI LITERACKIEJ -
KRYTYKA OSOBISTA NANCY K. MILLER

W tekście wprowadzającym w tematykę trwającego obecnego panelu poświęconego feministycznym badaniom literackim Monika Świerkosz stawia szereg pytań dotyczących praktycznych konsekwencji wynikających z adaptacji w literaturoznawstwie perspektywy feministycznej. Chcąc sprowokować metodologiczną dyskusję przytacza słowa Toril Moi, która uważa, iż najważniejszym zadaniem feministycznych badań literackich stanowiących "specyficzny rodzaj dyskursu politycznego" musi pozostać "walka przeciwko patriarchatowi oraz seksizmowi" (Świerkosz 2011). Takie postawienie sprawy zmusiło mnie do przemyślenia, redefinicji swojego poglądu na temat relacji łączących feministyczne badania literackie z szeroko rozumianą polityką. Relacje te postaram się przedstawić konkretnie w na przykładzie krytyki osobistej (*personal criticism*) - stosunkowo mało rozpowszechnionej w Polsce koncepcji literaturoznawczej autorstwa Nancy K. Miller (Miller 1991). Mój referat nie stanowi jednak refleksji nad pytaniem dotyczącym tego, czy polskie literaturoznawstwo feministyczne jest, czy też może nie jest praktyką skuteczną politycznie. Zamiast tego postaram się przedstawić, jaki kształt oraz jaki rodzaj feministycznej krytyki literackiej spełnia moim zdaniem większość warunków ku temu, aby pełnić rolę skutecznego politycznie narzędzia w walce z patriarchatem. Wbrew intencji zawartej w tytule II Akademickiego Kongresu Feministycznego nie podejmę się zatem próby odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób feminizm zmienił polską naukę; zajmę się natomiast kwestią tego, w jaki sposób skuteczniej mógłby ją zmieniać. Wydaje mi się natomiast, iż działania podejmowane w obrębie feministycznych badań literackich do tej pory tylko w niewielkim stopniu zainteresowane były podważeniem

patriarchalnie zdefiniowanych standardów stylu naukowego, a tym samym patriarchalnego języka w ogóle. Zaskakuje to tym bardziej, iż jak zauważa Monika Świerkosz, myślenie feministyczne lat 90. zostało na gruncie polskim właściwie zdominowane przez refleksję spod znaku *écriture féminine* - a zatem refleksję *ex definitione* skupioną nad kondycją języka oraz próbami zdefiniowania specyficznie kobiecego sposobu pisania (Świerkosz 2008). Również coraz prężniej rozwijające się rodzime badania prowadzone na gruncie lingwistyki feministycznej nie wpłynęły znacząco na akademickie standardy pisania naukowego, zaś feministyczna krytyka literacka powielając je, zazwyczaj jedynie potwierdziła ich prawomocność.

W roku 1929 po raz pierwszy w historii Polski kobieta otrzymała państwową profesurę: była to Helena Willman Grabowska zatrudniona w katedrze sanskrytu i filologii indyjskiej UJ (Mroziak 2010). Nie do pomyślenia było, aby w tym samym czasie próbować podważyć ideologię, na której opierał się system, do którego na drodze wyjątku dopuszczono po raz pierwszy kobietę. Joan Scott, profesor nauk społecznych na Uniwersytecie w Pristone, w swoim eseju opublikowanym w *Beyond P.C. Toward a Politics of Understanding* (1992) zastanawiając się nad konsekwencjami wkroczenia w świat uniwersytecki wykluczonych z niego wcześniej grup społecznych, pisze między innymi:

Jeżeli mniejszości wywodzące się z wcześniejszych generacji dostosowały się do standardów życia uniwersyteckiego akceptując przy tym obowiązujący system wartości i reguł, różniący się może od ich własnego, jako system uniwersalny, to dysponują oni w tej chwili wystarczającymi środkami, aby podważyć samo wyobrażenie o jego uniwersalności oraz domagać się uwzględnienia w tym systemie ich własnych doświadczeń. (Scott 1992)

To właśnie standardy życia akademickiego, do których w swojej wypowiedzi między innymi nawiązuje Scott, postrzegam jako przykład wartości zinstytucjonalizowanych

patriarchalnie. Aby wytłumaczyć zasadność użycia słowa "patriarchalny" w kontekście norm uniwersyteckich pomocne będzie dla mnie rozróżnienie, jakiego dokonał profesor filozofii i znawca psychoanalizy Paweł Dybel, pisząc na temat patriarchy. Autor wprowadza rozróżnienie pomiędzy patriarchy w sensie dosłowno-historycznym a patriarchy symboliczno-przenośnym [Dybel 2006]. W tym pierwszym znaczeniu patriarchy, najogólniej rzecz ujmując, odnosić miałyby się do swoistej, identyfikowalnej historycznie formacji kulturowej, w której uznaje się, że tylko anatomiczni mężczyźni są w stanie podołać pewnego rodzaju funkcjom i wykazać się w określonych zawodach. Pomimo iż współczesną kulturę wraz z właściwymi jej strukturami władzy oraz uznawanymi w niej wartościami w dalszym ciągu zdefiniować można jako "patriarchalną" w tym właśnie sensie, to jednak tradycyjna forma patriarchy uległa częściowemu przeobrażeniu. Jego współczesna wersja ma zdaniem badacza charakter głównie symboliczno-przenośny. Tak zdefiniowany wiąże się z uprzywilejowaniem wartości związanych z "męską" logiką metafory (spójność, jedność, dominacja, odpowiedzialność itd.), przy jednoczesnym zagwarantowaniu dostępu do nich innym uczestnikom bez znaczenia na płeć, rasę, wiek czy orientację seksualną (nie dla wszystkich na równych warunkach). Jeśli więc nawet założymy, że kultura, w której obecnie żyjemy, nie jest już kulturą, w której dominującą rolę sprawują wyłącznie anatomiczni mężczyźni, w dodatku biali, pochodzący z klasy średniej oraz heteroseksualni, to pozostaje ona nieodmiennie kulturą, "w której nacisk kładzie się na zachowanie ontologicznych podstaw związanego z tradycją patriarchalną porządku" [Dybel 2006]. Do dekonstrukcji właśnie jednej z form tak rozumianego patriarchy: odpersonalizowanej formy pisania jako standardu akademickiego, chciałbym zastosować krytykę osobistą autorstwa Nancy K. Miller.

Projekt krytyki osobistej Nancy K. Miller przedstawiła po raz pierwszy w swojej książce z 1991 roku *Getting Personal. Feminist and Other Autobiographical Acts* (1991). Już sam sposób konstrukcji książki zasługuje na uwagę - tworzy ją bowiem zespół różnorodnych tematycznie oraz stylistycznie tekstów. Można w niej odnaleźć zarówno krytyczną analizę feministycznych badań literackich końca lat 80., jak również

wspomnienia utrzymane w bardziej osobistym tonie dotyczące matki autorki czy relacje z okresu, w którym zajmowała się ona swoim chorym ojcem. Podstawowe dla swojej koncepcji pojęcie krytyki osobistej Miller wyjaśnia następująco:

[krytyka osobista] implikuje jawnie autobiograficzne widowisko w obrębie aktu krytyki. Faktycznie, to, że krytyka staje się osobista, zwykle obejmuje jakiś zamierzony ruch ku samoprzedstawieniu, pomimo że stopień i forma samoujawnienia oczywiście szeroko różnią się od siebie. (1991)

Kłosińska (z której tłumaczenia fragmentów korzystam) komentując projekt krytyki osobistej, zauważa, iż jej wywrotowość nie wynika z aktu prezentacji przed czytelnikiem wewnętrznych doznań czy choćby szczegółów biograficznych osoby piszącej, jak sama autorka mówi: "prezentowanych czytelnikowi z przyjemnością i determinacją ekshibicjonisty" (Kłosińska 2010), ale z intensywności połączenia w obrębie jednego tekstu, tego wszystkiego co teoretyczne, polityczne z perspektywą osobistą. W takim rozumieniu krytyka osobista stanowi realizację postulatu odtworzenia więzi i relacji pomiędzy biogramem indywidualnym a dyskursem społecznym i profesjonalnym (Kłosińska 2010). Projekt krytyki osobistej stanowi poszerzoną wersję koncepcji "osobistego" autorstwa Mary Ann Caws, zakładającej możliwość zmieszania się "tekstu z krytykiem" oraz zaznaczenia tej interakcji "w perspektywie narracyjnej, tonie oraz postawie" (Caws 1990). Miller przejmuje obecny w jej koncepcji nacisk na "narracyjną oraz subiektywną perspektywę" podmiotu piszącego, przy czym poszerza ją o kontekst "autobiograficznej autoreprezentacji" (Kłosińska 2010). Autoreprezentacja ta może zdaniem autorki przyjmować najbardziej zniuansowane formy wypowiedzi. Miller wyróżnia między innymi: osobiste anegdoty, wstawki z życia codziennego, wyznania, reminiscencje - a więc wszelkie te formy, na które zwyczajowo nie ma miejsca w tradycyjnym, akademickim pisaniu, formy które samą swoją obecnością podważają konwencjonalny, spetryfikowany charakter pisania.

Miller wyróżnia dwie podstawowe możliwości reakcji w kontakcie z tym, co osobiste. Ostrzega między innymi, iż z chwilą odsłonięcia autorskiego ja, podmiot piszący może stać się obiektem agresji osoby czytającej. Zakłopotanie czy wrogość miałyby być wówczas sprawdzianem skuteczności krytyki osobistej. Drugą z reakcji wiąże się z utożsamieniem. Poprzez uruchomienie "osobistej perspektywy narracyjnej" (Kłosińska 2010) wykształcić się mogą intymne i osobiste relacje pomiędzy osobą czytającą a autorem. Mówiąc słowami Miller: możliwe staje się: "zreprodukowanie portretu osoby piszącej - podobnej do mnie: i w tym sensie/takiej jak ja, jako osoba/" (Miller 1991). Zastosowanie kategorii "osoby" jest moim zdaniem najistotniejszym momentem w całym projekcie krytyki osobistej. Kłosińska przypomina w tym kontekście słowa Barthes'a, który zdefiniował "osobę" jako "pusty podmiot mowy" umożliwiający "różnorodność wszelkich form krytycznej autofikcji" (Kłosińska 2010). Pozwalając "osobie" wypełnić tekst swoimi partykularnymi znaczeniami otrzymujemy więc w odpersonalizowanym do tej pory tekście podmiot niekoniecznie feministyczny, ale zawsze już zadomowiony w cielesności, historii, rasie i genderze. Jest to zatem ten aspekt krytyki osobistej, który wiążąc się z celebracją podmiotowej różnorodności w sposób rewolucyjny (przy założeniu, że zastosuje się ją w sposób zmasowany) podważa obiektywność i uniwersalność tradycyjnej wypowiedzi. Zagadnieniu temu Miller poświęca jednak w swojej książce niewiele miejsca, konsekwentnie traktując krytykę osobistą jako projekt feministyczny. Zastosowanie strategii narracji osobistej w ramach tego, co zdefiniowane zostało jako bezosobowe (a więc domyślnie patriarchalnie), ma zatem w jej przeświadczeniu dowartościowanie kobiecego doświadczenia (Kłosińska 2010).

Za swoisty manifest krytyki osobistej uznaje Miller esej Jane Tompkins *Me and my shadow* (1987), ze słynnym i budzącym wiele kontrowersji fragmentem, w którym autorka informuje czytelników/czytelniczki o swoich wizytach w toalecie. Ponieważ tekstu Tompkins nie znam w oryginale, postanowiłem za swój osobisty manifest krytyki osobistej uznać dwa inne teksty, których fragmenty chciałbym w tym miejscu zacytować. Jeden z nich to cytat ze znanej polskiemu czytelnikowi książki Rosi Braidotti *Podmioty*

nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym (2009), drugi zaś pochodzi z książki Niny Björk, której tytuł brzmi w tłumaczeniu: *Pod różową kołderką. O kobiecości i strategiach feministycznych* (1996). Na przykładzie obydwu fragmentów chciałbym dodatkowo pokazać różnicę pomiędzy tym, co w projekcie krytyki osobistej można uznać za feministyczne, a co wyłącznie za osobiste oraz prywatne. Na początek fragment z Niny Björk:

Moja książka stanowi głos białej, szwedzkiej feministki z klasy średniej. Jako taka wypowiadam się z pozycji kobiety uprzywilejowanej. Bycie uprzywilejowaną pod wieloma względami - wyższa klasa, bogactwo, wyższe wykształcenie, posiadane udziały - nie może stanowić przeszkody w byciu feministką. Wspomniane przywileje nie oznaczają także automatycznie, że ciesząca się nimi kobieta, nie spotyka się z dyskryminacją ze względu właśnie na fakt bycia kobietą (nawet jeżeli dyskryminacji tej odpowiada cała masa prerogatyw na innych płaszczyznach). Mając każdego dnia dostęp do czystej wody, mogąc najeść się do woli i mając gdzie spać, jestem kobietą szczególnie uprzywilejowaną. Mam tego wszystkiego pełną świadomość. Jednak przywileje, które posiadam, nie powinny stanowić przeszkody w dostrzeżeniu tych obszarów, na których dyskryminowana jestem ze względu na swoją płeć.

Będąc feministką, wcale nie jest mi smutno, kiedy patrząc na billboard H&M zauważam, że piersi Anne Nicole Smiths są znacznie większe od moich. Zasmuca mnie natomiast fakt, że w dalszym ciągu kobietę redukuje się wyłącznie do poziomu jej atrakcyjnej fizyczności. (Björk 1996)

Braidotti pisze zaś we wstępie:

Urodziłam się we Włoszech, na skraju południowo-wschodniego kawałka lądu, który Wenecjanie skolonizowali już w XIII wieku. (...) Następnie wychowałam się w

australijskich metropoliach wielokulturowych (...) Wobec Aborygenów należałam do białych, ale byłam też "wog" czy "dago" w porównaniu z anglo-australijską mniejszością, która rządziła krajem. (...) Być może dlatego, że myślę o sobie jako strukturalnie wysiedlonej, żyjącej między różnymi językami, odnajduję w myśli poststrukturalistycznej zadowalające pojęciowe przedstawienie intymnego stanu, jakiego doświadczam jako mój własny sposób istnienia. (Braidotti 2009)

Pomimo iż obydwie wypowiedzi stanowić mogą przykład praktycznego zastosowania postulatów krytyki osobistej (perspektywa osobistych doświadczeń zostaje włączona w poziom narracyjny tekstu), podmiot piszący dokonuje zaś aktu autodemaskacji, to jednak w różnym stopniu są one wypowiedziami feministycznymi. Za przykład wypowiedzi feministycznej połączonej z krytyką osobistą uważam pierwszy z przytaczanych fragmentów. Nina Björk pisząc, odreagowuje gniew wywołany podejściem redukującym kobietę wyłącznie do poziomu jej cielesności, odreagowuje dyskryminację, z którą osobiście spotyka się jako kobieta w swoim - jak sama zauważa - bądź co bądź uprzywilejowanym świecie. To właśnie gniew i niezadowolenie z istniejącej polityki seksualnej stanowi siłę napędową jej feministycznego pisania.

Budując na podstawie indywidualnych doświadczeń życiowych swoją teorię "podmiotu nomadycznego" Braidotti pozostawia bez uszczerbku te same strukturalne cechy polityki seksualnej, które podważa Björk. I chociaż sama książka jest w swoim zamierzeniu pozycją jak najbardziej feministyczną (jednym z podstawowych jej celów, jest uzyskanie odpowiedzi na pytanie, dlaczego kobiecość w kulturze zachodniej, systematycznie spychana jest na margines, a jej rola notorycznie umniejszana), to jednak sposób, w jaki krytyka osobista została zastosowana we wspomnianym fragmencie feministyczna już nie jest. Fragment ten pokazuje natomiast, w jaki sposób pewna koncepcja filozoficzna (nomadyzm Braidotti) zapośredniczona zostaje w biografii ja piszącego. Mimo iż naruszone zostają takie elementy patriarchalnej wypowiedzi jak uniwersalizm, obiektywizm czy abstrakcyjność myślenia poza ugenderowaną cielesnością, to jednak

same struktury polityki seksualnej czy płciowej pozostają nietknięte. Różnica ta byłaby jeszcze wyraźniejsza, gdybym posłużył się cytatem pochodzącym z książki w ogóle niezainteresowanej feminizmem albo wręcz wrogiej feministycznemu myśleniu. Pozostając w ramach krytyki immanentnej zamierzałem wykazać, iż sam pomysł zastosowania krytyki osobistej w tekście feministycznym, nie koniecznie musi być feministyczny właśnie. Jest to dowód na to, iż aby krytyka patriarchy była w pełni skuteczna, musi przebiegać wielopoziomowo, a w przypadku języka powinna obejmować wszystkie jego poziomy, w tym zarówno stylistyczny jak i narracyjny.

Krytyka osobista nie stanowi moim zdaniem wyłącznie jednej z kolejnych mniej lub bardziej ciekawych koncepcji teoretycznych poprzedzonych epitetem "feministyczna". Uważam ją przede wszystkim za skuteczne narzędzie polityczne znajdujące zastosowanie na trzech różnych poziomach: 1) poziomie ontologicznym, 2) jednostkowym oraz 3) społecznym. Skuteczność krytyki osobistej na pierwszym z poziomów polega podważaniu ontologicznych podstaw patriarchalnego porządku budowanego na binaryzmie wprowadzającym rozróżnienie na to, co prywatne oraz publiczne. Jest to *de facto* to samo rozróżnienie, które łącząc kobiecość ze sferą prywatną, deprecjonuje i umniejsza rolę obydwu tych elementów. Podważając ten podstawowy dla patriarchy podział, krytyka osobista przyczynia się do rozproszenia autorytetu oraz rozbiórki fałszywej uniwersalności znaczeń zinstytucjonalizowanych patriarchalnie. Na drugim wyszczególnionym przeze mnie poziomie (poziom jednostkowy) wychodząc od celebrycy autobiograficznego ja, krytyka osobista gwarantuje piszącemu podmiotowi pewną przestrzeń swobody pisarskiej. Osoba pisząca zostaje obdarzona przywilejem pisania własnym głosem o sobie samej (a więc przywilejem autodefinicji), odsłaniania swoich motywacji, pragnień czy odreagowania własnego niezadowolenia lub gniewu. Na poziomie społecznym, tj. poziomie najbliższym feminizmowi zdefiniowanemu jako ruch społeczno-polityczny, stanowić może skuteczne narzędzie polityki postfeministycznej. W tym kontekście warto spojrzeć na całokształt twórczości Nancy K. Miller. W jednym z wcześniejszych tekstów stwierdza, że celem jej projektu literaturoznawczego była od samego początku próba dotarcia do "tego,

czego jeszcze nie wiemy na temat, co miałyby znaczyć bycie kobietą poza zawsze już gotową tożsamością Kobiet, z jaką tylko możemy walczyć" (Kłosińska 2010). W moim odczuciu krytyka osobista stanowi zatem rodzaj "negocjowania społecznego", które, zgodnie z mechanizmem zdiagnozowanym wcześniej przez Kristevę, polega na tym, iż "podmiot nowej praktyki politycznej, jest możliwy tylko przy zastosowaniu nowej praktyki dyskursywnej" (Kristeva 1974). Krytyka osobista oznacza więc szansę dyskursywnego stworzenia poprzez feminizm nowego społecznego podmiotu w mniejszym stopniu wikłanego w logikę patriarchalną.

Na samym końcu, świadomie na marginesie tej wypowiedzi, winien jestem samemu sobie oraz osobom mnie słuchającym, aktu chociaż fragmentarycznej samoidentyfikacji. Jestem przedstawicielem klasy średniej, w sensie anatomicznym jestem prawdopodobnie mężczyzną, nie identyfikuję się ani homo- ani heteroseksualnie. Dorastałem w rodzinie budowanej na patriarchalnych wartościach. Podobnie społeczeństwo, w którym żyję oparte jest w dużej mierze na podporządkowaniu kobiet oraz wykluczeniu tych wartości, które nie wpisują się w binarną logikę hierarchii płci kulturowej oraz norm seksualnych. Sprzeciw wobec tak zdefiniowanej kulturze sprawił, iż w ramach swoich początkowo wyłącznie intelektualnych zainteresowań zacząłem szukać sprzymierzeńca, który pomógłby mi poddać rozbiórce te wartości, które zrodziły mój sprzeciw. Sprzymierzeńca takiego znalazłem początkowo w feminizmie, następnie postmodernistycznych teoriach filozoficznych i wreszcie teorii queer. Nie utożsamiając się z kulturową definicją męskości oraz społecznymi standardami męskiego wyglądu, odczuwam nieukrywaną satysfakcję z najmniejszej nawet możliwości podważenia patriarchalnego systemu, mając przy tym nadzieję na wyzwolenie rozumiane głównie w sensie społecznym. Bliski jest mi zatem feminizm w wydaniu Nancy K. Miller, która w projekcie krytyki osobistej jednoznacznie wypowiedziała walkę tym zasadom, zgodnie z którymi (co z przykrością muszę jednak przyznać) w dużej mierze przygotowany został niniejszy referat. Przygotowując ten tekst po raz kolejny doświadczyłem, jak trudno zrezygnować z norm, do stosowania których

latami było się przyuczonym. W procesie przekraczania tych przyzwyczajęń, krytykę osobistą uznaję za interesujący dla mnie drogowskaz.

Bibliografia:

- Björk, Nina. 1996. *Under det rosa täcket. Om kvinnlighetens vara och feministiska strategier*. Stockholm: Sztokholm: Wahlström & Widstrand
- Braidotti, Rosi. 2009. *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, translated by Aleksandra Derra. Warszawa: Wydaw. Akademickie i Profesjonalne.
- Caws, Mary Ann. 1990. *Women of Bloomsbury: Virginia, Vanessa, and Carrington*. New York-London: Routledge.
- Dybel, Paweł. 2006. *Zagadka "Drugiej Płci". Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*. Kraków: Universitas.
- Kłosińska, Krystyna. 2010. *Feministyczna krytyka literacka*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kristeva, Julia. 1974. "Luttes de femmes." *Tel Quel* 58.
- Miller, Nancy K. 1991. *Getting Personal. Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*. New York-London: Routledge.
- Mrozik, Agnieszka. 2010. "Czas super women. Młode kobiety w nauce", *Tekstualia* 4.
- Scott, Joan W. 1992. "Campus communities beyond consensus". In: *Beyond P.C. Toward a Politics of Understanding*, edited by P. Aufderheide. Minnesota: Graywolf Press.
- Świerkosz, Monika. 2008. "Feminizm korporalny w badaniach literackich. Próba wyjścia poza metaforę cielesności". *Teksty Drugie* 1-2.
- 2011. "Kongres Feministyczny. Feminizm w literaturoznawstwie". *Ruch Literacki* 4-5.

DOROTA KOZICKA

OD KOPCIUSZKA DO ...

FEMINISTYCZNE POTYCZKI Z KRYTYKĄ LITERACKĄ

Wstęp

Obecność literackiej krytyki feministycznej interesuje mnie w kontekście krytyki literackiej ostatnich dwudziestu lat, siłą rzeczy nie będę więc skupiać się na sporach i różnicach wewnątrz feministycznej wspólnoty, tylko na tym, jak literatura i krytyka uchodzące za feministyczne wpływały na zasadnicze pojmowanie roli i zadań krytyki literackiej. W związku z tym również, od odpowiedzi na pytanie, czy z perspektywy feministycznej dana wypowiedź (czy tekst) uchodzą za reprezentatywne i są przez feministki akceptowane, bardziej interesuje mnie fakt, czy z szerszej perspektywy krytycznoliterackiej te wypowiedzi i teksty traktowane są jako feministyczne. Wydaje się oczywiste, że to, co przeniknęło do powszechnej świadomości czy nawet do dyskursu krytycznego, mniej lub bardziej jawnie odwołującego się do feministycznych założeń, jest swoistym spłyceciem, rozwodnieniem, (by użyć wodnych metafor) czy nawet - nadużyciem feministycznych idei. Jest to cena, którą przyszło feminizmowi zapłacić za trafienie nie tyle „pod strzechy”, ile w obieg medialny oraz w obieg przenikającej z marginesów do centrum myśli krytycznej, o czym pisała m.in. Inga Iwasiów w tekście *Krytyka feministyczna jako projekt przebudowy rzeczywistości*. (Iwasiów 2007)

W przekonaniach o rosnącej popularności feminizmu nie jestem odosobniona – dość przywołać autorkę *Przewodnika po prasie feministycznej i tematach kobiecych w czasopismach kulturalnych po 1989 roku* Bernadettę Darską, która we wstępie do swojej

książki pisze o „czasie kobiet, w którym jesteśmy i w którym będziemy.” A następnie tłumaczy:

Mówiąc o „czasie kobiet” mam raczej na myśli oswojenie tematyki feminizmu, uznanie jej za istotną, a wreszcie traktowanie refleksji feministycznej jako równoprawnej wobec innych sposobów badań. Na pewno nie przez wszystkich, ale przez wielu, a nawet przez coraz więcej osób – to wydaje mi się warte zaznaczenia.(Darska 2008).

Swoiste wyjście z cienia czy inaczej – wejście na salony (albo na książęcy dwór) to casus krytyki feministycznej ostatnich lat. Właśnie w odniesieniu do tego zjawiska pojawia się w moim tekście tytułowy Kopciuszek. Ale pojawia się on też w oczywistym nawiązaniu do dwóch głośnych książek, w których autorki traktują baśniowego Kopciuszka w sposób wywrotowy, odmienny od utrwalonego w powszechnym odbiorze: *Karocy z dyni* Kingi Dunin, oraz książki *Kopciuszek, Frankenstein i inne* Kazimiery Szczuki. (Dunin 2000; Szczuka 2001)⁹. Nie jest jednak moim zamiarem analizowanie i nicowanie zawartych w tych książkach tez - przywołuję je po prostu jako istotny i przewrotny zarazem kontekst mojego myślenia o dokonaniach feministycznej krytyki literackiej. Szczególny punkt odniesienia stanowi tutaj *Karoca z dyni*, po pierwsze ze względu na samą autorkę, która jest jednocześnie ważną bohaterką mojej opowieści, a po drugie w związku z tematem tej książki, opisującej współczesne życie literackie i literaturę w oparciu o przewodni, naświetlany z wielu perspektyw, baśniowy motyw. Kopciuszek Kingi Dunin występuje w wielu wcieleniach – jako figura współczesnej kobiety, jako figura feministki, wreszcie – polskiej literatury czy literatury w ogóle. Idąc tym tropem bohaterką kolejnej wersji opowieści o Kopciuszku chciałabym uczynić literacką krytykę feministyczną

⁹ Obie autorki powołują się na inspirację, którą czerpały z konferencji, zorganizowanej przez Ewę Graczyk w listopadzie 2000 roku w Gdańsku pod hasłem *Kopciuszek w społecznych, międzyludzkich i erotycznych grach o tożsamość, wiedzę, władzę i urodę*.

Od pisarza do pisarki

Tę opowieść (skoncentrowaną przede wszystkim na roli, jaką, literacka krytyka feministyczna, czy szerzej - feminizm, odegrały w krytyce ostatnich dwudziestu lat) sytuuję pomiędzy dwoma krytycznymi tekstami: szkicem Karola Maliszewskiego *Co to znaczy dzisiaj być polskim pisarzem?*, opublikowanym w roku 1995 na łamach „Nowego Nurtu” oraz tekstem Igora Stokfiszewskiego *Co to znaczy dzisiaj być polską pisarką?*, który ukazał się w 2008 roku w „Literze”. Traktuję je przy tym jako umowne punkty graniczne, wyznaczające radykalnie różne, znamienne dla swoich czasów krytyczne (w dużej mierze również metakrytyczne) i programowe wypowiedzi. Interesują mnie przy tym nie tylko same te teksty, ale również to, jakie założenia, przekonania, doświadczenie stoją u podłoża każdego z nich oraz – jakie są reperkusje każdego z tych programów.

Oba teksty autorstwa młodych krytyków, reprezentujące - mówiąc najogólniej - generacyjną świadomość, cechuje młodzieńcze przekonanie autorów, że swoją wypowiedzią dokonują istotnego rozpoznania w polu literatury (i krytyki) oraz że ustanawiają nowy sposób mówienia o literaturze. Oba też przedrukowane zostały później w książkach krytycznych, inspirujących ważne dyskusje o literaturze i krytyce: w zbiorze *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy* Maliszewskiego oraz w książce *Zwrot polityczny Stokfiszewskiego*. Poza tym dzieli je wszystko – trzynaście lat, które upłynęło pomiędzy ukazaniem się jednego i drugiego przekładają się nie tylko na zawartą w każdym z nich wizję literatury i krytyki, nie tylko na styl i retorykę tych tekstów, ale także na odmienne negatywne punkty odniesienia. Dla Maliszewskiego takim punktem odniesienia jest model literatury i krytyki znamieny dla lat osiemdziesiątych, dla Stokfiszewskiego – ten który zdominował młodą twórczość w latach dziewięćdziesiątych (a więc reprezentowany przez Maliszewskiego i bliską mu literaturę).

Maliszewski poświęcił swój szkic tomikowi poetyckiemu Bohdana Zadury zatytułowanemu „Cisza” ogłaszając przy tym „być może jedną z najbardziej intrygujących wolt, jakie dokonały się w poezji polskiej po wojnie”. Młody krytyk przygląda się jednak

nie tylko nowatorskim wierszom Zadury, ale szuka podobnych cech u poetów debiutujących po 1989 roku (dodajmy, że są to oczywiście mężczyźni). Stawia też wyraziste diagnozy dotyczące nowej literatury i poszukuje odpowiedzi na tytułowe „Co to znaczy dzisiaj być polskim pisarzem?”, odsyłające do frazy z wiersza „Szigliget” Zadury. Ten właśnie wiersz oraz deklaracje Zadury, odrzucającego wszelkie powinności literatury oraz przyznającego się to tego, że po prostu „mówi co myśli”; a także forma jego wierszy sprawiająca wrażenie brulionu, spontanicznego zapisu, zawierającego „szczerą prawdę” to dla Maliszewskiego wzór nowej poezji. W konsekwencji, za ostateczną odpowiedzialność „dzisiejszego” pisarza uznaje on „odpowiedzialne usunięcie się na dalszy plan” oraz „mówienie” zamiast „wypowiadania wszystkiego (siebie i własnego czasu)”.

Te deklaracje, zawarte w konkluzji tekstu opatrzonej tytułem *Ku nowej odpowiedzialności* to wyraziście sformułowany program dla współczesnego pisarza, a cały tekst to zarówno opis nowej literatury, jak i przykład krytycznego stylu charakterystycznego dla pierwszej połowy lat 90.

Tekst Igora Stokfiszewskiego, wyraźnie nawiązujący do wypowiedzi Maliszewskiego i oparty na pomysłach przeciwstawienia opisywanemu przez autora *Naszych klasycystów naszych barbarzyńców* pisarzowi preferowanej przez Stokfiszewskiego pisarki, ma charakter polemiczno-programowy. Młody krytyk diagnozuje charakter literatury lat dziewięćdziesiątych i pierwszych zarzucając jej „opiewanie zastanego świata” i „konserwację tego, co jest” (Stokfiszewski, 2009: 170) a następnie – idąc tropem zachodniej krytyki politycznej – wyznacza literaturze nową rolę i nowe zadania. Za podstawowe zadanie uznaje „przeciwstawienie się ontologii popularnej”, dokonuje przy tym przeglądu twórczości ostatnich lat w celu pokazania technik, za pomocą których literatura może ten sprzeciw realizować (i tutaj, dodajmy, pojawiają się nazwiska zarówno pisarek, jak i pisarzy: obok Mariusza Sieniewicza, Grzegorza Kopaczewskiego, Michała Witkowskiego i Szczepana Kopyta również Dorota Masłowska, Ewa Berent, Miłka Mahlzan i Maria Cyranowicz). Stokfiszewski deprecjonuje też program literatury opisany

przez Maliszewskiego (polegający – jak podkreśla - na odchodzeniu od zbiorowych obowiązków w imię indywidualnej odpowiedzialności, swobodzie epistemologicznej, opowiadaniu historyjek ze zwykłego życia i „pozostawianiu pisarzem w wierszu i tylko w wierszu”) i pokazuje projekt alternatywny, którego wzorcem są dokonania pisarek feministycznych. One to bowiem – powtarzam za Stokfiszewskim – biorąc za punkt wyjścia własne, zwyczajne życie, wyjęły swoje biografie z otoczenia indywidualnego i rekonstruowały je w kontekście szerszych opowieści kulturowych. To właśnie one przestały „mówić, co myślą” a zaczęły myśleć, co mówią i jak mówią – tj. w jakiej przestrzeni społecznych rytuałów i dominujących języków publicznych. Wypowiedź krytyka wieńczy konkluzja w klasycznym tonie lewicowego manifestu:

Być dzisiaj polskim pisarzem oznacza podtrzymywać masowe wyobrażenia o skończoności i ostatecznym porządku świata. Być dzisiaj polską pisarką (a mam na myśli cały ruch, który rozpoczął się od literatury feministycznej) to znaczy uprawiać „poezję obywatelską”, która stara się występować przeciw „popularnej ontologii” literatury i rzeczywistości. (Stokfiszewski 2009:177)

Konkluzja ta, jak i cały tekst, wpisują się jednoznacznie w projekt zwrotu politycznego czy raczej – podobnie jak cała książka Stokfiszewskiego, opublikowana pod tym właśnie tytułem - stanowią jego performatywną proklamację. Proklamowany w ten sposób zwrot, polegać ma na radykalnej zmianie projektu literatury i krytyki, opartej na fundamentalnym przekonaniu, że poprzez „prawdę” (i w imię lewicowo definiowanej wspólnoty) można zmienić współczesny świat oparty na zakłamaniu, wyzysku, wykluczeniu oraz że literatura (sztuka) jest jednym z istotnych narzędzi tej zmiany.

Pomiędzy tymi dwoma projektami literatury i krytyki, do których odnoszą przywoływane przez mnie teksty rozciąga się szereg doświadczeń, zdarzeń i tekstów, w których niebagatelną rolę odegrał feminizm – krytyka feministyczna, feministyczna literatura oraz literacka krytyka feministyczna, torująca tej literaturze drogę do istnienia w

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 47

przestrzeni publicznej. Niedługo przed tym, jak Maliszewski szukał odpowiedzi na pytanie, jak być polskim pisarzem? Grażyna Borkowska w tekście zatytułowanym *Feministyczna utopia* pisała o „marginalnym i niszowym charakterze działań feministycznych w Polsce” i proponowała osvajanie feminizmu poprzez opisywanie zapomnianych kobiet – pisarek, działaczek, myślicielek. Pisała wówczas m.in.: „Poza środowiskami wyznawców feminizm przyjmowany jest z rezerwą i dystansem. Nie zakorzenił się ani w nauce, ani w sztuce, ani w życiu społecznym”. A następnie przedstawiła projekt prze-pisywana historii literatury i historii w ogóle, polegający na przywracaniu zapomnianych kobiet pisarek, działaczek, myślicielek (Borkowska 1992). Ten konsekwentny projekt – realizowany do dziś - zaowocował ważnymi książkami przywracającymi pamięć o wielu dokonaniach różnych autorek¹⁰.

Ale już rok 1995, na początku którego ukazuje się tekst Maliszewskiego to okres intensywnego przyswajania feminizmu i literatury feministycznej, to również początek istotnego sporu o literaturę feministyczną. Spory wokół feminizmu i wokół tekstów za feministyczne uznawanych, w inny sposób stawiały przed krytykami problemy ideologizacji i polityzacji literatury. Istotnym momentem dla ugruntowania nowej świadomości stała się – wielokrotnie dziś przypominana - krytycznoliteracka dyskusja, tocząca się w 1995 roku wokół *Absolutnej amnezji* Izabeli Filipiak, która wyraźnie pokazała, jak, w zależności od światopoglądu, sytuują się wypowiedzi krytycznoliterackie. Właśnie o tej debacie napisał Czapliński, że po niej krytyka literacka straciła niewinność. (Czapliński 2007). W konsekwencji - powieści, a także teksty krytyczne, zwracające uwagę na marginalizowane dyskursy mniejszościowe i wykorzystujące nowe narzędzia do „krytycznego” spojrzenia na literaturę i na sposoby mówienia o literaturze, przyczyniły się do postrzegania roli feminizmu jako dobrej szkoły podejrzeń.

¹⁰Z perspektywy kilkunastu lat Inga Iwasiów ocenia ten projekt jako przekraczający granice literatury i granice doraźnej reakcji na literaturę. [I. Iwasiów, *Krytyka feministyczna jako projekt..*] Jak słusznie też zauważyła Darska za spopularyzowaną formę tego projektu można by uznać cotygodniowy cykl w „Wysokich obcasach” [Por. *Czas Fem*, dz. cyt., s. 123].

Równocześnie, w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych dochodzi do istotnych przeformułowań w przestrzeni życia literackiego, związanych z rozczarowującymi rozpoznaniem dotyczącymi miejsca i roli literatury (a także krytyki literackiej) w ówczesnej rzeczywistości. Zmiana nastawienia młodych twórców i krytyków wynikała przede wszystkim z rosnącej dominacji mediów, jednak przyczyniły się do tego również inne kwestie, jak chociażby polaryzacja życia politycznego, czy coraz mocniej oddziaływujące inspiracje filozoficzne i metodologiczne. W tym ostatnim przypadku chodziło przede wszystkim o rosnący wpływ poststrukturalizmu, krytycznego wobec przekonania o istnieniu języka przejrzystego i neutralnego oraz obiektywnego i uniwersalnego porządku wartości, jak też o konsekwentnie z tych inspiracji, wynikające przywrócenie literaturze i krytyce kategorii zaangażowania, usytuowania, nieobecnej (odsuniętej) w latach 90., czyli w okresie marzeń o sztuce wolnej od pozaartystycznych powinności.

Feminizm odegrał istotną rolę na wszystkich tych płaszczyznach: teorii, rozpoznań dotyczących rynkowych uwarunkowań krytyki oraz na gruncie współczesnych dyskusji dotyczących polityczności literatury. Różne postrukturalistyczne języki (konceptje Michela Foucaulta; dekonstrukcja; neopragmatyzm) wpłynęły na pogłębienie świadomości teoretycznej, (na idiomy niektórych krytyków) i przyczyniły się do przeformułowania problemu relacji między literaturą a sferą społeczną, wydaje się jednak, że w przestrzeni krytyki literackiej to feminizm najskuteczniej zdemistyfikował neutralność i uniwersalność jako polityczną strategię języka władzy. Jak zgodnie podkreślają dziś badacze i krytycy omawiający dorobek ostatniego dwudziestolecia, to właśnie feminizm eksponując „płeć literatury”, w najbardziej spektakularny sposób zwrócił uwagę na to, że nie ma neutralnej krytyki i neutralnego tekstu; że każda wypowiedź jest wytworem konkretnego człowieka o określonej płci, doświadczeniu itp. A w konsekwencji - opierając się na przekonaniu, że nie da się oddzielić tego, co prywatne, od tego, co publiczne – eksponował konieczność się ujawnienie własnego badawczego światopoglądu czy „nastawienia komunikacyjnego”. Wpływ feminizmu jako praktyki dyskursywnej wnikliwie pokazuje Czaplinski, dochodząc

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 49

do takiej, między innymi, konkluzji: „Jedynym pozytywnym rezultatem zmienionych wyznaczników okazało się porzucenie uniwersalności, czyli czerpanie z nowych stylów interpretacji (feminizm, nowa lewica, gender, krytyka gejowska) różnorodne praktyki demontowania uniwersalnej wymowy tekstu literackiego, rozgrywanie jego znaczeń pomiędzy odbiorcą dominującym a odbiorcą wykluczonym, projektowanie innej wspólnoty komunikacyjnej i innych reguł funkcjonowania literatury w życiu zbiorowym.”(Czapliński 2007). Igor Stokfiszewski wskazując na cztery krytyczne rozpoznania kluczowe dla procesu politycznego zwrotu wymienia aż trzy pisane z wnętrza dyskursu feministycznego (*Milczenie owieczek. Rzecz o aborcji* Kazimierzy Szczuki i *Czytając Polskę* Kingi Dunin) bądź queerowego (*Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*, Błażeja Warkockiego) (Stokfiszewski 2009). Istotne przy tym stały się nie tylko hasła i projekty feministek, ale też metody ich działania w przestrzeni życia publicznego – wystąpienia o charakterze zaangażowanym, ideologicznym, politycznym, określone przez jednego z krytyków mianem „czynu feministycznego”. Poznański krytyk rozumie ten „czyn” w sposób bardzo złożony i taki też jest – jak rozumiem – jego stosunek do feministycznej krytyki literackiej. Odnosząc się do czwartego elementu składającego się na ten czyn - polegającego na „próbie przeniesienia świadomości ukształtowanej na gruncie feminizmu poza obszar jego dojrzewania, poszerzeniu zakresu świadomości zbiorowej, zaprojektowaniu nowego ładu”, Śliwiński pisze: „i właśnie tutaj trafiamy na skrzyżowanie literackiej niejednoznaczności z publicystyczną zaciekłością. Tutaj niektórzy czują się już obco, ale przecież nawet i oni winni przyznać, że wśród orientacji krytycznych ta jest najsilniejsza, że nikt nie wykonał większej pracy nad sobą i nie dorobił się liczniejszego grona oddanych zwolenników.” (Śliwiński 2007: 338).

Gorzkie przebudzenie krytyki ze snu o wielogłosowej potędze na wolnym rynku nastąpiło wraz z rozpoznaniem dotyczącym dominującego dyskursu medialnego, swoistej gettowości środowisk literackich i narodzin nowej centrali w postaci masowych mediów

dyktujących literackie gusta i podpowiadających obowiązujące języki publiczne. Stawiane wówczas diagnozy i próby poszukiwania przez krytykę własnego miejsca w tej na nowo zdefiniowanej i nieprzyjaznej krytyce literackiej rzeczywistości, szły w dużym stopniu tropem krytyki feministycznej. Na poły żartobliwie można by stwierdzić nawet, że krytyka literacka zmarginalizowana wówczas przez rynek zaczęła rozumieć, czym jest wykluczenie i jakie są mechanizmy tego procederu, znalazła też wiele pożytecznych rozwiązań w wypracowanych wcześniej przez feministki sposobach działania. Nieprzypadkowo więc obok wypowiedzi krytyków apelujących o odpowiedzialność nie tylko za to, co ale i z jakiego miejsca się mówi, o krytyczną podejrzliwość oraz o świadomość komunikacyjnych i politycznych uwikłań pojawiają się takie teksty, jak *Istnienie jako nieistnienie* Ingi Iwasiów, w którym autorka z perspektywy zarówno feministycznego jak i krytycznoliterackiego wykluczenia namawia do „pielęgnowania istnienia pomimo niewidoczności” (Iwasiów 2003: 115).

W znamienych dla tego czasu debatach na temat zaangażowania literatury i krytyki, sformułowane zostały nowe definicje polityczności jako tego co publiczne, jako analizy stosunków władzy i dominacji, obecnych na wszystkich poziomach życia społecznego. Definicje, bliskie ujęciom feministycznym czy szerzej – genderowym¹¹ i znajdujące najbardziej spektakularne odzwierciedlenie w pisanych z pozycji feministyczno-socjologicznych tekstach Kingi Dunin, zawartych między innymi w książce *Czytając Polskę* (Dunin 2004).

¹¹ W wywiadzie z 1993 roku Toril Moi na pytanie o dyskurs polityczny i polityczność feministycznej krytyki literackiej odpowiada m.in.: „Feminizm jest z całą pewnością ruchem politycznym, ponieważ zmierza do zmiany stosunków dominacji między płciami. Polityka to w moim pojęciu coś, co związane jest z analizą władzy i społecznych struktur dominacji.(...) Jeśli polityczność wiąże się z analizą stosunków dominacji i władzy, to - jak sądzę - ogromna część współczesnych teorii literackich rozpatruje to zagadnienie na płaszczyźnie dyskursu, tekstu. Weźmy na przykład kwestię hierarchii wartości i sposobu, w jaki tekst narzuca pewien system wartości, co dzieje się bardzo często. Myślę, że dobra analiza literacka musi dążyć do ujawnienia zawartych w tekście kategorii aksjologicznych i, jeśli to konieczne, polemizować z nimi. (...) Trzeba również zajmować się takimi sprawami jak recepcja, co należy do tradycyjnych zadań krytyki. Trzeba jednak badać problem odbioru pod kątem ideologicznych założeń, które w nim tkwią.” [Feminizm jest polityczny. Z Toril Moi rozmawia Małgorzata Walicka – Hueckel. „Teksty Drugie” 1993 nr 4/5/6, s. 97-98.]

Problematyzowanie dyskursu publicznego oraz uwrażliwienie na obszary wykluczenia to cechy, które zbliżają do koncepcji feministycznych projekt autora *Powrotu centrali*. Czapliński (powołując się bezpośrednio na Foucaulta) proponuje postrzeganie polityki jako relacji „silniejszy – słabszy”, i przenosi te kwestie do całej sfery publicznej. Formułuje też własną definicję polityczności opartą na przekonaniu, że publiczne jest polityczne i buduje swoją koncepcję literatury jako istotnego narzędzia społecznej komunikacji oraz krytyki jako „rozkładania siły” czy narzędzia problematyzacji. Casus Przemysława Czaplińskiego jako autora *Powrotu centrali* oraz *Polski do wymiany*, ale także jako autora wstępu do antologii *Polityczność literatury* wydaje się tutaj szczególnie znamienny - u źródeł nowej strategii i nowego projektu czytania literatury jednego z najbardziej uznanych współczesnych polskich krytyków stoi niewątpliwie - obok wielu najnowszych koncepcji filozoficzno-krytycznych - *Czytając Polskę* Kingi Dunin. Książka, która jest znakomitą ilustracją połączenia feministycznego uwrażliwienia na relacje między sferą prywatną i publiczną z socjologicznym sposobem czytania literatury. Książka zaczyna się od znamienego zdania: „Literatura jest tym, czym zechcemy ją uczynić”.

Nieprzypadkowo też ta sama krytyczka stała się jedną z czołowych postaci środowiska Krytyki Politycznej oraz mentorką autora *Zwrotu politycznego*, który uznał *Czytając Polskę* za „jedną z pierwszych pozycji, które apelują o ustanowienie nowego uniwersalizmu poza doktryną ponowoczesnego zróżnicowania.” (Stokfiszewski 2009:28). Program Stokfiszewskiego tak wyraziście akcentujący literaturę feministyczną jako wzorzec literatury zaangażowanej, ale też oparty w znacznej mierze na założeniach feministycznej krytyki literackiej stanowi – jak się dzisiaj wydaje - punkt dojścia debat krytycznych z przełomu wieków. A znamienna odpowiedź na odpowiedź Stokfiszewskiego na pytanie jak być dziś polską pisarką, czyli tekst Grzegorza Jankowicza, *Jak być dziś krytyczką wśród pisarek?* pokazuje, że to jest właśnie droga, którą wybierają dziś młodzi krytycy wpisując to, co stricte feministyczne w szersze projekty polityczności. Jankowicz wyraźnie wpisuje projekt Stokfiszewskiego w szeroki kontekst najnowszych ujęć filozofii politycznej. Opierając się na koncepcjach Rancière’a, pokazuje, że tradycyjne przekonania

utożsamiające literaturę polityczną z interwencyjnością, tendencyjnością i publicystyką (z bezpośrednim wyrażaniem problemów społecznych itp.) są anachroniczne i niewystarczające. Ale też dostrzega rozdziew pomiędzy lewicową polityczną filozofią a praktyką krytycznoliteracką sygnalizując niebezpieczeństwo przybliżenia się „do punktu, w którym analiza poetyki literackiego tekstu politycznego zmienia się w proces budowania abstrakcyjnego modelu zaangażowanej literatury, konstruowania miary, do której pisarze muszą doskoczyć, żeby utrzymać się w grze.” (Jankowicz 2008).

Trzeba jednak zauważyć, że literacka krytyka feministyczna staje się w tych projektach elementem politycznej krytyki literackiej ze wszystkimi reperkusjami tej zmiany, a temu imponującemu „uhonorowaniu” feminizmu w jego politycznym wymiarze towarzyszy zepchnięcie na margines – a w przypadku Stokfiszewskiego wyraźne odrzucenie - innych sposobów feministycznego czytania, w szczególności tych odwołujących się do myśli ponowoczesnej. Pełną świadomość tego faktu ma – jak się wydaje - Inga Iwasiów, która w 2004 roku wyraźnie deklaruje, że nie chce „dokonywać ostrego wyboru, ostatecznego opowiedzenia się po stronie którejkolwiek teorii, w szczególności zaś tylko po stronie „literatury” lub tylko po stronie jej „społecznej pragmatyki” a jednocześnie wie, że takie wezwanie staje przede nią „jako osobą uprawiającą krytykę feministyczną” (Iwasiów 2004:8). Model uprawianej przez Inge Iwasiów (a także jej uczennice) określany mianem lektury/krytyki rewindykacyjnej (ale oparty na przekonaniu, że w ideologię feministycznego czytania wpisane jest raczej otwarcie niż domknięcie, wpisane są: problematyzujący proces lektury i znaczenia tekstu literackiego, ale też indywidualizujący proces czytania, eksponujący czytające „ja”) zepchnięty został – jak się wydaje – do przestrzeni akademickiej.

Kim jest dziś Kopciuszek ?

Jak oceniać fakt że idee i projekty literackiej krytyki feministycznej zyskały prawdziwy rozgłos kiedy zostały „prze-pisane” przez mainstreamowego krytyka (myślę tu o Polsce do wymiany Przemysław Czaplińskiego, w której to książce dokonania krytyki feministycznej i feministycznej krytyki literackiej stały się częścią szeroko zakrojonego projektu krytycznego). oraz to, że rewolucji przygotowanej przez kobiety przewodzą mężczyźni (myślę o *Zwrocie politycznym* Igora Stokfiszewskiego)? Jako klęskę, kolejne zepchnięcie kobiet-auterek do drugiego szeregu, albo – jak chce bajka o Kopciuszku - do roli pięknej panny, która – odpowiednio przebrana - może uszczęśliwić królewicza? Czy też jako wielkie zwycięstwo, osiągnięcie stanu, w którym nie wypada mówić inaczej niż głosem zaprojektowanym przez feministki? Stanu, w którym prze-pisany Kopciuszek wchodzi do pałacu na własnych prawach - nie musi się przebierać w strój królowej i stawać w szranki rywalizacji o królewicza?

Odpowiedź na te pytania nie jest prosta, choć wiele z garderoby feministycznego Kopciuszka musiało pozostać poza politycznym pałacem. Sama Kinga Dunin deklaruje przy tym już od pewnego czasu, że interesuje ją bardziej uniwersalna (od feministycznej) perspektywa polityczna i że różnorodność feministycznych nurtów postrzega jako „poszerzenie frontu”, jako zwycięstwo feminizmu (Dunin 2010). Nie tyle o Kindze Dunin, ile o ogólnej sytuacji feminizmu w Polsce pierwszych latach nowego wieku pisze Arleta Galant, wychodząc od szczególnie mnie tu interesujących diagnoz: „(..) ostatnio tu i ówdzie zdarzyło mi się słyszeć, że działalność wyłącznie prokobieca to przeżytek, że dziś feminizuje się w ramach szerszych struktur. Feminizuje się przy okazji lewicowania, anarchizowania, alterglobalizowania czy też – to już bardziej na podwórku literackim – „haartowania” lub „lampowania” (Galant 2011:248).

Krytycznoliteracki projekt feministyczny, który w pierwszym okresie burzliwego „naporu” sprawiał wrażenie monolitycznego, dążącego do ściśle wyznaczonych i jednoznacznie określonych celów nigdy jednak nie był (podobnie jak krytyka feministyczna) jednorodny ani pod względem tematycznym czy retorycznym, ani też – pod

względem głębszych, bardziej szczegółowych zainteresowań i poglądów poszczególnym autorek, o czym świadczą chociażby liczne spory pomiędzy krytyczkami spod znaku feministycznej krytyki. Pokazuje to również (z innej perspektywy) Ksymena Filipowicz-Tokarska, która omawiając twórczość recenzenką polskich feministek dzieli je na trzy wyraziste strategie: „ja-tekst-świat” (Kinga Dunin), „ja-tekst-świat-ja” (Kazimiera Szczuka): „świat-tekst-ja” (Inga Iwasiów) (Filipowicz-Tokarska 2010)¹².

W miarę osadzania się i zdobywania coraz mocniejszej pozycji literackiej krytyki feministycznej w polu literatury następował też proces różnicowania postaw i strategii krytycznoliterackich, a także proces ich radykalizowania i indywidualizowania. Z perspektywy krytyki literackiej (zapewne też z perspektywy czytelników) ta ostatnia kwestia wydaje się bardzo istotna, bo to właśnie mocne retorycznie głosy, wyraziste indywidualności i ich szeroko zakrojone działania, bardziej niż siła samych feministycznych argumentów przyczyniły się do szerszego zaistnienia i spopularyzowania (wejścia w obieg) postulatów/argumentów literackiej krytyki feministycznej.

Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że idee i strategie, które w wielu (czy może raczej – w najlepszych) tekstach feministycznych miały charakter otwartych pytań, dociekań o charakterze autokrytycznym, czy pełnych wrażliwości poszukiwań, przełożone/prze-pisane na język polityczny stają się manifestem, programem, który z natury rzeczy, nie znosi sprzeciwu, krytycznych wątpliwości, podejrzliwości. Na podobne mechanizmy „przejmowania” feminizmu zwróciła uwagę przy innej okazji Inga Iwasiów. Przyglądając się funkcjonowaniu feminizmu w przestrzeni innych języków wskazywała na takie jego cechy, które pozwalają „traktować feminizm jako część pluralistycznej oferty

¹² Trochę inaczej (według innego klucza) niż Ksymena Filipowicz –Tokarska charakteryzowałabym te różnorodne feministyczne strategie, co wynika przede wszystkim z tego, że chciałabym spojrzeć szerzej (a nie tylko na teksty recenzenckie) oraz wziąć pod uwagę więcej feministycznych krytyczek, np. Agnieszkę Graff, Arletę Galant, Agnieszkę Gajewską, Bernadetę Darską.

intelektualnej i pomijać jego znaczenie. Dawać mu miejsce i je rozmywać.” Pisała przy tej okazji obrazowo: „Pozostając przy metaforyce budowlanej można by rzec, że prefabrykaty feminizmu zostają użyte do wznoszenia zupełnie nowych konstrukcji lub zastąpione materiałami zastępczymi” (Iwasiów 2007: 366).

Bibliografia:

- Borkowska, Grażyna. 1992. *Feministyczna utopia*, „Ex Libris” nr 21.
- Kozicka, Dorota and Cieślak-Sokołowski, Tomasz. 2007. *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*. Kraków: Universitas.
- Darska, Bernadetta. 2008. *Czas Fem. Przewodnik po prasie feministycznej i tematach kobiecych w czasopismach kulturalnych po 1989 roku*. Olsztyn: Portret.
- Dunin, Kinga. 2004. *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*. Warszawa: W.A.B.
- . 2000. *Karoca z dyni*. Warszawa: Sic!
- . 2010. ”Zwycięstwo feminizmu. Rozmowa z Kingą Dunin.” *Europa* (marzec).
- Czapliński, Przemysław. 2002. „Literatura i słabość.” *Tygodnik Powszechny* nr 41.
- . 2007. ”Żwawy trup Krytyka literacka 1989-2004.” In *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Moi, Toril. 1993. ”Feminizm jest polityczny. Z Toril Moi rozmawia Małgorzata Walicka – Hueckel.” *Teksty Drugie* nr 4/5/6.
- Filipowicz-Tokarska, Ksymena. 2010. ”Projekty krytycznoliterackie w twórczości recenzenckiej polskich feministek.” *Tekstualia* nr 4 (23).
- Galant, Arleta. 2011. ”W instytucjach... Na marginesie literackiej aktywności młodych autorek.” In *Dwadzieścia lat literatury polskiej. Tom I, cz.2: Życie literackie po roku 1989*,

edited by Dariusz Nowacki and Krzysztof Uniłowski. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Iwasiów, Inga. 2004. *Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie*. Warszawa: W.A.B.

- . 2003. "Istnienie jako nieistnienie." *Kresy* nr 1.

- . 2007. "Krytyka feministyczna jako projekt przebudowy rzeczywistości." In *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, edited by Dorota Kozicka and Tomasz Cieślak-Sokołowski. Kraków: Universitas.

- . 2004. *Parafrazy i reinterpretacje. Wykłady z teorii i praktyki czytania*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego

Jankowicz, Grzegorz. 2008. "Jak być dziś krytyczką wśród pisarek?" *Litera* nr 2 (3).

[Tekst dostępny na

<http://nagrodaliterackagdynamia.pl/wp-content/uploads/2011/05/DL3.pdf>, data dostępu 2.09.2013].

Maliszewski, Karol. 1995. "Co to znaczy dzisiaj być polskim pisarzem." *Nowy Nurt* nr 6.

- . 1999. *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*. Bydgoszcz: Świadectwo.

- . 1995. "Męska, żeńska, nijaka? Rozmowa redakcyjna z udziałem Kingi Dunin, Anety Górnickiej Boratyńskiej, Anny Nasiłowskiej oraz Jerzego Sosnowskiego i Krzysztofa Vargi. *Ex Libris* nr 85.

Nowacki, Dariusz. 1996. "Dziurawa siatka na motyle." *Fraza* nr 11-12.

Stokfiszewski, Igor. 2008. "Co to znaczy dzisiaj być polską pisarką?" *Litera* nr 1 (2).

- . 2009. *Zwrot polityczny*. Warszawa: Krytyka Polityczna.

Szczuka, Kazimiera. 2001. *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*. Kraków: eFKa.

Śliwiński, Piotr. 2007. *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*. Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i S-ka.

AGNIESZKA GAJEWSKA

CZEGO MOŻE ODUCZYĆ NAS FEMINIZM?

Krytyka feministyczna to źródło niewyczerpanych inspiracji, twórczej energii, niekończącego się dialogu wielu nurtów i racji. Interesujące są jej granice, przemieszane obiegi, przestrzenie, w których łączy się z różnymi dyskusjami emancypacyjnymi, zwielokrotniającymi problematykę poszczególnych nurtów, zmuszającymi do wycofywania się z zajętych wcześniej stanowisk. Nie mogę jednak zapomnieć, że krytyka feministyczna może być także uparcie jednowątkowa, stanowcza, podporządkowana jednemu politycznemu celowi. Wtedy staje się nudna, oczywista i uboga intelektualnie. Męczy, operuje stereotypami, dzieli świat na kobiety i mężczyzn, buduje mury wokół granic i gra argumentem o osobistym doświadczeniu, które nie tylko jest podniesione do rangi uniwersalności, ale także nie poddaje się dyskusji. Czytając teksty krytyczne, recenzje i interpretacje z tego drugiego nurtu zanim zasną z nudów, robię listę, czego nie przeczytała/nie przeczytał autorka/autor. Z lektury takich tekstów wysnuć można wniosek, że biblioteka to nie miejsce dla piszących krytyczek feministycznych, że wiedzę o feminizmie – podkreślę: ruchu intelektualnym o niezwykłej sile, który może przekształcać świat – można czerpać z powietrza, z kawiarnianych dyskusji i krótkich artykułów. W tym kontekście chciałabym przywołać po raz pierwszy ale nie ostatni antysystemową koncepcję Jean'a-Francois Lyotard'a, który w *Poróżnieniu* pisał, że podporządkowanie „hegemonii dyskursu ekonomicznego” nastawionego na funkcjonalność i skuteczność, sprawia, że aktywność kulturowa, w tym czytanie, staje się nieefektywną „stratą czasu”, nakłady związane z czasem włożonym w działalność kulturową nie zwrócą się przecież, efekty takiej działalności nie są bowiem proporcjonalne do kosztów (Banasiak 2010). Wydaje się więc, że należałoby odwrócić zależności i pytać nie tyle feministki akademickie czy działają społecznie, a raczej działaczki społeczne pytać o to, co ostatnio przeczytały i czy

na pewno stosowane przez nas narzędzia nie wspierają imperializmu i terroru systemu globalnego.

Droga do sprawiedliwości społecznej jest kręta, pełna pułapek i wymaga rzetelności oraz sumienności. Proste tezy nie służą poprawie czyjegokolwiek losu, nie zmieniają świata, szybko zostają wykorzystane, użyte przez główny nurt, który uwielbia uproszczenia. Debata o literaturze i filozofii zbudowana na takich samych zasadach, jak debata polityczna czy publicystyczna nie zmienia świata, nie zmusza badaczek i badaczy do przemyślenia własnych racji. A przecież nie chodzi nam o okopywanie własnych pozycji. Krytycznoliteracki agon, rozumiany jako dialog antagonistów, stawia piszących w opozycji do utworu literackiego, monografii, eseju. Tekst staje się przeciwnikiem, na którego porażce można zbudować swój narcystyczny wizerunek, pielęgnować go i utwierdzać się w przekonaniu o własnej wartości. Chciałabym zwrócić uwagę na ten falliczny, onanistyczny charakter wypowiedzi krytycznej i pokazać, że ten tryb lektury jest sprzeczny z dążeniami emancypacyjnymi.

Julia Fiedorczyk w *Białej Ofelii* przedstawia wieczór autorski jednej z protagonistek – pisarki Elizy Adler, opowiedziany z perspektywy przyjaciółki z dzieciństwa, która korzysta z wizyty promującej nową książkę Elizy w Warszawie do odnowienia znajomości. Spotkanie z autorką Anna przedstawia jako pasmo udręk:

„To może ja zacznę – odezwała się w końcu młoda kobieta z dredami. – Pytam, bo mnie to niepokoi z feministycznego punktu widzenia, dlaczego narratorem jest u pani mężczyzna?”. Anna sięgnęła po torebkę, wyjęła z niej szalik i owinęła go sobie wokół szyi. „Skoro już kobiety wywalczyły sobie prawo...”. Anna pomyślała: „Kobiety. Kobieta to ja”. „Jakiś krok wstecz?”. Eliza odchrząknęła, poprawiła włosy i zaczęła odpowiadać: „Nie widzę związku...”. Anna splótła palce, położyła dłonie na kolanach... „To jest opowiadanie o miłości”. „No właśnie! – przerwała Elizie dziewczyna. – Dlaczego ta miłość jest u pani taka heteronormatywna? Dlaczego przedstawia pani kobietę jako ofiarę?”. Anna rozplotła dłonie, sięgnęła po torebkę. Eliza powiedziała, bardzo spokojnie: „Nie

heteronormatywna, tylko heteroseksualna, co w tej sytuacji podyktowane jest płcią obydwójga kochanków... Poza tym nie można powiedzieć, że Ramona jest *ofiarą*...”. „Przepraszam, że się wtrączę – odezwał się facet – ale nie ma chyba obowiązku, żeby każda książka była feministyczna?”. „Niezupełnie się z panem zgadzam – podjęła wątek Eliza. – Nie można tak po prostu wyrzec się feminizmu. To jest...”. Anna zaczęła kiwać się lekko, w przód i w tył, na swoim strasznym krześle” (Fiedorcuk 2011: 115).

Ten opis tortur to najprawdopodobniej ironiczny komentarz do recepcji towarzyszącej ukazaniu się wcześniejszego zbioru Fiedorcuk *Poranek Marii i inne opowiadania*, w którym przedstawiła przemoc seksualną wobec kobiet, nie uwzględniła w nim natomiast związków między kobietami. Przyjrzyjmy się jednak temu, o co pyta uczestniczka spotkania autorskiego, by zrozumieć na jakiego typu krytykę feministyczną jest to satyra. Kobieta jako podmiot to postulat dyskutantki „z dredami”, która domaga się uobecnienia feminizmu na poziomie fabularnym. Domaga się też, by w powieści o miłości znalazł się wątek dotyczący pożądania kobiety przez kobietę, gdyż pytająca uważa, że w ten sposób można przeciwstawić się patriarchy. Narrator męski jest w tym ujęciu traktowany jako podmiot uniwersalny, jako zaprzeczenie myślenia emancypacyjnego. Oczywiście do relacjonującej tę dyskusję Anny, dochodzą tylko strzępki zdań, nie wiemy jakie dokładnie padają pytania, są one ledwo zasygnalizowane, ale ich wykropkowanie sugeruje być może, że dalszy ciąg tych zarzutów i argumentów jest łatwy do przewidzenia i odtworzenia. Dyskutantka-krytyczka poprawia powieść, umieszcza ją w znanym (sobie) kontekście – lesbijska narracja nie pokazywałaby według niej upokorzeń, nieodłącznie związanych z relacjami damsko-męskimi, dawałaby szansę na narrację o doświadczeniu kobiety i jej wizji świata. Lista rad nie jest zresztą długa, a przepis na dobrą i słuszną powieść – nieskomplikowany. Feministyczna krytyka literacka w tym ujęciu jest krytyką postulatywną, czekającą na książkę, której dotąd nie napisano, projektującą tezy polityczne na narrację. Kobięcy narrator i związek lesbijski miałyby gwarantować emancypacyjną „wymowę” utworu.

Powieść w powieści w *Białej Ofelii* zwraca uwagę na nieoczywistość punktów widzenia, na narracyjne maski, napięcie erotyczne, które pojawia się niespodziewanie, także w sytuacjach publicznych, poprzez uwodzącą narrację i przy akompaniamencie estetycznych dekoracji. W świecie tym nie ma mowy o „tożsamości” lesbijskiej, jest natomiast miłość do przyjaciółki i pożądanie erotyczne. Miłość między kobietami, czy jest to poprawne feministycznie czy nie, obarczona jest także piętnem niesymetrycznego zaangażowania emocjonalnego. W *Białej Ofelii* znajdziemy zatem otwartą grę z feministycznymi uproszeniami krytycznymi.

Interesujące jest także napięcie emocjonalne Anny, jej wzruszenie towarzyszące czytaniem przez Elizę Adler fragmentem powieści oraz nerwowa atmosfera podczas dyskusji, gdy pytania są po prostu zarzutami, a publiczność nastawiona jest na polemikę i spór. To także satyra na sposób dyskutowania o literaturze, na uproszenia jakim podlega recepcja sztuki, brak świadomości poszczególnych warstw narracyjnych, traktowanie wszystkich poglądów wyrażonych w powieści jako poglądów autorki. Publiczność staje się tu prokuratorem i sędzią jednocześnie, zakłada się, że w sporze o sztukę możliwe jest osiągnięcie konsensusu i kompromisu.

Omówmy bardziej szczegółowo zarzuty stawiane fikcyjnej powieści „*Nie dotykaj przyszłości*” w *Białej Ofelii*. Dlaczego narrator-mężczyzna nie nadaje się na przewodnika po świecie powieści? Czy według feministycznych filozofek napięcie wytwarza się na linii kobieta/mężczyzna? Czy patriarchy i fallogocentryzm to synonimy męskiego świata? To czego uczą nas Judith Butler, Donna Haraway czy Elizabeth Grosz może nam się nie podobać, ale czas zająć się męskością i odczarować ją z szat uniwersalizmu, wyjść z getta „babskich spraw”, uogólniających wniosków dotyczących życia i pragnień kobiet. Na kobiety zrzucono odium ciała, fizjologii, funkcji opiekuńczych, jakby męskość związana była wyłącznie z duszą/umysłem. Problematyka dynamiki różnicy seksualnej to narzędzie, które wymaga uważności i rzetelnego śledzenia kontekstów, w przeciwnym razie staje się bronią obosieczną, likwidując wywrotowy charakter myślenia o kategoriach cielesnych.

Podejrzewam także, że wątek związany z kobietą-ofiarą to także gra Fiedorczyk z jej własną twórczością, z wiktyimizującym traumatycznym piętnem jej wcześniejszego tomu opowiadań.

Czego może oduczyć nas feminizm krytyczny, zrodzony tak na dobrą sprawę dopiero pod impulsem dekonstrukcji? Na pewno odczyty nas dzielenia świata na dwa. Na kobiety i na mężczyzn, na heteroseksualność i homoseksualność, na ofiary i agresorów. Feministki przejęły narzędzia dekonstrukcji, by zdekonstruować binarne opozycje nie tylko teoretycznie, ale i praktycznie. Opozycje wpisane w zachodnią metafizykę uprawomocniają wszak hierarchiczną strukturę społeczną i podtrzymują *status quo*. Opozycje binarne klasyfikują i organizują przedmioty, zdarzenia oraz relacje w świecie, sprawiają, że jest możliwe podejmowanie decyzji, rządzą zarówno codziennym myśleniem, jak i myśleniem filozoficznym, teoriami i wiedzą. Nierozstrzygalność ukazuje, że zasada opozycji nie jest naturalna czy też nieunikniona, lecz jest konstrukcją, wytworzoną przez dyskursy. Dekonstrukcja jako metoda odczytywania jest badaniem napięcia między różnymi sposobami tworzenia się znaczeń, na przykład między performatywnym i konstatywnym wymiarem języka. Lektura dekonstrukcyjna polega na tym, by rozchwiać pozornie stabilne konstrukcje myślowe, stale prowokować autokrytykę, wzbudzać wątpliwości, nie dopuszczać do schematyczności i rutyny. Feministyczna krytyka literacka skupiona na kobiecych postaciach, narracji kobiet i kobiecej literaturze pozostaje w panopticum patriarchalnych klisz. Ten kliniec kobieco/męskiego świata, do którego dołącza często wątek heteroseksualny i homoseksualny pozostawia nas na łatwych do określenia pozycjach, nie pozwala rozlać się na terytorium nieoczywiste, transgresywne, dziwaczne i hermafrodytyczne. Nie wychodząc ku tym potwornym nurtom, anihilujemy inność, różnicę i podporządkowujemy działalność kulturową wymogom politycznym, które nie są być może – w konsekwencji – emancypacyjne. Myślę, że krytyka literacka mogłaby iść drogą, którą proponuje filozofii Lyotard, stawiając na kategorię poróżnienia rozumianego jako spór, który nie ma prowadzić do rozstrzygnięcia, ale ma pozostać ruchem krytycznym, „ma

mieć wątpliwości i budzić wątpliwości, nie zaś stwarzać iluzje uniwersalnych racji, które przecież służą totalizacji i anihilacji tego, co heterogeniczne” (Banasiak 2010: XXIV)

Zwracając się na przykład w stronę studiów nad męskością nie porzucamy przecież feministycznych rozróżnień. Paradoksalnie dzięki temu można uciec od figuracji kobiety jako przedmiotu opisu, wskazać na zawłaszczające praktyki punktu widzenia, pokazać wreszcie mężczyzn jako byty fizjologiczne, cielesne, obiekty pożądania seksualnego. Uważna krytyka pozostaje wrażliwa na estetyczne kody polityczne, nie daje się zasufladkować do stronnictw i środowisk, wskazuje na ich etyczne konsekwencje, jest pełna miłości do sztuki i literatury, które – w przeciwieństwie do ideologii – straciły pewność siebie, nie projektują utopijnego, bezpiecznego świata, ale stawiają pytania, na które być może nie ma odpowiedzi albo jest kilka niewspółmiernych. I tu znów odwołam się do pomysłów Lyotarda i jego filozofii pogańskiej, która – jak podkreśla Bogdan Banasiak – „(w odróżnieniu od chrześcijańskiej wyznaczającej swoistą matrycę myślenia, pozostającą pod egidą jedni – znamienia metafizyki) nie zakłada trwałych kryteriów prawdy, dobra i piękna. To anty-system” (Banasiak 2010: XXII). Oczywiście pojawia się tutaj problem związany z etyką i postulatami normatywnymi, które ona prowokuje:

Etykę swą Lyotard widzi jednak – podkreśla Banasiak – w kategoriach roztropności i powinności [...] a nie uniwersalnego uzasadnienia [...]. Spojrzenie to owocuje adoktrynalną pragmatycznością, skoro bowiem każda opcja pozbawiona jest podstaw, to nie może istnieć nakaz, lecz jedynie zachęta do określonego postępowania przy świadomości jej ograniczonego oddziaływania. [...] A zarazem – w przeciwieństwie do klasycznego autorytaryzmu, despotyzmu, doktrynalizmu i fundamentalizmu – towarzyszyć ma temu postawa i lekka, swobodna, i szydercza, ironiczna, w sumie zaś po prostu krytyczna (Banasiak 2010: XXII).

Gdy przyłożyć te zarzuty do mesjanistycznych, zbawczych teorii i działań niektórych nurtów feminizmu, trzeba by założyć na początek, że może nie mamy racji, że mylimy się, że nasz, feministyczny „słownik finalny”, jak powiedziałby pewnie Richard

Rorty, nie jest jedynym słownikiem, przy pomocy którego można opisać świat. Paradoksalne stanowisko krytyczne polegałoby jednak nie na rezygnacji z postulatów etycznych, co na ponownym ich przemyśleniu. Chodziłoby mi – najkrócej mówiąc – o odwrócenie logiki spowiedzi, spowiedzi podczas której rozgrzeszenie dawałaby literaturze krytyczka feministyczna – przy czym posługuję się tym religijnym porównaniem właśnie dlatego, że filozofia feministyczna w praktyce i w polskim kontekście bardzo często nie jest filozofią pogańską, a została podporządkowana pewnym przykazaniom feministycznym, którym najczęściej towarzyszy „święte oburzenie” (najłatwiej uproszczoną retorykę tego ostatniego zaobserwować zresztą na forach społecznościowych).

Wracam do odwróconej logiki spowiedzi. Wskazanie na błędy i pomyłki nie oznaczałoby podporządkowania konkretnej instancji, nikt nie przyniósłby nam pocieszenia ani rozgrzeszenia, a postulaty etyczne odnosiłyby się szczególnie do czytających krytyków i krytyczek a nie piszących, tzn. to interpretacja miałaby być etyczna (i oczywiście istnieje już taka krytyka), nastawiona na jak najpełniejsze zrozumienie sztuki. Lektura w tym ujęciu nie byłaby sądem, domaganiem się skruchy, wyznania grzechów, ale pokazywałaby pułapki krytyki literackiej i mechanizmów oceny, których – co musimy przyznać – podstawa opiera się na retorycznych chwytach fallogocentrycznych.

Jak po tych wszystkich ustaleniach sformułować postulaty dla krytyki feministycznej w formie niepostulatywnej? Z pomocą przychodzi tu Manifest nicnierobienia – instalacja artystyczna Romana Dziadkiewicza z 2004 roku, pokazywana w Instytucie Wyspa w Gdańsku latem tego 2011 roku. Na dwujęzycznych białych tablicach autor zapisał po polsku i po angielsku 19 tez, wskazujących na konieczność oporu wobec uniwersalizujących praktyk, które przekładają się na urynkowanie sztuki i postaci artysty. Wymienię je po kolei, ponieważ w mojej propozycji feministyczna krytyka literacka jest działalnością artystyczną, w związku z tym zagraża jej także przejęcie przez główny nurt:

1. Działanie ma być przedłużeniem refleksji a nie ekspresją i należy je stosować tylko wtedy, kiedy jest niezbędne.

2. Nie produkować przedmiotów, obiektów, dzieł, unikać realizacji w których centralnym punktem lub celem jest przedmiot, dzieło, obiekt materialny.
3. Praca jeśli już powstaje w procesie produkcji nie powinna być zwięźczeniem działania, lecz skutkiem ubocznym procesu.
4. Nie tworzyć prac osadzonych w konkretnym miejscu.
5. Nie tworzyć prac osadzonych w konkretnym czasie.
6. Pracować z informacją, przestrzenią, sytuacją i kontekstami zastanymi, materiałami, technologiami z recydingu lub stanowiącymi dobro publiczne.
7. Działać w interakcji i współprodukcji z odbiorcami i uczestnikami przedsięwzięcia.
8. Możliwie ograniczać budżet realizacji.
9. Pracować poza instytucjami sztuki i poza ich kuratelą (nie wyklucza to współpracy z podobnie działającymi fachowcami).
10. Jeśli w konkretnych miejscach to niech będą to miejsca i konteksty niezwiązane z obiegiem sztuki.
11. Unikać patronatów medialnych, nie udzielać wywiadów prasowych i unikać redaktorskich prezentacji działań w mediach głównego nurtu będących nośnikami reklam lub własnością państwa.
12. Wykorzystywać media dla informacji bezpośredniej – publikować komunikaty, ogłoszenia, występować na żywo w radiu lub TV, korzystać tylko z tych patronatów medialnych, które umożliwiają tę formę działania.
13. Wykorzystywać niezależne kanały informacyjne – mailing, strony WWW, smsy, ulotki.
14. Wykorzystywać i tworzyć nowe techniki i technologie komunikacji i dystrybucji treści.
15. Rozwijać współpracę w sieci pozainstytucjonalnie działających i myślących osób i grup.

16. W możliwie konsekwentny sposób unikać płacenia podatków, działać w szarej strefie.
17. Nie autoryzować swoich prac i nie respektować praw autorskich.
18. Stosować kiedy tylko to możliwe system bezgotówkowej wymiany dóbr i usług.
19. Więcej myśleć, mniej produkować.

Punkty te mogą budzić sprzeciw, prowokować słuchających do kontrargumentacji, wskazywać na różnice między artystami i pisarzami oraz krytykami. Nie wszystkim też może spodobać się anarchistyczne zaplecze tego manifestu. Jednak chodzi – również w tej instalacji – o to, byśmy poczuli się niewygodnie. Stawiane tezy odsłaniają przecież rynkowe zawłaszczanie przestrzeni kultury, pokazują, że nasze recenzje, głosy, wypowiedzi-komentarze są używane do celów sprzecznych z naszymi interesami, a każda/każdy z nas ma na to tuzin przykładów i złe wspomnienia.

Zaproszenie krytyczki feministycznej do debaty publicznej niejednokrotnie ma przecież charakter komercyjny, jest ona wykorzystywana do budowania krytycznego antagonizmu, czasami zadaje jej się pytania tylko po to, by ją sprowokować. Agamben nazwałby to sztucznym pluralizmem, czyli zwróciłby uwagę, że choć propagandowa funkcja mediów jest nadal istotna, to ważniejsza okazuje się moc neutralizowania samej komunikacyjnej funkcji języka:

Każda próba artykulacji określonego stanowiska w ich ramach – tłumaczą stanowisko filozofa Mikołaj Ratajczak i Krystian Szadkowski – zostaje automatycznie włączona w medialny mechanizm sztucznego pluralizmu. Neutralizacja ta jest niczym innym jak ustanowieniem sfery nieprofanowalności. Najważniejszym zadaniem [...staje się] profanowanie tego co nieprofanowane” (Ratajczak, Szadkowski, 2010: 15).

Odzyskanie możliwości działania, wyzwolenia spod maszyn (w tym mass mediów), polegałoby na odsłonięciu tych zawłaszczających praktyk i udziale w projekcie profanacji.

Jak godzić nicnierobienie z profanacją i aktywizmem społecznym? Jak działać odmawiając działania w dobie pomiarów naszych produkcji naukowych i ich szczegółowej oceny, której podlegają zarówno konkretne teksty, jak i czasopisma? Jak wykazywać się własną aktywnością, współpracować z gospodarką, innowacyjnie, kreatywnie myśleć i jednocześnie zajmować się marginesem? Być może zamieszkujemy przestrzeń paradoksu, sprzeczności, doświadczamy nieustannego poróżnienia, uświadomienie sobie ceny, którą płacimy za uznanie przez system jest być może ważnym krokiem, jeśli zależy nam na apoteozie heterogeniczności.

Bibliografia:

Banasiak, Bogdan. 2010. „Poróżnienie, albo <<zadanie myślenia>>”. In J.-F. Lyotard *Poróżnienie*, translated by Bogdan Banasiak. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Fiedorczuk, Julia. 2011. *Biała Ofelia*, Wrocław: Biuro Literackie.

Ratajczak, Mikołaj and Szadkowski, Krystian. 2010. „Agamben: instrukcja życia”. In *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Warszawa: Krytyka Polityczna.

CZEŚĆ II

W STRONĘ KULTUROWEJ HISTORII LITERATURY

ARLETA GALANT

FEMINISTYCZNIE O HISTORII LITERATURY I ZWROCIE KULTUROWYM.
PRZYPISY DO DWÓCH PROJEKTÓW

Triadę feminizm/historia literatury/zwrot kulturowy proponuję odczytywać niehierarchicznie w sieci wzajemnych relacji i przenikań. Propozycja ta domaga się kilku istotnych dopowiedzeń.

Po pierwsze, historia literatury zazwyczaj była kulturowa. Poza teoriami strukturalistycznymi czy też teoriami inspirowanymi filozofią Hegla, który, przypomnijmy dla porządku, pisząc o historii, pisał o dziejach totalnych i absolutnych, instrumentalizując, redukując kwestie antropologiczno-społeczne – historii literatury najczęściej towarzyszyła perspektywa kulturowa (Walas, 2002). Jeśli więc wspominam tutaj o historii literatury i zwrocie kulturowym, to – po drugie – mam na myśli te parametry badań, które wiążą się z całą serią innych „zwrotów”, o których warto pamiętać, choćby z tego powodu, że krytyka feministyczna miała w nich swój poważny udział. Idzie tu głównie o to, co kryło się (dziś widać to wyraźniej) za gestami rewindykacyjnymi polskich badaczek (i badaczy – German Ritz) feministycznych w latach dziewięćdziesiątych, które dowiodły, iż historia literatury jest niesprawiedliwa, co czyni rewindykatorki współodpowiedzialnymi za zwrot etyczny i polityczny w literaturoznawstwie, a krytykę feministyczną – i tu po trzecie – pozwala widzieć nie tyle jako uczestniczkę, ile po prostu współtwórczynię tego, co dziś nazywamy „kulturalizmem” w badaniach literackich.

Jest zatem tak, że dla jednych kulturowa postać naukowego dyskursu to pretekst do mówienia o kryzysie historii literatury, dla innych – moment krytyczny, okazja, jak pisze m.in. Ewa Domańska, do mówienia o nowym początku (Domańska, 2006). W przypadku

historii literatury byłby to nowy zwrot w tył, byłby to zwrot ze świadomością, że – najogólniej rzecz ujmując – zaczynamy od końca historii jako części zachodniej historii przemocy. Krytyka feministyczna dla tradycjonalistów pozostaje więc współwinna, a badaczki feministyczne mają pełne ręce roboty. I chyba nie wyłącznie dlatego, że doszło do wymiany kilku formuł opisu, które osłabiają rewelatorskie znaczenie pojęć przynależnych do języka krytyki feministycznej/genderowej/queerowej. Na słownik badań kulturowych składają się nieco inne pojęcia, lecz w moim przekonaniu w dalszym ciągu komplikują one opowieści zbudowane na definicjach genderowych. Na przykład: etniczność. Za sprawą tej absolutnie koniecznej, a przy tym problematycznej kategorii – *gender studies* dostają w kość za kobietocentryzm, a męskocentryczna teoria *queer* odbiera lekcję różnicy, która nie wyzwala, nakłania bowiem do tego, by ujrzeć kwestię różnicy i różnic jako pułapkę dodatkowych wykluczeń. Ale to nie wszystko.

Pełne ręce roboty zawdzięczamy również i temu, że kategorię *gender* coraz chętniej wyzyskują badaczki i badacze niemianujący siebie genderystkami, genderystami, zaś marginalnie traktują zdobycze studiów genderowych niektórzy rzecznicy kulturowych badań literaturoznawczych. Warto odnotować, iż w polskim kontekście perspektywa problematyki płci jest obecna w badaniach postkolonialnych, w post-zależnościowych (Bakula, 2006, G. Ritz, 2008; Nycz, 2011), obszarem badań, w obrębie którego należałoby przemyśleć kwestie feminizmu i gender wydaje mi się nowy historyzm, zarówno w kontekście krajowym (Madejski, 2004), jak i pozakrajowym (Grennblatt, 2006)

Zatem w nowym metodologicznym otoczeniu status feministycznej historyczki i badaczki literackiej okazuje się zupełnie stary i znany – w wersji optymistycznej: koniecznie krytyczny, ale niezmiennie merytoryczny, w wersji innej: kryzysowy, poświadczający tzw. słaby profesjonalizm.

Chciałabym zastanowić się nad tym, co w ramach kulturowego zwrotu wynika, może wynikać dla historii literatury uprawianej feministycznie. W Zakładzie Literatury Polskiej XX wieku Uniwersytetu Szczecińskiego zrealizowane zostały dwa projekty

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 70

Gatunki pisarstwa kobiecego oraz *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*, ich rezultaty zachęcają do podsumowań, do wysnucia kilku wniosków, lecz także podzielenia się wątpliwościami i postawienia pytań. Jaka możliwa opowieść na przyszłość wyłoniła się z obu tych przedsięwzięć? O czym więcej, o czym mniej wiemy o feministycznym pisaniu o przeszłości literatury tworzonej przez kobiety dzięki wspomnianym projektom?

Ideę projektu *Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego* (2008) objaśnić można na kilku poziomach i uczyniła to Inga Iwasiów we wstępie do książki – od specyfiki relacji prywatne/publiczne kluczowej zarówno w badaniach nad literaturą modernizmu, w ramach myśli feministycznej, a w końcu także w teoriach konstruktywistów, przez rozstrzygnięcia *gender studies* dotyczące płci, tekstu i podmiotowości, do propozycji powrotu do badań poetologicznych. Centralnym zagadnieniem z zakresu poetyki są tu gatunki literackie. Mamy do czynienia z rozważaniami w polskich badaniach feministycznych, celujących w biografizmie i tematyzmie, raczej mało popularnymi, ale też nawiązującymi do „porzuconych” w latach dziewięćdziesiątych pytań i rozważań o płęć i poetykę, czy nawet szerzej: estetykę (Łebkowska, 1995). Rzecz jasna, na pytanie, co z owego nawiązania i kulturowego zwrotu, który nawiązanie to umożliwił, mogę spróbować odpowiedzieć, snując w tej sprawie hipotezy, moja odpowiedź nie stanowi załączka jakiegoś oddzielnego projektu w ogóle. Gdy mowa o kulturowej historii literatury zwykło się zresztą sięgać po prace badaczy kultury, ja tymczasem odwołam się tutaj do *Historii literatury jako prowokacji dla nauki o literaturze* Hansa Jaussa (1967).

Jaussową koncepcję w dużym, acz uzasadnionym skrócie przedstawić można następująco: literatura, powiada badacz, spełnia społecznotwórczą rolę nie wtedy, gdy – tu Jauss polemizuje z teoriami marksistowskimi – pojmujemy ją jako obszar odbicia, przedstawienia rzeczywistości społecznej ani też wtedy, gdy – i tu Jauss ustawia się tyłem do formalistów – chcemy ją widzieć jako zamknięty system, o charakterze autonomicznym wobec rzeczywistości. Relacje pomiędzy tym, co społeczne, a tym, co literackie Jauss

proponuje oprzeć na „estetyce recepcji i oddziaływania”. Dla niemieckiego badacza znakomitym, modelowym przykładem społeczno-literackiej prowokacji pozostaje więc *Pani Bovary* Flauberta. Recepcja tej powieści i jej estetyczne nowatorstwo przeformułowały społeczne myślenie o moralności.

Gdyby koncepcję Jaussa przyłożyć do historii literatury kobiet... Międzywojenne, powojenne i zupełnie współczesne spory wokół tzw. literatury kobiecej każą myśleć o niej jak o materiale na historię prowokacji, nie zaś jak o prowokacji historycznoliterackiej w ujęciu zaproponowanym przez niemieckiego badacza. W przypadku twórczości kobiet mamy do czynienia z prowokacjami doraźnymi, z rewolucjami negatywnymi, niewywołującymi zmian społecznych „na miarę”, bo na tyle powtarzalnymi, że „estetycznie” zneutralizowanymi.

Sądzę, że powrót do podejmowanych przez krytykę feministyczną w latach dziewięćdziesiątych rozważań z zakresu estetyki/poetyki pisarstwa kobiet w perspektywie między innymi kulturowej teorii gatunku, stwarza możliwość ujżenia, iż szanse na prowokacje literatury pisanej przez kobiety możemy odnaleźć (przy czym to „odnaleźć” to moja prowokacja, bo przecież tak naprawdę chodzi o swoiste współtwórstwo historycznoliterackiej fikcji) przede wszystkim w miejscach, w których sens, rekonstruując tzw. kobiecą literaturę i estetykę, zwątpiliśmy lub też – zbyt szybko, w moim przekonaniu, zgodziliśmy się na ich brak. W projekcie *Prywatne/publiczne* miejsca te zostają zakreślone za sprawą podejmowanych przez badaczki zagadnień dotyczących eseju, powieści politycznej, felietonu, lecz całe przedsięwzięcie należy potraktować jako zaproszenie do kontynuacji genologicznego tematu, któremu patronuje przeświadczenie, że to, co nazywamy zwrotem kulturowym umożliwia nie tyle „ukulturowienie” literaturoznawczych studiów *gender*, ile powrót do kwestii poetologicznych w szczególnie sposób otwartych (niedomówionych, nierozpoznanych) w obrębie refleksji kulturoznawczych.

Podkreśliłabym więc fakt, iż operacyjna relacja kategorii prywatne/publiczne wyzyskana w kontekście historii literatury kobiet jako historii gatunków literackich okazała się ratunkiem przed ograniczającym i przecież niezwykle konserwatywnym binaryzmem męskie/kobiece, ale także umożliwiła „odkochać się” w pojęciach braku, nieobecności (a więc i władzy). Wszystko to z kolei zapoczątkowało serię innych „odkochań” – od dowartościowywania za wszelką cenę paradygmatu sensacyjnej, spektakularnej kobiecości, następnie – od podtrzymywania erotyczno-biograficznych esencji zaklętych w akademickich definicjach „twórczości kobiecej”, a dalej – przynajmniej po części, ale to trop, na wyeksponowaniu którego bardzo mi zależy – od oczywistych bohaterek historycznoliterackiej opowieści (i tej głównonurtowej, i tej emancypacyjnej).

Dla mnie, wychowywanej na krytyce feministycznej będącej rewindykacyjnym oskarżeniem kanonu, stało się to prowokacją zupełnie innego rodzaju – zostałam zobowiązana do tego, by „jakoś” odnaleźć się w laboratorium analizy, w którym nie sposób poprzestać na używaniu wytrychów związanych z „emancypacyjnym modelem tożsamości”. W tym sensie zwrot kulturowy dla feministycznego pisania historii literatury okazał się zwrotem genologiczno-estetycznym i w nieoczywisty sposób politycznym.

Z feministycznej lektury *Historii literatury jako prowokacji...* daje się wydobyć znacznie więcej wątków, na których tle genderowe historycznoliterackie czytanie i pisanie ujawnić może swoje w nieoczywisty sposób polityczne, krytyczne oblicze. O jednym z nich pisałam obszerniej w szkicu poświęconym eseistce Marii Kuncewiczowej (Iwasiów, ed. 2008) w tym miejscu jedynie wspomnę, iż chodzi o aspekt komunikacyjny koncepcji historii literatury jako prowokacji. Na przykład teza o tym, iż wybór gatunku pozostaje ściśle związany z wykalkulowanymi motywacjami zachowań w przestrzeni kultury, że – mówiąc inaczej – jest kwestią „komunikacyjnego paktu”, ma wiele wspólnego z feministycznie dekonstruowanymi pisarskimi gestami pozwalającymi na wchodzenie w określone autoprezentacyjne męskie i kobiece społeczne, kulturowe role, ale też pozwala pytania o ewentualne literackie prowokacje poprzedzić pytaniami o gatunkowe

modyfikacje. Wybory gatunkowe uzupełnione o perspektywę podmiotową mogą wyznaczyć znaczącą hermeneutyczną matrycę tekstu (Kłosińska, 2010).

W ten sposób, myśląc o prowokacji, lecz faktycznie tropiąc genologiczne modyfikacje, jesteśmy w stanie uchwycić pisarstwo poszczególnych pisarek jako zbiór rozmaitych projektów pisarskich, nie zaś jako jednogłośnie i jednojęzyczną emocjonalną reakcję kobiet na rzeczywistość.

Niezwykle pouczające okazało się również drugie przedsięwzięcie – *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*. Zakład Literatury Polskiej XX Wieku Uniwersytetu Szczecińskiego zorganizował ogólnopolską sesję naukową, a w roku 2011 ukazała się wieloautorska monografia, będąca efektem konferencyjnego spotkania (red. I. Iwasiów, A. Galant). Lektura tekstów wygłoszonych podczas sesji i pomieszczonych w jednym tomie pozwala na wypisanie kilku spostrzeżeń.

Celem projektu było przemyślenie, uporządkowanie literatury kobiet obecnej w ramach powojennego czterdziestopięciolecia; a zatem w ramach okresu, który w kontekście aktywności pisarskiej autorek bywa opisywany za pomocą metafory „zagubionego ogniwa” doświadczeń, biografii, światopoglądów, poetyk. Usytuowanie pisarstwa kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami umożliwiło nawiązanie do tej metaforyki, ale – co ważne – użyta w tym zamyśle formuła „pisarstwa pomiędzy” pozwoliła wskazać na stabilny kontekst historycznoliteracki. Punktem odniesienia było tu bowiem dwudziestolecie międzywojenne oraz umowny przełom 1989 roku. Kobięce pisanie potraktowałyśmy jako część procesu kulturowego, nie zaś margines czy eksces, który wpisany w projekt historii literatury jako prowokacji zawsze ma szansę na to, by zamienić się w „ekscesik”.

Zaproponowałyśmy, by podjąć próbę opisu powojennej twórczości kobiet, lecz postawić pytania nie tylko o specyfikę literatury w rzeczywistości PRL-u, ale także, na przykład – o postać polskiego powojennego modernizmu, doświadczenie emigracji, dyskursy polityczne, opowieści tożsamościowe. Z perspektywy ostatnich dwudziestu lat

literatury (1989-2009), a zatem z perspektywy zmian związanych z rokiem 89. oraz po lekturze literackich prób zerwania ze światopoglądową i estetyczną tradycją przewyższanego okresu, prób podejmowanych przez niektóre młode polskie pisarki, chcieliśmy zastanowić się nad odmiennością „przedprzełomowego” doświadczenia kobiet, namyślić się nad nieaktualnymi w literaturze pisanej przez kobiety już w latach pięćdziesiątych sytuacjami i życia, i pisania. W ten sposób „zagubione ogniwo” przemieniłyśmy w skomplikowaną sieć zależności, których analiza okazała się wyzwaniem historycznoliterackim – „podziemie kobiet” zyskało dodatkowe obiegi, ale też stanowiło wyzwanie metodologiczne. Ponadto perspektywa dwóch dwudziestolecia w opisie pisarstwa kobiet odesłała nas do kanonicznych już dziś rozstrzygnięć polskich badaczek feministycznych, które swoje – zazwyczaj rewindykacyjne lub ginokrytyczne – analizy formułowały w trybie porównania dwóch kobiecych literackich przełomów ponad tym, co „pomiędzy”. Zatem próbie przemyślenia i uporządkowania powojennego pisarstwa kobiet towarzyszył namysł nad tym, jak zmienia ono metodologiczne umiejscowienia, czy wymaga innych, nowych formuł opisu.

I tym razem ważny, obowiązujący stał się wątek „przedemancypacyjnej” tożsamości kobiet. W centrum zainteresowania badaczek i badaczy zaproszonych na konferencję niejednokrotnie znajdowały się autorki, które nie odnosiły się wprost do międzywojennego dorobku emancypacyjnego ani też nawet nie umieszczały „kobiecości” w trybach własnych narracji. Krytyka feministyczna zwykle te autorki pomija, a w innym wariantcie – proponuje lekturę „symptomatyczną”, ujawniającą kobiece stłumienia. Podczas naszych konferencyjnych dyskusji krytyczne, „stłumione” wątki również się pojawiły, zarazem jednak próby zbliżenia się do twórczości autorek, o których tu mowa uświadomiły, jak ważne są niektóre kwestie.

Pozostajemy w kręgu zagadnień genologicznych, czy szerzej: rodzajowych – w kręgu poezji. Twórczość poetycka kobiet w dwudziestoleciu międzywojennym domaga się szczegółowego opracowania (zob. Graczyk, Graban-Pomirska, Cierzan, Biczowska, 2011).

Uświadamia to także dobitnie dorobek powojenny poetek, zazwyczaj omawiany na marginesach wielkiej poezji uprawianej przez Herberta, Miłosza, Różewicza. Jest to konsekwencja wiedzy o prądach, grupach i mistrzach międzywojnia. Czy Nobel dla Wisławy Szymborskiej odmienił ten stan rzeczy? Raczej nie.

Inne kwestie do podjęcia/przemyślenia wiążą się z zagadnieniami biografizmu i autobiografizmu. W dalszym ciągu! Zdawałoby się o genderowych kontekstach biografii i autobiografii wiemy wszystko. Warto jednak być może wspomnieć o tym, że jedną z głównych bohaterek szczecińskiej konferencji okazała się Anna Kowalska, która poważnie zdestabilizowała może nie listę nazwisk (na tej liście są Nałkowska i Dąbrowska) obowiązkowo wymienianych przy okazji rozważań nad doniosłością diarystycznego gatunku, ale wprowadziła skuteczne zamieszanie swoją twórczością prozatorską poświadczającą wart uwagi „kobięcy” dialog z – nie tylko homoerotyczną – europejską tradycją.

Kwestia kolejna, równie ważna – autorzy i autorki szkiców opublikowanych w książce *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami* jakby z premedytacją ignorują możliwy szturm na kanon. Interpretacja pojedynczego tekstu, zarys sylwetki, załączek biogramu – takie mikrooptyki czytania wydają się dla badaczy i badaczek pilniejsze. Tym samym stworzyliśmy wspólnie historycznoliteracką opowieść o pisarstwie kobiet w latach 1945-1989, będącą swoistą kontynuacją wcześniejszego feministycznego myślenia o biografizmie, a zarazem wyzyskującą najnowsze literaturoznawcze refleksje dotyczące polityki, historii, konwencji literackich. I tu rzecz ciekawa – wybory genologiczne pisarek (m.in. Joanny Kulmowej, Anny Świrszczyńskiej, Jadwigi Żylińskiej, Zyty Oryszyn) odsłoniły swoją „dwulicowość” nie wyłącznie w odpowiedzi na polityczną cenzurę, istotniejsza w tych tekstach okazała się bowiem autocenzura, niekiedy niemożliwość reakcji na traumę zaszyfrowaną na przykład w poezji dla dzieci, twórczości satyrycznej.

Na osobną i, jak sędzę, znacznie szerszą analizę zasługują wątki pisarstwa emigracyjnego, przesiedleniowego, regionalnego. Bohaterki znakomitej większości referatów, ich niekiedy w wieloznacznym sensie prowincjonalne narracje, uświadamiają, że „regionalizm” jest być może także głównym historycznoliterackim kluczem do pisarstwa kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami. Głównym – bo po pierwsze – po „warszawskim” i „kobiecy” międzywojniu, po wojnie literackie centrum (krajowe) w związku z sytuacją polityczną okazało się właściwie puste, i po drugie – próba odnalezienia i odnotowania tożsamościowych i literackich luk byłaby współczesną reakcją na oszustwa PRL-u, który zbudował świadomość oczywistej, „naturalnej” jedności, przekreślił, wyparł tożsamości narodowe (wszelkie mniejszości). Jest też po trzecie i po czwarte – regionalizm ma przecież wiele wspólnego z migracjami i z lokalnymi projektami emancypacji, a z dzisiejszej perspektywy teoretycznoliterackiej pozostaje atrakcyjny dla popularnych dziś – na przykład – rozważań w obrębie geopoetyki oraz literackich dyskursów pamięci.

Nie jestem pewna początku i wszystkich kontekstów swojego myślenia o pisarstwie powojennym, przedprzełomowym w powiązaniu z lokalnością/prowincjonalnością, lecz zależałoby mi na podkreśleniu faktu, iż piszę o tym wszystkim dlatego, że próba uporządkowania literatury kobiet obecnej w ramach powojennego czterdziestopięcioletnia zdemaskowała poniekąd i także nasze feministyczne refleksje o marginesach, centrum, władzy i peryferiach jako nieco fetyszystyczne. O kanonie wiemy już wszystko, co wiemy o obrzeżach? Tych faktycznych, nie fantazmatycznych?

Bibliografia:

- Bakuła, Bogusław. 2006. „Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)” *Teksty Drugie* nr 6.
- Domańska, Ewa. 2006. *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Graczyk, Ewa, Graban-Pomirska, Monika, K. Cierzan, P. Biczowska (ed). (2011). *Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918-1939*. Kraków: Wydaw. LIBRON.
- Grennblatt, Stephen. 2006. *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, Kraków: Universitas.
- Jauss, Hans. 1999. ”Historii literatury jako prowokacji dla nauki o literaturze”. In *Historia literatury jako prowokacja*, translated by Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa: IBL.
- Iwasiów, Inga and Galant, Arleta (ed.). 2011. *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*. Kraków: Universitas.
- . (ed) 2008. *Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*. Szczecin: Wydaw. Uniwersytetu Szczecińskiego
- Kłosińska, Krystyna. 2010. „Socjohistoryczna krytyka feministyczna: Janet Todd”. In *Feministyczna krytyka literacka*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Łebkowska, Anna. 1995. ”Czy „płeć” może uwieść poetykę?”. In *Poetyka bez granic*, edited by Włodzimierz Bolecki and W. Tomasiak. Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- Madejski, Jerzy. 2004. *Deformacje biografii*, Szczecin: Wydawnictwa Naukowe US.
- Nycz, Ryszard (ed). 2011. *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, Kraków: Universitas.
- Ritz, German. 2008. ”Kresy polskie w perspektywie postkolonialnej”. In *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, edited by Hanna Gosk and Bożena Karwowska. Warszawa: ELIPSA.

Walas, Teresa. 2002. "Historia literatury w perspektywie kulturowej – dawniej i dziś". In *Kulturowa teoria literatury*, edited by Michał P. Markowski and Ryszard Nycz, Kraków: Universitas.

ANNA PEKANIEC

KOBIECA LITERATURA DOKUMENTU OSOBISTEGO

(JAK PERSPEKTYWA FEMINISTYCZNA ZMIENIŁA TEORIE I PRAKTYKI
LEKTUROWE?)

„(...) there have always been women who cross the line between private and public utterance, unmasked their desire for the empowering self-interpretation of autobiography as they unmasked in their life the desire for publicity. Such women approach the autobiographical territory from their positions as speakers at the margins of discourse. In so doing, they find themselves implicated in a complex posture toward the engendering of autobiographical narrative”. (Sidonie Smith, *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fictions of Self-Representations*)

Kobieca literatura dokumentu osobistego to przestrzeń zamieszkiwana przez autorki, które, jak zauważyła w cytacie otwierającym niniejszy tekst Sidonie Smith, nierzadko przekraczały granicę pomiędzy tym, co uznawane za prywatne, a tym, co uznawane było/jest za publiczne. Autobiografie były idealnymi narzędziami uprawomocnienia autointerpretacji i zdemaskowania pragnienia zaistnienia na publicznej niwie, które dokonywało się poprzez wypowiedzi generowane z (pozornie) jedyne­go dostępnego im miejsca, tj. z marginesu dominującego dyskursu. Mówienie z obrzeży, pograniczy, oddalenia nie było i nie jest zadaniem łatwym, wymaga uwzględnienia wielorakich uwikłań, złożonych uwarunkowań, wynikających z upłciowienia autobiograficznej narracji, trudnej do odszyfrowania bez uwzględnienia kontekstów –

tworzących ją i przez nią współtworzonych. Bo to, że narracja ma płeć, czy, inaczej, płeć autorki/autora ma wpływa na kształt tworzonego tekstu, jest niewątpliwe – kwestią do rozważenia pozostaje stopień świadomości genderowej osoby piszącej. Ewidentny wpływ na jej wypracowanie miała, i nadal ma, szeroko pojęta krytyka feministyczna, formatująca teorię autobiografii, lekturę, interpretację, tak, aby płeć tekstów/autorki/bohatek/czytelniczek stała się głównym punktem badawczego namysłu. Ewidentne korzyści, ale i niebezpieczeństwa, wieloaspektowe zmiany, jakie zaszły w obrębie dyskusji o kobiecej autobiografistyce pod wpływem krytyki feministycznej będą głównymi przedmiotami rozważań w niniejszym szkicu.

Aczkolwiek kobieca literatura dokumentu osobistego stanowi sporą część twórczości autobiograficznej jako takiej, to przez wiele lat refleksja teoretyczna skoncentrowana była wokół męskich tekstów autobiograficznych. Również podmiot autobiograficzny dość szybko obalił złudzenia co do własnej neutralności, okazał się podmiotem męskim, a w najlepszym przypadku uniwersalnym (a więc i tak męskim, ponieważ był wytworem patriarchalnej kultury). Georg Misch, Georges Gusdorf, Philippe Lejeune w klasycznych już dziś publikacjach teoretycznych nie brali pod uwagę kobiecych autobiografii. Ostatni z wymienionych badaczy kilkanaście lat temu zweryfikował swój punkt widzenia po lekturze kilkudziesięciu dzienników dziewiętnastowiecznych panien. W artykule pt. *Dziewczęce „ja”*. (*O dziennikach panien z XIX wieku*) oświadczył: „Doznałem wtedy czegoś w rodzaju olśnienia. Być może, w mojej głowie błąkały się jeszcze resztki przesądów o miałym, bezwartościowym charakterze zapisów młodych dziewcząt. Przesady te zostały doszczętnie wymiecione. To, co czytałem, było błyskotliwe, pełne wrażliwości, a jednocześnie tragiczne” (Lejeune 2010, 187). Zaproponował również następujący tryb czytania diarystycznych narracji (myślę, że będzie efektywny również w odniesieniu do pozostałych gatunków autobiograficznych):

Kiedy otwieram dziennik, zadaję sobie pytanie, jak młoda dziewczyna będzie go prowadzić? Sprawdzam, czy zdoła ujawnić swój głos osobisty, przyglądam się, jak konstruuje ona swą tożsamość. Jeśli tego nie znajduję, próbuję odkryć kod przemilczeń, opuszczeń... Jeśli i to się nie udaje, muszę skapitulować w obliczu tej oczywistości: były takie młode dziewczyny, które akceptowały bez zastrzeżeń obowiązujący model prowadzenia dziennika. (Lejeune 2010, 193)

Badania Lejeune'a, acz niezwykle ważne, nie są jedynymi skoncentrowanymi wokół kobiecej autobiografistyki. Swego czasu cieszyła się ona sporym uznaniem feministek drugofalowych, o czym za chwilę – teraz mała dygresja.

Zainteresowanie kobiecymi autobiografiami obecne było (i nadal jest) także na gruncie polskim (o czym świadczą wielotomowe publikacje np. listów Narcyzy Żmichowskiej, Elizy Orzeszkowej, Gabrieli Zapolskiej, Marii Pawlikowskiej Jasnorzewskiej, edycje dzienników Zofii Nałkowskiej, Marii Dąbrowskiej – by wymienić te najbardziej znane) choć początkowo miało ono wydźwięk raczej dokumentalno-informacyjny, niż teoretyczno-interpretacyjny, co jednak w żaden sposób nie umniejsza jego znaczenia. Maria Dernałowicz we wstępie do *Kufra Kasyldy, czyli wspomnień z lat dziewczęcych*, wydanej w 1974 roku antologii kobiecej literatury dokumentu osobistego, przypominającej o tekstach autorstwa np. sióstr Tańskich, Klementyny i Aleksandry, Henrietty z Działyńskich Błędowskiej, Zofii z Matuszewiczów Kickiej, Narcyzy Żmichowskiej, Zofii z Fredrów Szeptyckiej, Marii Bohuszewiczówny, Zuzanny Rabskiej, Zofii Ordyńskiej, Marii Skłodowskiej-Curie, Marcjanny Fornalskiej, kieruje uwagę ewentualnych czytelników/czytelniczek na postacie piszących kobiet, wyjątkowych poprzez samo podjęcie paktu autobiograficznego, dzięki któremu słyszalne stały się ich głosy. Empatyczna lektura oznacza nie tylko życzliwe zainteresowanie, lecz także (podobnie jak u Lejeune'a) identyfikację:

Chcą opowiadać o swojej młodości. Pragną zwierzyć się ze spraw najważniejszych: kogo kochały i jak kochały, jakie miały ideały, do czego dążyły. Ze swoich radości i smutków. A także ze spraw bagatelnych i uroczych: jakie miały suknie, jakie prawiono im komplementy, jak się bawiły na tanecznych wieczorkach i balach. Blondynki i brunetki, piękne i brzydkie, bogate i ubogie, zalotne i aż do surowości poważne. Jedne z pokorą przyjmujące swój los, inne walczące odważnie o sens własnego życia.

Dajmy im mówić, posłuchajmy ich uważnie, wejdźmy na chwilę w ich świat. (Dernałowicz 1974, 12)

Wysłuchanie opowieści z (o) przeszłości umożliwia jednocześnie wejście w tekst, jak i wyjście z jego ram. W dalszej części wstępu, Dernałowicz namawiała: „Zobaczmy historię nie w schematach „politycznych i gospodarczych przemian”, mozolnie wkuwanych na lekcjach, ale oczyma kobiet, które ją przeżywały” (Dernałowicz 1974, 13). Apel nadal aktualny.

Wracam do już zasygnalizowanej sympatii feministek drugofalowych do kobiecej autobiografistyki jako takiej. Miała ona być nie tylko niewyczerpanym archiwum kobiecej historii i twórczości, lecz również skarbnicą transgresyjnych gestów, rewolucyjnych wykroczeń przeciwko normom społeczno-kulturowym. Namysł nad kobiecą literaturą dokumentu osobistego prowadził nie tylko do skonstruowania katalogów np. tematów uznawanych za charakterystyczne dla niej, czy rejestrowania świadectw opresji; stopniowo wyłaniały się ustalenia teoretyczne, uwzględniające specyfikę kobiecych tekstów:

Pierwsze próby skonstruowania teorii autobiografii kobiecej były oczywiście głęboko zakorzenione w esencjalizmie i opierały się na odrębności doświadczenia kobiet i mężczyzn. Owa odrębność warunkuje odmienny sposób pisania. Przekonanie to wyrasta z założenia, że doświadczenie opresji jest jednakowo odczuwane przez wszystkie kobiety,

jest w pełni dostępne prawdziwemu poznaniu i może być uchwycone w transparentnym języku. (...) W tym ujęciu autobiografie kobiet i mężczyzn są mimetycznym odzwierciedleniem ich odrębnych doświadczeń, toteż w badaniach starano się zatem uchwycić elementy wspólne autobiografii kobiecych, wyrastające z ich doświadczenia. (Zębala 2005, 543)

Chociaż dość szybko okazało się, iż nadzieje pokładane przez feministki w kobiecej intymistyce były w pewnym stopniu płonne – głównie ze względu na zamianę oczekiwanych rewelacji w „katalogowanie milczenia” (Iwasiów 2004, 34), to jednak koncentracja na autobiografiach spowodowała, że stały się one ważnymi i wielostronnie rozpatrywanymi przedmiotami badań, głównie w literaturoznawstwie, historii, ale i socjologii, a co za tym idzie, uzyskały należne miejsce w dyskursie humanistycznym. Rozczarowanie okazało się twórcze, dało impuls dalszym działaniom. Choć należy przyznać, iż trudno było przerobić ewidentny deficyt na zysk, nieustającą reprodukcję patriarchalnych fantazmatów na tworzenie nowych koncepcji, milczenie lub mówienie nie wprost na mówienie własnym głosem. Niemniej, udało się – rozpięty pomiędzy substancjalnymi a konstruktywistycznymi koncepcjami tożsamości, narracyjny podmiot kobiecych autobiografii, stopniowo zaczął wypracowywać indywidualne, nierzadko idiomatyczne sposoby prezentacji – co jest szczególnie istotne w kontekście ogłoszonej przez Rolanda Barthesa „śmierci autora”, ponieważ okazało się, iż kobiecy podmiot nie umarł, lecz dopiero narodził się. Zatem próby jego, czy precyzyjniej, jej dekonstrukcji okazały się przedwczesne i chybione, ponieważ, jak zauważyła, przywołana przez Lindę Anderson, Nancy K. Miller: „(...) women have not had the same historical relation of identity to origin, institution, production that men have had, they have not (...)”. (Anderson 2011, 83)

Najcenniejszym i najbardziej konstruktywnym efektem melanzu feministyczno-autobiograficznego jest uczynienie doświadczenia podstawowym, choć nie roszcącym

sobie praw do ujmowania w mocnych kategoriach, wyróżnikiem, materiałem, czynnikiem lektury kobiecych autobiografii. Joan Wallach Scott w tekście *Experience* scharakteryzowała je następująco:

Experience is at once always already an interpretation and is in need of interpretation. What counts as experience is neither self-evident nor straightforward; it is always contested, always therefore political. (Scott 1998, 69)

Doświadczenie będące interpretacją, wręcz domagające się jej, nie mogące bez niej istnieć, potrzebuje zapośredniczeń; nieustająco poddawane kontestacji, konstruuje podmiot, narrację, autobiografię. Splot doświadczenia oraz interpretacji jest nierozzerwalny; powstająca w ten sposób konstrukcja organizuje przestrzeń (poza) tekstową prywatnych narracji, a przede wszystkim kreuje ich podmiot: „(...) the autobiographical subject is a representation and its representation is its construction. The autobiographical subject is produced not by experience but by autobiography” (Gilmore 1994, 25). Konstruowany poprzez i w doświadczeniu interpretuje rzeczywistość, jednocześnie jest poddawany interpretacjom, dzięki implikowanej i koniecznej dla zaistnienia doświadczenia, relacyjności – uznawanej również za, kolejną już, cechę kobiecej literatury dokumentu osobistego (Peterson 1999). Na podstawie analizy wielu tekstów wykazano, iż autobiografki często opowiadały o sobie, ale poprzez budowanie narracji o innych, podkreślały ważność utrzymywanych związków rodzinnych, przyjacielskich, miłosnych – pisząc o innych, przemyślały informacje o sobie. Relacyjność ma wyraźnie ambiwalentny wydźwięk – z jednej strony wskazuje na pewną niesamodzielność, z drugiej strony, może być wartościowana pozytywnie – jako klucz do siostrzanego kontinuum, w obrębie którego każda z autorek **próbowała** mówić własnym głosem, lub odważnie **mówiła** własnym głosem, aby opowiedzieć o tym, o czym tak długo milczały – co trafnie podsumowała

Sidonie Smith: „For she tries to tell the stories that have not been told before, ones that have remained unspoken within ideological framework of the dominant discourse. (Smith 1987, 57)

Więc opowiadały: o rodzinie – nie zawsze pochlebnie, łamiąc nakaz mówienia o bliskich tylko w samych superlatywach, o związkach miłosnych – normatywnych i nienormatywnych, o cielesności – otwarcie lub przez szereg maskujących zapośredniczeń, mniej lub bardziej zręcznie omijając tabu milczenia o ciele, o próbach przeforsowania swoich praw, o codziennych zatrudnieniach, o wydarzeniach historycznych i szyciu ubrań z portier, smażeniu konfitur, zwierzętach – w pojemnej kobiecej autobiografii wszystkie składniki są tak samo ważne. Autorki, znajdując wytchnienie w narracji, pieczołowicie rekonstruowały przeżyte dni, tygodnie, miesiące i lata, naśladując znane formy autobiograficzne, lecz również tworząc nowe – np. *quodlibet* Maryli Wolskiej, *bric á brac* Heleny Ostrowskiej-Grabskiej.

Literatura dokumentu kobiecego obejmuje wiele gatunków, niemniej z grubsza dzieli się na autobiografistykę i epistolografię. Kobięca korespondencja na polskim gruncie literaturoznawczym przez długi czas funkcjonowała jako komentarz do twórczości literackiej pisarek (Żmichowska, Orzeszkowa, Zapolska), działalności artystycznej aktorek (Helena Modrzejewska, Irena Solska) karier artystycznych, literackich mężów epistolografek (Eliza z Branickich Krasińska, Anna Iwaszkiewiczowa, Zofia Wańkiewiczowa). I choć dla konstruktywistek listy, mocno zakorzenione w polskiej patriarchalnej kulturze nie były szczególnie atrakcyjne (sytuacja zaczyna się zmieniać, o czym świadczy nowatorskie i pomysłowe spożytkowanie listów Marii Konopnickiej przez Lenę Magnone w *Marii Konopnickiej. Lustrach i symptomach*, 2011), to zostały docenione przez krytyczki zorientowane ginokrytycznie, czego dowodem jest niezwykle inspirujący artykuł Grażyny Borkowskiej pt. *Solidarne i samotne*. Badaczka ukazuje kobiecą autobiografistykę i epistolografię jako miejsce odkłamania kobiet z męskocentrycznych stereotypów. Przypomina o wydanych tekstach i apeluje o ich rewindykacyjną lekturę,

zaznacza, iż wiele oczekuje na rzetelne opracowanie, czy odnalezienie. Borkowska akcentuje wyjątkowość listów, które w odróżnieniu o beletrystyki nie ulegają dewaluacji, lecz są ciągle atrakcyjne poznawczo oraz interpretacyjnie, ponieważ z nich:

(...) wyłania się także inna perspektywa ściśle indywidualistyczna, społeczna, intymna, wsobna, introwertywna, prywatna, artystyczna, z czasem taktycznie zamknięta na kontakt z odbiorcą (...). (Borkowska 1993, 38)

Kobieca epistolografia widziana przez feministyczny pryzmat to wielobarwna mozaika. Celebrowane są w niej jednostkowość, osobność, wyjątkowość połączone z rejestrowaniem obrazu rzeczywistości kształtowanej przez kobiece doświadczenie i doświadczanie, którego niezbędnym elementem jest relacyjność, równocześnie będąca obligatoryjnym warunkiem (za)istnienia listów. Kobiece JA epistolarnie konstruowane jest w koniecznym odniesieniu do TY, adresata lub adresatki. Ich płcie, podobnie, jak płć korespondentki mają niebagatelny wpływ na kształt kobiecej korespondencji, poruszaną w tematykę, przyjmowane strategie epistolarnie, głoszone w niej poglądy. Listy kobiet, obok oczywistej funkcji komunikacyjnej, mają dodatkowy walor, a mianowicie charakter performatywny – są efektem konkretnych zmian i owe zmiany generują. Bywają niekiedy jedyną dostępną drogą ekspresji. Podkreślam paradoksalność natury kobiecej przestrzeni epistolarniej – sprzeczne tendencje współlistnieją w niej zgodnie, milczenie płynnie przechodzi w krzyk, a konserwatyzm w odważne łamanie zasad, omijanie norm lub wręcz wypracowanie własnych, nie narzucanych, lecz negocjowanych. Migotliwa, dynamiczna pełnymi garściami czerpie materiał z życia, ponieważ: „Każdy list jest jednoznaczny ze zdarzeniem życiowym, czynem, pociąga za sobą czyn, stwarza zdarzenie (...). (Skwarczyńska 1937, 313) Inaczej mówiąc, pomiędzy kobiecym życiem, a listowaniem istnieje znak równości.

Teoria kobiecej autobiografii wsparta przez krytykę feministyczną, jak również przez elementy metody (auto)biograficznej zaczerpnięte z socjologii, umożliwia wprowadzenie w orbitę studiów tekstów nieprofesjonalistek, tj. kobiet, które nie były związane z jakąkolwiek dziedziną sztuki, ale i tak zostały autorkami autobiografii. Mam na myśli autorki konkursowych dzienników, pamiętników, listów, rozbudowanych odpowiedzi na ankiety. Zapoczątkowane przez Floriana Znanieckiego i Wiliama Thomasa gromadzenie różnorodnych (para)autobiograficznych wypowiedzi, kształtowanych przez odezwy konkursowe oraz implikowane przez nie obszary i cele badań, zaowocowało okazałym korpusem tekstów. Prymarnie pełniące rolę materiałów wykorzystywanych do formowania socjologicznych diagnoz, sekundarnie okazują się niezwykle interesującą literaturą autobiograficzną. Jak na dłoni widoczne są w nich działania stereotypów, próby wpasowania się w, lub przeciwnie, omijania ram ról społecznych, świadomego przekraczania zakazów, wynajdywania sposobów na umiejętne manewrowanie pomiędzy Scyllą powinności, a Charybdą społecznego napiętnowania. Z literaturoznawczego punktu widzenia wymienione teksty są fascynującymi przykładami twórczości nieprofesjonalistek, które, mimo braku, by tak rzec, zaplecza literackiego zaskakująco dobrze radzą sobie z różnymi gatunkami autobiograficznymi, niejednokrotnie okazując się nowatorkami – zarówno na poziomie genologicznym, jak i tematycznym. Ponadto, pochylenie się na kobiecymi pamiętnikami pokonkursowymi sprzyja uchwyceniu kontekstów kształtujących społeczne, polityczne, kulturowe, indywidualne ujęcia kobiecości. Jak już sygnalizowałam, konteksty nie tylko ją tworzą, ale i są przez nią tworzone. Wzajemne przenikanie się powoduje, iż okazują się nierozłączne, a granice pomiędzy nimi zacierają się. Kobięce biografie konkursowe o dokumentalno-literackim charakterze, czytane na feministyczną nutę są swego rodzaju bezcennymi autentykami, mocno osadzonymi w codzienności.

Jednym z niebezpieczeństw rodzących się na styku teorii autobiografii i krytyki feministycznej jest oczywista nieostrość i labilność pojęć kobieta i kobiecość. Jakie rozumienie kobiecości jest adekwatne, jak można je choć w przybliżeniu opisać? Czy

kobiecość powinna być rozumiana esencjalistycznie czy konstrukcjonistycznie? Kolejna kwestia: czy opowiedzenie się po jednej ze stron, a dokładniej, przy danym nastawieniu interpretacyjnym, nie spowoduje wykluczenia szeregu tekstów, istotnych, lecz reprezentujących, powiedzmy, niedostateczne, czy też niekoniecznie zadowalające, bo zbyt tradycyjne, konserwatywne, mało subwersywne ujęcie kobiecości? Idąc dalej, czy choćby najbardziej ogólne wyznaczniki kobiecej autobiografistyki dadzą się utrzymać w konfrontacji nie tylko z autobiografiami mężczyzn, ale w zestawieniu ze sobą poszczególnych prywatnych narracji napisanych przez kobiety? Wyliczone niebezpieczeństwa, aczkolwiek są poważnymi przeszkodami, nie anulują potencjału analityczno-interpretacyjnego kobiecej autobiografistyki. Paradoksalnie, stanowią koła zamachowe, w dużej mierze to one napędzają przyrost tekstów poświęconych dziennikom, pamiętnikom, autobiografiom. Twórczy agon generuje coraz to nowe ujęcia, a pluralizm to ich największa zaleta. Przykłady? Brigitte Gautier w *Zakłęciach czarodziejki Vivien, czyli o autobiografiach kobiecych* zaproponowała (za Carolyn Heilbrun), aby bunt, walkę i gniew uczynić wyznacznikami interpretacji kobiecych autobiografii, widzianych jako miejsca budowania niezależnej od rozmaitych ograniczeń tożsamości (Gautier 2000). W rozdziale poświęconym kobiecej autobiografistyce w *Gender dla średnio zaawansowanych* Inga Iwasiów przestrzegala przed nadmiernym zachwytem prywatnymi narracjami kobiet, którym nieczęsto udawało się wyjść poza stereotypy, jednocześnie namawiając, by nie rezygnować z lektur i interpretacji, ponieważ autobiografia to życie, życiem pisane (Iwasiów 2004). Natomiast Magdalena Marszałek zaproponowała odczytanie *Dzienników* Zofii Nałkowskiej za pomocą konstruktywistycznych teorii kobiecych autobiografii, koncentrując się na tekście, a dokładniej na działaniu narracji, dzięki której rodzi się podmiot, a dokładniej jest w niej „wymyślany” (Marszałek 2004). Z kolei Arleta Galant zwróciła uwagę na genderowy (nie tylko kobiecy) aspekt odczytań kobiecych autobiografii, słusznie domagała się uwzględnienia specyfiki polskiego dyskursu np. politycznego; podjęła próbę zestawienia kobiecych i męskich tekstów autobiograficznych, starając się uchwycić styczości i rozbieżności (Galant 2006, 2010). Przywołałam zaledwie kilka

przykładów, myślę jednak, iż wystarczająco celnie ilustrują one spektrum możliwych odczytań rodzących się na kanwie melanżu feminizmu i autobiografii, pozwalającego spojrzeć na autobiografie kobiet z jeszcze jednej, ważnej i poznawczo płodnej perspektywy, zaproponowanej przez Diane Elam w publikacji pt. *Feminism and Deconstruction*. Badaczka ujmuje autobiografię nie jako gatunek, lecz jako strategię, przydatną w konkretnym momencie, nie odwołującą się do ogólnego, uniwersalnego konceptu podmiotowości, ewokującą, jej lokalne użycie, momentalną, doraźną wersję. Kobięcy podmiot literatury dokumentu osobistego okazuje się być gościem w dyskursie, zmiennym, uzależnionym od potrzeb chwili – pisania, czytania, interpretowania (Anderson 2011, 85).

Lektura kobiecych autobiografii to czytanie płci poprzez płęć, a przede wszystkim zadawanie tekstom innych niż do tej pory pytań, uwzględniających kobiece doświadczenie świata implikujące np. uwzględnianie cielesności. Przed jej rozpoczęciem należy więc dookreślić pojęcie kobiecości, aby uniknąć nadmiernego uogólniania (wrogię każdej interpretacji, a w odniesieniu do kobiecej literatury dokumentu osobistego szczególnie groźnego) zacierającego różnorodność, tak cenną dla dyskursu feministycznego, afirmującego różnicę, odmienność, prześwity. Feministyczna lektura nie zatrzymuje się na powierzchni, kieruje się w głąb tekstu, rozplata, nieraz bardzo poplątane, nitki tekstu, by zobaczyć dlaczego, lecz także, jak i z czego, przez kogo, dla kogo został utkany. Dostrzegając umowność, chwiejność, doraźność tego, co uznawane bezdyskusyjne, monolityczne, odbiorczyni/interpretatorka/czytelniczka tekstów (w tym autobiograficznych), nazwana przez Judith Fetterly „*The Resisting Reader*” (1978) (Showalter 1993, 117; Kraskowska 2007, 23), rozgryza go konsekwentnie, po swojemu, nieszablonowo. Oporna wobec implikowanego kobiecym autobiografiom przesłania wynikającego z androcentrycznego (jeśli nie patriarchalnego) punktu widzenia, jednocześnie jest odporna, impregnowana na uwodzicielską, zniewalającą moc męskocentrycznego języka, szuka tego, co uznaje za kobiece, idiomatyczne, niepowtarzalne, indywidualne. Sztywne parametry czytania są jej obce, zatem czyta

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 90

niestandardowo, przekornie, w swoistym zwielokrotnieniu, w obrębie i poza patriachatem, na granicy, pomiędzy, zwracając uwagę na marginesy, ledwo widoczne ślady, przemilczenia, nadpisania, niedopisania. Nie bagatelizując centrum, docenia pogranicza.

Dzięki włączeniu krytyki feministycznej w lekturę kobiecych autobiografii uwypuklona zostaje ich palimpsestowa natura. Wierzchnie warstwy niejednokrotnie skrywają to, co z różnych względów wyartykułowane być nie mogło, co wymykało się narracji, lub przeciwnie, domagało się ujawnienia. Równocześnie należy pamiętać, iż kobieca autobiografia nierzadko okazuje się miejscem, w którym niezwykle trudno spotkać autorkę, ukrytą w opowieściach o innych, rekonstruującą własne życie, lecz starannie unikająca eksponowania siebie samej. Tego typu autobiografie są bardzo pożytecznym źródłami pomagającymi wypełnić białe plamy na mapie historii kobiet, ponadto warto zwrócić uwagę na ich ukryty potencjał emancypacyjny. Kolejny, bardziej „liberalny” rodzaj kobiecych autobiografii, postrzeganych jako odważne, rewolucyjne i rewelacyjne, wyznaczające nowe tendencje światopoglądowe i genologiczne, bywa wyjątkowo podatny na interpretacje krytyczno feministyczne, odszyfrowujące ślady *écriture féminine*, tropiące ślady kobiecego języka – budulca „own story” (Heilbrun 1988, 17), odsłaniające niedostrzegane do tej pory aspekty, przełamujące wielowiekowe milczenie kobiet. Kobiece prawo do „own story” było jednym z postulatów kobiecego pisania podnoszonym przez Carolyn Heilbrun, wskazującej na jego wyłączną zależność od decyzji, działań, dążeń danej kobiety. Jednostkowa determinacja i odwaga to konstytuanty „own story”. Pogłębione badania nad kobiecą autobiografistyką przynoszą także kolejną korzyść – zdejmują z niej odium twórczości bagatelizowanej, ignorowanej, lekceważonej – „typowo kobiecej” w stereotypowym rozumieniu. Pisane w sekrecie, dla konkretnego adresata, na prośbę bliskich, lub z myślą o publikacji, przestają być błahostką, traktowanym pobłaźliwie bibelotem, zamieniając się w wartościowe składowe historii i teorii literatury oraz kultury.

Czas odpowiedzieć na pytanie postawione w tytule referatu. Jednowyrazowa odpowiedź (prawda, że nieco enigmatyczna, ale to zaledwie wprowadzenie) brzmi:

znacząco. Sądę też, iż stanowi ono wstęp do dalszych rozważań, w których JAK staje się punktem wyjścia do odpowiedzi na pytanie o konsekwencje owego JAK, tym samym otwierając drogę ku rozważaniom o funkcjonowaniu kobiecej autobiografistyki i wywoływanych przez nią przekształceniach. Akcent zostanie przeniesiony na CO ROBI kobieca autobiografia. Pożyczam cenną uwagę od Lindy Anderson, sięgającej do ustaleń Elspeth Probyn, mówiącej o autobiografii jako o „writing as making something appear”, powodującym zmianę specyfiki pytań zadawanym kobiecym narracjom intymnym:

The question it recast, therefore, in relation to autobiography, becoming not ‘what is it’ but instead ‘what does it do’. (Anderson, 85)

Na pierwszy plan zostaje wystawiona performatywność autobiografii. Tak ważna dla Sidonie Smith, jak również dla Judith Butler, i wyznaczająca, moim zdaniem, kierunek dalszego rozwoju badań nad kobiecą autobiografistyką. Performatywność wskazuje na kontekstowe, tj. kulturowe, społeczne, polityczne, obyczajowe uwikłania podmiotu, który istnieje tylko dzięki tekstowi autobiografii, będącej jego tworzywem i medium (Zębala 2005, 545–546). Dodatkowo, performatywność, towarzyszący jej konstruktywizm przypomina o wielowymiarowości kobiecości jako takiej, wyraźnie sygnalizuje, iż kobieca autobiografistyka nie jest monolitem, opisywalnym przy pomocy jasno zdefiniowanych, stabilnych, mocnych kategorii. Spora ilość możliwych teoretycznych oraz interpretacyjnych narzędzi, pozwalających na wydobycie specyfiki kobiecej autobiografistyki jest bezapelacyjną zaletą, choć może stwarzać istotne problemy, by tak rzec, warsztatowe. Doświadczenie, wymieniane wyżej, jako główny budulec kobiecych autobiografii i sposób ich lektury, powoduje zaistnienie swoistego kolistego ruchu interpretacyjnego, cennego, acz grożącego interpretacyjną tautologią. Natomiast powiązania konstruktywizmu i performatywnych ujęć, przesuwają punkt ciężkości na działania –

autorki/bohaterki/narratorki, zaniedbując literackość tekstów, wychodzą poza ich obręb, tym samym czyniąc autobiografię przyczynkiem do interpretacji, a nie jej osią. Chcę jednak wyraźnie podkreślić, iż wyliczone niedogodności nie umniejszają przydatności indagowanych praktyk lekturowych, lecz przypominają, że ich aplikowalność powinna być opatrzona sporą dozą krytyczno feministycznej podejrzliwości.

Kobieca literatura dokumentu osobistego to wielobarwna, skrząca się tysiącami odcieni przestrzeń paradoksalnych rozwiązań, na pozór sprzecznych tendencji. Konserwatyzm sąsiaduje z liberalizmem, tradycjonalizm z emancypacją, chęć włączenia własnej historii w historię ogólną z dążeniami do przepisania historii ogólnej, tak by nie tylko przypomnieć, że kobiety także miały w niej udział, ale by pokazać, jak była/jest widziana z kobiecej perspektywy. Podobnie rzecz ma się z kobiecą autobiografistyką – krytyczno feministyczne zaplecze, umożliwia nie tylko włączenie jej w historię literatury, ale także pozwala na rekonstrukcję kobiecej biblioteki autobiograficznej, tym cenniejszej, im bardziej wewnętrznie zróżnicowanej.

Bibliografia

Anderson, Linda, 2011, *Autobiography*, London and New York , Routledge.

Borkowska , Grażyna, 1993, *Solidarne i samotne*, „Res Publica Nowa” nr 10.

Dernałowicz, Maria, 1974, Wstęp [do:] *Kufer Kasyldy czyli wspomnienia z lat dziewczęcych*, Warszawa, Nasza Księgarnia.

Galant, Arleta, 2006, *Autobiografia i płeć* [w:] *Gender w weekend*, Warszawa , Fundacja FEMINOTEKA.

Galant, Arleta, 2010, *Prywatne, publiczne, autobiograficzne. O dziennikach i esejach Jana Lechonia, Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej i Jerzego Stempowskiego*, Warszawa, DiG.

- Gautier Brigitte, 2000, *Zaklęcia czarodziejki Vivien, czyli o autobiografii kobiecej* [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, Warszawa, IBL.
- Gilmore, Leigh, 1994, *Autobiographics. A Feminist Theory of Self-Representation*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- Heilbrun, Carolyn, 1988, *Writing a Woman's Life*, New York, Norton.
- Iwasiów, Inga, 2004, *Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie*, Warszawa, WAB.
- Kraskowska, Ewa, 2007, *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*, Poznań, UAM.
- Lejeune, Philippe, 2010, „Drogi zeszycie...”, „drogi ekranie”. *O dziennikach osobistych*, Warszawa, WUW.
- Marszałek, Magdalena, 2004, „*Życie i papier*”. *Autobiograficzny projekt Zofii Nałkowskiej „Dzienniki” 1899–1954*, Kraków, Universitas.
- Scott W., Joan, 1998, *Experience [w:] Women, Autobiography, Theory. A Reader*, The University of Wisconsin Press.
- Showalter, Elaine, 1993, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, przeł. I. Kalinowska-Blackwood, „Teksty Drugie” nr 4/5/6.
- Skwarczyńska, Stefania, 1937, *Teoria listu*, Lwów, Towarzystwo Naukowe.
- Smith, Sidonie, 1987, *A poetics of women's autobiography: marginality and the fictions of self-representation*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Zębala, Agnieszka, 2005, *Problemy autobiografii kobiecej w studiach genderowych*, „Ruch Literacki” z. 6.
- Gilmore, Leigh, 1994, *Autobiographics. A Feminist Theory of Self-Representation*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- Peterson, Linda H., 1999, *Traditions of Victorian Women's Autobiography. The Poetics and Politics of Life Writing*, , Charlottesville and London, University Press of Virginia.

Joanna Krajewska

„Kobięcy kompleks przynależności” i historia literatury

(...) chcę uczynić tekst kobiet tekstem jednocześnie zaangażowanym, politycznym, wyrażającym podmiotowość, ale i biernym, wyrażającym patriarchalne resentymenty. Tekstem uwidaczniającym kobiecość jako więź, jako nieredukowalne, wieloaspektowe pole działania historii i otwierania nowego czasu, nowej narracji, nowej przestrzeni. Takie podejście pozwala uczestniczyć w dyskursie wskazanym przez te teksty, ale i w tym, który wskazują jako podmiot czytający. Pozwala czytać je jednocześnie jako wytwory „uwidaczniania” się kobiet i jako kontynuację poetyk wytworzonych przez mężczyzn dążących do podtrzymywania przezroczystości kobiet. Pozwala stanąć w przeciagu i unikać zakończenia (Iwasiów 2008: 137-138).

Krytyczny tekst dotyczący kobiecego pisarstwa, *Jazgot niewieści*, Irena Krzywicka zaczyna od przedstawienia kontekstu sytuacyjnego, a jednocześnie inspiracji swojej wypowiedzi. Słowa „kilku literatów siedziało w Ziemiańskiej” wprowadza opinie na temat kobiecego pisarstwa prezentowaną przez bywalców kawiarni. Tym samym, oceniając twórczość kobiet, przywołuje zdanie środowiska w zdecydowanej większości męskiego, do którego przedstawicielki płci przeciwnej dopuszczane były niechętnie. We fragmentach, które poświęcone są charakterystyce postulowanego przez nią modelu literatury, przywołuje wielkie europejskie nazwiska prozaików, a w programowych artykułach za wzór stawia Antoniego Słonimskiego (*Kontrola współczesności*) i Boya (*Nieznany pisarz*).

Z tym ostatnim związały ją również uczucie oraz wspólna walka o reformę obyczajów i „życie świadome”. Ówczesni krytycy, ale także współcześni historycy literatury, często w tekstach poświęconych ich działalności dociekali, kto kogo inspirował i kto na kogo w tym pisarskim tandemie ma większy wpływ; oto jedna z typowych dla takiego typu rozważań wypowiedzi, pochodząca z odczytu Leona Kruczkowskiego:

Jej sekciarska dewocja jak bluszcz oplata posąg Boya-mędrca, Ta bluszczowość jest bardzo kobieca, ale w tym sensie kobiecości, z jakim Krzywicka pozornie walczy... Rzecz prosta, w walce o nową kobietę takie paradoksy są niedopuszczalne. Toteż Krzywicka, uważając się za prekursorkę w tej walce, w gruncie rzeczy nie wychodzi poza granice normalnego mieszczańskiego gineceum. W tym światku uchodzi nawet za rewolucjonistkę; ale przyznać trzeba, że więcej istotnego rewolucjonizmu miały tak ośmieszane ongi poczciwe sufrażystki przedwojennej Anglii (Kruczkowski 1971:80).

Autor *Kordiana i chama* formułuje tu zagadnienie dla rozważań na temat kobiecego pisarstwa rudymenarne. Każę bowiem zapytać, czy emancypantka ma prawo odwoływać się do autorytetu męzczyzny, a pośrednio, czy może nie być solidarna z innymi kobietami. Kruczkowski uznał działalność Krzywickiej za niedopuszczalnie paradoksalną, a – co za tym idzie – uważał, że nie można nazywać jej feministką. Nie chciałabym poprzestać na tym stwierdzeniu, zależy mi na zbliżeniu się do genezy niechęci Krzywickiej wobec rówieśniczek¹³.

13 Agata Tuszyńska w książce *Długie życie gorszycielki. Losy i świat Ireny Krzywickiej* zebrała świadectwa dotyczące przyjaźni autorki *Pierwszej krwi* z kobietami. Również i ta narracja, podobnie jak *Jazgot niewieści*, rozpoczyna się od motywu stolika w Ziemiańskiej – miejsca, które dla międzywojennego życia literackiego miało kluczowe znaczenie: „(...) przy stoliku w „Ziemiańskiej”, gdzie Lechoń niechętnie dopuszczał kobiety, równouprawnienie nie istniało, do konfidencji dopuszczano je rzadko, ozdoby raczej niż partnerki. (...) Kobiety tolerowano, jeśli były piękne. Spotykało się tam żony poetów: Iwaszkiewiczową, Wierzyńską, Tuwimową. Czula się wyróżniona podwójnie. (...) Kobiety... z definicji były gorsze. Brzmi to nieprawdopodobnie, ale wydaje się prawdą. W okresie świetności, kiedy jej życie polegało na elektryzujących spotkaniach i śpiącach, nie potrzebowała ich. Nie były partnerkami. Właściwie zgadzała się z Lechońem, za

„kilku literatów siedziało w Ziemiańskiej”

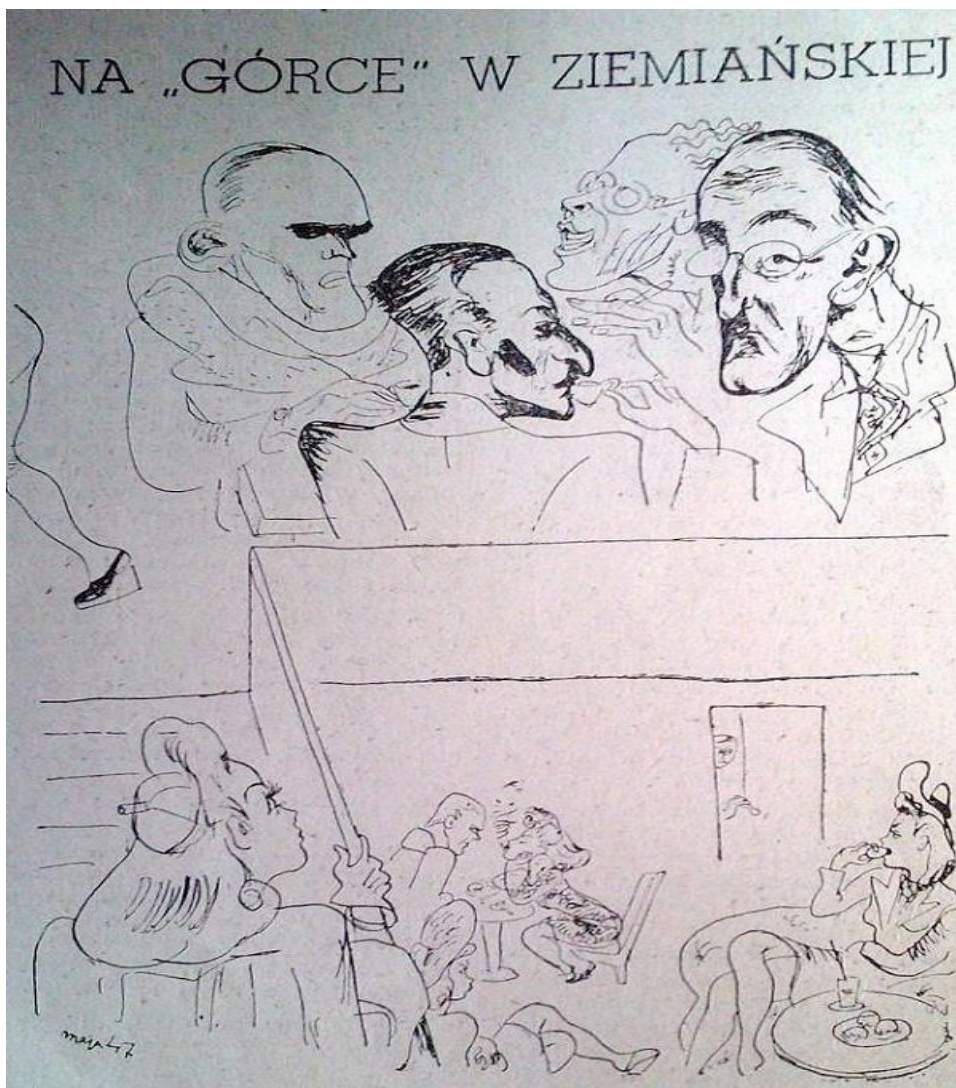
Cukiernia Ziemiańska powstała podczas pierwszej wojny światowej, a w latach dwudziestych stała się jedną z najmodniejszych kawiarni artystycznych Warszawy. Jej „złoty wiek” przypada na lata 1926-1932, lokal, po przebudowie w drugiej połowie pierwszego dziesięciolecia niepodległej Polski, składał się z dwóch poziomów, na pierwszym piętrze odbywały się czasami występy, wchodziło się tam po schodach z tak zwaną górką, na której mieścił się stolik skamandrytów. Ich monografista – Janusz Stradecki (Stradecki 1977) – podzielił bywalców „górkę” na dwie grupy: „bywalców stałych” i „półstałych”. Do pierwszej z nich zaliczył, oprócz samych skamandrytów oraz ich wydawców (Mieczysława Grydzewskiego i Antoniego Bormana), między innymi Bolesława Wieniawę Długoszewskiego, Boya-Żeleńskiego, Antoniego Sobańskiego, Mariana Hemara, Brunona Winawera, obie siostry Kossak – Magdalenę Samozwaniec oraz Marię Pawlikowską-Jasnorzewską, Izabelę Czajkę-Stachowicz (czyli Belę Gebard) oraz Irenę Krzywicką i Jana Parandowskiego z żoną Janiną. Ziemiańska w międzywojniu to literacka instytucja postrzegana przez publiczność literacką oraz innych pisarzy jako miejsce spotkań swoistej „grupy nacisku”, ośrodka wpływającego na mechanizmy obiegu literatury, decydującego o powodzeniu lub klęsce debiutantów, wreszcie ustalającego

którym nigdy nie przepadała, że przeszkadzają w rozmowie. Dopuszczano do stolika piękne i to tylko przez chwilę. Ich rolą miało być estetyczne olśnienie (Tuszyńska 1999: 300)”. Zupełnie inną postawę prezentuje Herminia Naglerową, warto – dla kontrastu – ją tu przytoczyć: „Był to okres – dlaczego nie przyznać się? – rozkwitu i prymatu pisarstwa kobiecego w Polsce. »supremacja gęsich piór« jak określali to, nie wiem: dowcipnie czy nie, jeszcze nie przyzwyczajeni. Zmuszono tym antykobiecym frontem piszące kobiety do feministycznej solidarności (cyt. za Baranowska 1986: 5)”. O tej ostatniej w przypadku *Jazgotu* nie może być mowy, co więcej tekstem tym Krzywicka przyłączyła się do frontu antykobiecego. E. Kraskowska zauważa, że „pisarka, mimo iż nieustannie występuje w charakterze rzeczniczki praw kobiecych, raz po raz daje wyraz swej pogardzie dla koleżanek po piórze, identyfikując się raczej z postępową częścią rodu męskiego; taka postawa nieobca jest feminizmowi wszystkich epok” (Kraskowska 1999: 31).

kanon i wpływającego na sferę polityki kulturalnej oraz na funkcjonujące w świadomości literackiej epoki opinie i oceny. W drugim dziesięcioleciu międzywojnia znaczenie grupy słabnie, staje się ona przedmiotem ataków formułowanych z różnych pozycji ideologicznych, zarzuca się jej zakusy monopolistyczne, elitarność i snobizm, nazwa „Ziemiańska” zaś staje się synonimem zepsucia, indyferentyzmu społecznego i moralnego. Wśród licznych wspomnień artystów i artystek, którzy podjęli starania, by dostać się na „górkę”, uwagę zwraca stosowanie metafor podkreślających rangę bywalców kawiarni – krąg towarzyskiej elity nazywany jest w nich często Parnasem lub Olimpem, a adeptom i adeptkom wracającym pamięcią do swoich usiłowań, niezmiennie towarzyszą odczucia podziwu, uwielbienia oraz lęku. Irena Parandowska pisała o ekskluzywności stolika i nieśmiałości, którą wywoływało zbliżenie się doń: „Któż by się wtedy odważył zasiąść obok Lechonia, Tuwima, Wierzyńskiego... Siadłam nieśmiało z boku” (Parandowska 1961), z kolei Zdzisław Czermański pisze o gospodarzu stolika – Janie Lechoni – że rządził „terroryzując i wystraszając od stolika wszystkich niemiłych mu przysiadaczy” (Czermański 1958: 50). Interesująca jest również karykatura Mai Berezowskiej opublikowana już po drugiej wojnie w „Odrodzeniu”, widać na niej wystrojoną, podekscytowaną kobietę, skradającą się po schodach, pod rysunkiem autorka umieściła następujący podpis:

Większą atrakcją niż pączki ze złotą monetą był swego czasu w „Ziemiańskiej” nasz młody wówczas Parnas „na górcę”. Perwersyjny Iwaskiewicz, namiętny Wierzyński, niedbały, w obłokach tonący Lechoń, wytworny Tuwim z myszką, o jakże postacie tych wschodzących gwiazd literatury imponowały paniom i panienkom. My kobiety odczuwamy gwałtowną potrzebę wskrzeszenia takiej nowej górci w Warszawie (Berezowska 1947: 8).¹⁴

14 Słowo wyjaśnienia: jeden z międzywojennych właścicieli Ziemiańskiej reklamował kawiarnię hasłem, że w niektórych pączkach została ukryta złota moneta.



Oczywiście jest to rysunek satyryczny i nie należy wyciągać z niego zbyt pochopnych wniosków, ale wydaje się, że można zaryzykować tezę, iż kobietom aspirującym do przyjęcia w poczet skamandrytów, oprócz ambicji intelektualnych, towarzyszyć mogła również fascynacja erotyczna. Podobny obraz wyłania się ze wspomnień Krzywickiej.

Wracając pamięcią do swojej pisarskiej inicjacji, autorka *Pierwszej krwi* notuje, że zawsze marzyła o tym, by zetknąć się z kimś, kto będzie nad nią górował, dzieli się również z

czytelnikami swoimi pierwszymi literackimi fascynacjami z czasów studiów (Boy i literatura francuska) oraz obserwacjami dotyczącymi życia kulturalnego stolicy w pierwszych latach powojennych. To czas jej debiutu w „Pro Arte et Studio”, czasopiśmie redagowanym przez Grydzewskiego – opublikowała tam mały utwór poetycki zatytułowany *Kiść bzu*, dodaje również, że w tym samym numerze swój pierwszy tekst wydrukowała Maria Kuncewiczowa, porzuca jednak zaraz ten wątek swojego i koleżanki po piórze debiutu, by opowiedzieć o szumie, jaki wywołał ten 13 zeszyt „Pro Arte” z 1918 roku za sprawą zamieszczonej tam *Wiosny* Juliana Tuwima. Wyznaje, że oniemiała z podziwu, a odkąd młodzi poeci zaczęli występować w kawiarni „Pikador” na Nowym Świecie, marzyła nie tyle o poznaniu ich, ile choćby o możliwości popatrzenia z daleka i posłuchania. Sposobność taka nadarzyła się, kiedy odwiedził jej rodzinę bogaty stryj (Krzywickiej nie było stać na wizytę w kawiarni...) i postanowił spełnić jakieś jej życzenie. Oto jak relacjonuje tamto wyjście:

Biedny stryj wynudził się porządnie, a kiedy wyszliśmy, wyznał, że nic z tego nie zrozumiał. Ja natomiast siedziałam jak urzeczona, wpatrzona w tych młodych, tak piekielnie utalentowanych chłopców. Wszyscy w jakiś sposób wydali mi się piękni, nawet Lechoń, kościsty, kanciasty, z długim nosem i ironicznym uśmiechem, nawet Słonimski, z nalaną, bladą twarzą. Już nie mówię o Wierzyńskim, urodziwym niewątpliwie, ale jak z żurnala mody, i o Iwaszkiewiczu, pięknym inaczej, o grubych, zmysłowych ustach, nieco skośnych oczach i jakby egzotycznym uroku. (...). Nawet nie marzyłam, aby ich poznać, **tak bardzo czułam się ich – bożków mego Olimpu – niegodna.** (...) Gdyby mi ktoś wówczas powiedział, że ci niezwykli – jak uważałam – ludzie staną się kiedyś moimi najbliższymi przyjaciółmi, to bym po prostu nie uwierzyła. Jeszcze dobrych kilka lat musiało upłynąć, zanim to się stało (Krzywicka 1992: 107-108, wytłuszczenie moje – J.K.).

Zapytajmy więc, jak to się stało. Opisany wyżej wywiad, którego Boy udzielił Krzywickiej, był początkiem ich zażyłości. Podczas pierwszej randki (na którą oboje przyszli w kupionych specjalnie na tę okazję kapeluszach) wybrali się na spacer nad Wisłę, a potem do „Ziemiańskiej”. Pisarka notuje, że była już wówczas uznaną autorką kilkunastu artykułów, jednak „na górkę” nie miała wstępu (a bardzo o tym marzyła), propozycję Żeleńskiego, by przysiąc się do sławnego stolika potraktowała więc jak wygrany na loterii los, dalszy przebieg wydarzeń natomiast wprowadził ją zachwyty: pisarz zakomunikował bowiem zebrany (dla kawału), że „Irena Krzywicka i Boy-Żeleński chodzą razem”. Tak oto dokonano się „zdobycie półpietra”, zastosowana tu militarna metafora jest tym bardziej zasadna, że dla kobiety, jak już parokrotnie wspominałam, wcale nie było to takie łatwe:

Kobiety przychodziły tam rzadko, ale te, które przychodziły były niepospolite, zawsze piękne. Ci z bywalców „górkę”, którzy się poženili, znaleźli sobie prawdziwe piękności. Tak, że „Ziemiańska” była atrakcyjna dla widzów nie tylko ze względu na sławnych pisarzy czy aktorów, ale i urodę kobiet, które tam zaglądały. Lechoń zresztą krzywym okiem patrzył na kobiety przy stoliku. Uważał, że przeszkadzają w rozmowie. Miał trochę racji. To znaczy – w pewnych wypadkach (Krzywicka 1992: 196).

Fakty biograficzne rzucają nowe światło na genezę napaści z *Jazgotu niewieściego*. Ilustrują mechanizm psychologiczny, który zdobywczyni „górkę” każe utożsamiać się ze zdaniem wypowiedzianym przy stoliku. W zamian za to zyskuje uznanie i prawo głosu, ale czy od tej pory mówi swoim głosem, to już zupełnie inna kwestia. Międzywojenni komentatorzy i komentatorki twórczości pisarki również ten fakt odnotowują. Pisał o tym cytowany na początku moich rozważań w tej części pracy Kruczkowski, ale również Helena Romer-Ochenkowska i Artur Prędski. Ta pierwsza, recenzując w „Kurierze

Wileńskim” *Sekret kobiety* zauważa, że Krzywicka tylko pozornie kieruje swoją książkę do kobiet, w istocie prawdziwymi adresatami jej programu są mężczyźni – ich oskarżenie paradoksalnie degradowuje kobiety, w imieniu których pisarka zabiera głos, tylko panowie są dla niej równorzędnymi partnerami do rozmowy (Romer-Ochenkowska 1933: 2)¹⁵. Z kolei Pręcki (1933: 17) zastanawiał się, dlaczego autorka *Pierwszej krwi* zamiast powoływać się ciągle na Boya i Russella, nie szuka „babek”, matek” i „sióstr”, dlaczego nie chce być ogniwem w łańcuchu kobiet-pisarek, publicystek i myślicielek. Monografistka i biografistka pisarki – Agata Zawiszewska – podsumowując paradoksalność feminizmu Krzywickiej zauważa, że pragnienie pisarki, by zaistnieć przede wszystkim w głównym nurcie międzywojennego życia literackiego, które indukowało wypowiedzi formułowane z pozycji inteligenta (adresowane do inteligentów), obserwatora, naukowca-socjologa, odcinało ją od każdej zorganizowanej działalności na rzecz kobiet i kazało dystansować się od tych kobiet, które jeszcze nie są świadome siebie. Autorka *Pierwszej krwi* nie zdawała sobie jednak sprawy, że etos inteligencki, który tak głęboko uwewnętrzniała, zawłaszczył w Polsce wiele elementów etosu rycerskiego i był modelem działania męskiego; powołując się na ustalenia Floriana Znanieckiego, badaczka pisze:

(...) inteligencja miała ambicje przewodzić narodowi, czyli pozostałym klasom społecznym, i chronić go tak, jak mężczyzna prowadził kobietę i chronił ją przed niebezpieczeństwem. Kobieta, która – jak Krzywicka – wypowiadała się o tzw. sprawach kobiecych i występowała jako ich rzeczniczka na łamach „Wiadomości Literackich”, „Kultury”, „Pionu”, „Epoki”, „Echa Społecznego”, „Życia Świadomego” czy „Robotnika”, mówiła wyłącznie we „własnym imieniu”, lokowała się w centrum dyskursu publicznego, ustawiała się w pozycji inteligenta-mężczyzny-obroncy. Gdyby wypowiadała się na łamach socjalistycznego „Głosu

15 Omawiam za: Zawiszewska 2010: 366.

Kobiet”, konserwatywnego „Bluszczu”, liberalnej „Kobiety Współczesnej” czy snobistycznej „Pani”, czyli organów partyjnych i tzw. magazynów kobiecych, mówiłyby wyłącznie jako przedstawicielka programu politycznego lub „mniejszości kobiecej” (...). Potwierdzały w ten sposób swoją słabość, gorszość, wykluczenie z głównego nurtu historii. Być może dlatego współpraca Krzywickiej ze „Światem Kobiecym” trwała tak krótko, gdyż unikała ona wszystkiego, co opatrzone było instytucjonalną etykietką „kobiecości” (Zawiszewska 2010: 409).

Jeszcze z innej strony potencjał emancypacyjny wypowiedzi publicystycznych Krzywickiej napotykał przecież również na opór androcentrycznego środowiska skamandryckiego¹⁶, a stwierdzenie, że adresatem większości jej tekstów są mężczyźni (choć może bezpieczniej będzie uznać, że są one świadectwem swoistego konfliktu między informacjami implikowaną i stematyzowaną) nie zmienia faktu, że jej wejście do głównego nurtu pozwoliło wprowadzić weń emancypacyjny przewiew. To przecież „Wiadomości Literackie” stały się w latach trzydziestych tubą dla reformy obyczajów oraz propagowały kobiecą twórczość. Dla wyjaśnienia paradoksów dyskursu Krzywickiej dotyczącego kobiet

16 W jednej z cotygodniowych kronik Słonimski złośliwie notuje: „Nie wzbudzają we mnie współczucia bóle, których doznaje Krzywicka pisząc co miesiąc do „Życia Świadomego”. Od czasu gdy czytam ten dodatek patrzę na dzieci jak na owoc krwawej zbrodni i jestem o krok od spoliczkowania pierwszego dziecka spotkanego na ulicy” (Słonimski 1932: 6), jeszcze większy sprzeciw wywołał jednak w pisarzu jej felieton *Zmierzch cywilizacji męskiej*, warto nadmienić, że sprzeciw ten powodowany był również jego osobistą sytuacją – oponuje przeciwko tezie pisarki mówiącej, że najgłębsze porozumienie może zająć między dwiema kobietami, ponieważ sam doświadczał wówczas tego uczucia do Marii Morskiej. Zwracając się bezpośrednio do autorki *Pierwszej krwi* pisze: „Rozmawiam tu z p. Krzywicką nie jak z wieczystym wrogiem i tajemniczym flakonem zakorkowanej kobiecości, ale jak z pisarką wnikliwą i pełną inteligencji. „Jesteście człowiek”, Krzywicka, więc mówię do was jak do człowieka. Przestańcie na chwilę być kobietą i przyznajcie mi rację” (Słonimski 2003: 163). Autorowi *Wieży Babel* nie podoba się ta nowa „mistyka płci”, racjonalistka nie powinna odnawiać tego typu myślenia, nie służy ono bowiem postępującemu procesowi „uczłowieczania szerokich mas kobiecych”, Zawiszewska komentuje tę wypowiedź następująco: „autor kroniki występował więc jako Słonimski-kochanek, czyli obrońca własnej wyjątkowej roli w życiu Morskiej, Słonimski-mężczyzna, czyli obrońca własnej wyjątkowej pozycji w kulturze androcentrycznej, oraz Słonimski-człowiek, czyli rzecznik liberalnego uniwersalizmu” (Zawiszewska 2010: 346).

funkcjonalna może się okazać teoria „kobiecego kompleksu przynależności” zaproponowana przez Gilbert i Gubar w *No Man's Land*. Autorki książki, próbując wyjaśnić zdiagnozowane u omawianych przez siebie pisarek szamotanie i wahanie się między tradycją matry- i patrylinearną, sięgają do teorii Freuda:

Freudowski model romansu rodzinnego – szczególnie w wersji, w jakiej opisał go w *Kobiecości* (1931) – stać się może odpowiednim paradygmatem do analizy historii literatury w jej momencie, w którym kobieta-autorka konfrontuje się z tradycją pisarską matry- i patrylinearną, a jest tak w wieku XX. Według Freuda, dorastająca dziewczynka, gdy wchodzi w edypalną fazę rozwoju i zderza się ze swoją kobiecością, może wybrać jedną z trzech dróg, którymi podąży (Gilbert, Gubar 1988: 167, przekład mój – J.K.).

U źródeł tego konfliktu leży kompleks kastracji. Jedna z tych dróg – dopowiedzmy – jest drogą pożądaną. Dla postaci edypalnego ojca dziewczynka powinna wyrzec się matki. Dwie pozostałe są niewłaściwe – uparte trwanie przy matce oraz zaprzeczanie kastracji, prowadzące do „kompleksu męskości” tak definiowanego: „dziewczynka niejako wzdraga się przed uznaniem niemiłego sobie faktu, w krnąbrnym oporze jeszcze bardziej przesadza ze swą dotychczasową męskością”, prowadzącego do homoseksualizmu: istota tego zjawiska polegać ma na tym, że w tym miejscu procesu rozwoju unika się fazy pasywnej, która według Freuda otwierają drogę wiodącą ku kobiecości. Skrajną postacią owego kompleksu męskości jest dla psychoanalityka jawny homoseksualizm”. Gilbert i Gubar przekładają ten język psychoseksualnego rozwoju kobiet na „mapę ich literackich ścieżek”. Pozwala im to na wysnucie wniosku, że kobieta-autorka osiągnąwszy normatywną tożsamość, polegającą na wyrzeczeniu się jej literackiej matki i pożądaniu literackiego ojca, może również uznać tradycję matrylinearną za swoją. Będzie się musiała wówczas

zmierzyć z czymś, co badaczki określają jako „kobięcy kompleks przynależności” (ang. *female affiliation complex*). Podkreślają również, że o kompleksie tym nie mogło być mowy w odniesieniu do autodefinicji artystek w wieku dziewiętnastym. Problem pojawił się dopiero wraz z początkiem kolejnego stulecia, za sprawą nauczenia się doświadczania siebie jako uczestniczek dyskursu publicznego oraz poprzez wpływ rozległych kulturowych zmian, jakie wówczas nastąpiły. W dziewiętnastym wieku zobowiązane były one do bezwarunkowego pisania pod przymusem męskiej tradycji, jedyną możliwością przeciwstawienia się jej był stosunek polemiczny, obciążony nieusuwalną negatywną zależnością od adwersarki. Spójrzmy teraz, na czym dokładnie polega działanie wspomnianego mechanizmu psychologicznego, typowego dla kobiet-autorek rozpoczynających swoje pisarskie kariery w wieku XX:

Jeśli zastosujemy model kompleksu przynależności do opisu kobiecej historii literatury, zobaczymy autorki oscylujące w znużonym procesie kształtowania własnej tożsamości między tradycją matrylinearną i patrylinearną. Wyodrębnimy w nim dalej kilka faz. W tym miejscu należy jednak zaznaczyć, że postawy wobec prekursorstwa rozpisane na te różne fazy, często w poszczególnych tekstach pojawiają się symultanicznie: lojalność wobec literackich ojców nie likwiduje nieuchronnie tęsknoty za literackimi matkami; lęk przed tymi ostatnimi nie zawsze prowadzi do pragnienia tych pierwszych. Zaiste, bez względu na wszystkie wady, model Freuda jest użytecznym narzędziem, pozwalającym skrupulatnie notować zakres reakcji wobec (literackiego) rodzicielstwa (Gilbert, Gubar 1988: 169).

Kobięcy kompleks przynależności indukuje trudną do przewyciężenia ambiwalencję, jest konstruktem, za pomocą którego dostrzec można również dramatyzację nierozłącznego splotu kobiecych postaw: lęku wobec własnej twórczości i radosnego podniecenia swoją

kreatywnością. W swojej innej książce, zatytułowanej *The Madwoman in the Attic*, badaczki analizując przydatność Bloomowskiego „lęku przed wpływem” do analiz kobiecych postaw wobec poprzedników, stwierdzają, że w przypadku autorek mówić raczej należy o „lęku przed autorstwem”. Polskim tekstem, na podstawie którego omówić można koncept historyczek, jest wystąpienie Karola Irzykowskiego, zatytułowane *Beatrycze pisze*. Jego początek tekstu jest isticie freudowski, uruchamiając kastracyjne aluzje, krytyk zadaje pytanie „co to jest, o czym mężczyzna nie mówi, bo mu wstyd, a o czym kobieta nie mówi, aby mężczyzna nie spostrzegł się, że mu to odjęła? Ale odpowiadając, że chodzi o „inwazję kobiecych piór w literaturze polskiej (Irzykowski 1933)”, konotację *explicite* unieważnia; zobaczymy jednak, czy dzieje się tak też w warstwie implicytnej tekstu. Zastanawiając się nad przyczynami tego podboju (o zjawisku *pisze* konsekwentnie używając militarystycznych metafor), przywołuje opinię badacza niewymienionego z imienia i nazwiska, szukającą sprzyjających okoliczności dla wtargnięcia kobiet na pole literatury w ustąpieniu zeń mężczyzn. Ci ostatni – referuje przychylając się do przywołanej opinii – uprawiali zbyt trudną i niepopularną lirykę, zapuszczając się z nią w „ulice futurystyczne”, co wykorzystwały kobiety i zajęły opuszczone, przede wszystkim powieściowe, posterunki. Pisarki te zostają określone mianem feministek, a ich twórczość związana z takimi literackimi tendencjami jak reportażowość i autentyzm, czym zyskują sobie uznanie czytelników. Zasypały rynek księgarski książkami i zwyciężyły, więc mężczyźni, wobec przegranej bitwy, musieli się zmobilizować i zacząć pisać powieści. Irzykowski nie zgadza się, by literaturze kobiecej wystawić jednoznacznie negatywną ocenę, tak jak to zrobił przywoływany przezeń Ludwik Hieronim Morstin w tekście *Zalew kobiecości*, jednak sympatyzuje z nim jako mężczyzna i wskazuje, że należy znaleźć wyrozumienie dla jego ataku, podyktowanego żalem za utraconą Beatrycze, będącą w tekście Irzykowskiego synekdochą natchnienia, które pisarz znajdował niegdys w kobiecie:

Dzisiejsza Beatrycze wprawdzie może poprowadzić swego Dantego przez czyściec aż na próg nieba, ale potem wróci do domu i napisze – reportaż. Opowie, ile razy Dante ją pocałował i jak się bał dusz pokutujących (Irzykowski 1933).

Na tym nie koniec, wyprzedzi swego kochanka na rynku księgarskim i to ona dostanie literacką nagrodę. Wyzwolona z pęt wyzysku, uświadomiona, z dostępem do szerszego świata, tworzy, żądając na tym polu równouprawnienia. Diagnoza socjologiczna z pierwszej części tekstu ustępuje miejsca radom udzielanym mężczyznom-pisarzom, których kobiety – odkąd same chcą pisać – uprawiają literaturę autobiograficzną, pamiętnikarską i gardząc dyskrecją, zdradzają najintymniejsze nawyki swoich partnerów. Tezę tę ilustruje, powołując się na – *nota bene* omawiane wówczas przez Krzywicką – intymistykę kobiet sławnych pisarzy – Tołstoja, Kasprowicza czy Wellsa, ale przypomnieć warto, że sam na początku dwudziestego wieku stał się ofiarą takiego postępowania (Nałkowskiej). Jeśli mężczyźni-pisarze nie chcą podzielić losu wymienionych autorów, radzi im, by albo urządzali jej rewizje, albo jeszcze lepiej, by przed kobietą udawali, kłamali, blefowali. Parafrazując słynne powiedzenie Nietzschego, który kazał mężczyznom wybierającym się do kobiet, by zabrali bicz – sugeruje uzbrojenie się w niezwykły gest lub aforyzm, którego ich partnerka nie zrozumie, zaleca, by przemycali zmyślone szczegóły autobiograficzne. W ten sposób zyskają pomnik na przyszłość, a nie tylko opowieść o tym, jakimi tyranami byli i jakie śmieszne mieli przyzwyczajenia. Co się więc dzieje, gdy Beatrycze zaczyna pisać? Zmieniają się – na niekorzyść mężczyzn – układy sił w życiu literackim, na rynku wydawniczym, erozji poddana zostaje również kategoria literackości, wraz z kobietami na teren powieści wkraczają bowiem reportaż, autentyzm, autobiografizm, intymny szczegół, nowy typ bohatera (bohaterki). Rozpoczynając omówienie tego tekstu, obiecałam, że zastanowię się, czy unieważnione przezeń wprost kastracyjne lęki nie ostały się czasami w warstwie implicytnej artykułu. Pomogą mi w tym Gilbert i Gubar, które analizując w pracy zatytułowanej *The Madwoman in the Attic* dziewiętnastowieczną dynamikę literacką, poddają korekcie model twórczości Harolda Blooma z jego *Lęku przed wpływem*. Badacz, korzystając z psychoanalitycznych postulatów, konceptualizuje swój paradygmat wychodząc od pojęcia międzypokoleniowej interakcji, w którą, zgodnie z romanssem rodzinnym i kompleksem Edypa, uwikłani zostają ojciec i syn (prekursor i następcą). Model ten – wskazują badaczki – jest jednopłciowy,

ponieważ nie bierze pod uwagę kobiet-pisarek. I to w nim trzeba poprawić¹⁷. Zauważają jednak również, że przeczytane przez nie dziewiętnastowieczne teksty świadczą o zasadności Bloomowskich obserwacji. Rzeczywiście, pisarze i poeci, świadomie bądź nie, stosowali słownictwo z patriarchalnego romansu rodzinnego, aby opisać relacje między sobą a swoimi poprzednikami. Gubar i Gilbert próbują więc zrekonstruować obrazowania ojca/prekursora, by zapytać, jak metafora ta oddziałuje na kobiety. Za centralny dla epoki wiktoriańskiej koncept autorki *No Man's Land* uznają pytanie postawione przez Gerarda Manley'a Hopkinsa: „czy pióro jest metaforycznym penisem”, które ujawnia fundamentalną analogię między męskim pisaniem a męską seksualnością. Odpowiadając na nie pozytywnie, Hopkins przyczynia się do ugruntowania „metafory literackiego ojcostwa” jako centralnej przeniśni organizującej wiktoriańskie myślenie o literaturze. Wyciągając z niego konsekwencje dla kobiet-autorek, historyczki notują, że z autorstwa wyklucza kobiety zarówno ich fizjologia, jak i status oraz miejsce przyznane ich płci w hierarchii społecznej. Jeśli chcą pisać, muszą poddać się autoryzacji męskiego autorytetu. Natomiast jeśli chcą się od tego ostatniego uwolnić, przekraczają granice i skazują się na banicję. Jednakże obydwie ewentualności stawiają przed nimi problem samookreślenia. Tak samo dzieje się za sprawą lektury męskich tekstów, która każe im postrzegać siebie jednocześnie jako anioła i potwora. Pisarze bowiem w swoich utworach tworzą reprezentacje kobiecości odwołujące się albo do jej czystości, duchowości i bezcielesności, albo niezależności, pewności siebie i agresywności. Obydwa rodzaje metaforyzacji mają charakter kompensacyjny. Gilbert i Gubar udowadniają, że są one efektem męskiego lęku przed kobietami i przed ich inwencją twórczą, a w ich efekcie autorki nie mogą odczuwać Bloomowskiego „lęku przed wpływem”:

17 Zaproponowane przez amerykańskie historyczki literatury „korekty patriarchalnego sposobu pisania Harolda Blooma” rekonstruuje za Kłosińską (Kłosińska 2010).

Bez wątplenia, jeśli się przymierzyć do patriarchalnego modelu Blooma, możemy być pewni, że kobieta nie doświadcza lęku przed wpływem” w taki sam sposób, jakby doświadczał go jej męski kontrpartner, z tego prostego powodu, że musi ona stawić czoło prekursorom, którzy są prawie wyłącznie mężczyźni i dlatego znacząco się od niej różnią. Ci prekursorzy nie tylko wcielają patriarchalną władzę (jak dowiodło nasze omówienie metafory ojcostwa), ale próbują ją [kobietę] zamknąć w definicjach jej osoby i jej potencjału, które, redukując ją do skrajnych stereotypów (anioł, potwór), stoją w drastycznym konflikcie z jej własnym poczuciem „ja” – czyli jej własnej podmiotowości, autonomii kreatywności (Gilbert, Gubar 1979: 48, przekład Kłosińska 2010: 178-179).

Krytyczna lektura Blooma każe więc zapytać Gilbert i Gubar o to, co musiała czuć kobieta-autorka, gdy czytała teksty deprecjonujące jej własną twórczość oraz stereotypowo ujmujące jej płęć. W oparciu o odpowiedź na to pytanie powstaje teoria kobiecego pisarstwa, konstruowana wokół tezy, że pisarka doświadcza nie „lęku przed wpływem”, ale „lęku przed autorstwem”¹⁸. W paradygmacie Blooma kobieta może być jedynie inspiracją,

18 W ramach paradygmatu „lęku przed wpływem” rozpatrywać można wypowiedzi Krzywickiej z połowy lat dwudziestych. Monografistka pisarki – Zawiszewska – pisze: „Silne osobowości twórcze, do których Ignęła Krzywicka, tyleż inspirowały ją do pracy literackiej, co hamowały realizację jej własnych pomysłów, jak to podkreślała we wspomnieniach poświęconych między innymi Mieczysławowi Szczuce. Wybierała więc gatunki pośrednie, służące popularyzacji ich poglądów: wywiady, recenzje, tłumaczenia” (Zawiszewska, 2010: 89). Jako przykład badaczka przywołuje następujący fragment wspomnień Krzywickiej: „Szczuka lubiąc mnie, brał mi za złe, że w tym, co pisałam byłam »passeistką«. Sparaliżował mnie pisarstwo na długo, bo jakoś nie umiałam znaleźć własnej drogi. Byłam więc jedynie kibicem konstrukttywizmu” (Krzywicka 1992: 101). Streścić jeszcze w tym miejscu należy dalszą część rozważań Gubar i Gilbert. Badaczki piszą: „I tak jak walka męskiego artysty z jego prekursorem wymaga form, które Bloom nazywa zwrotami rewizji, uniesieniami, konfliktami lekturowymi [misreadings], tak walka kobiety pisarki o autokreację angażuje ją w pewien proces rewizji. Jej walka nie zwraca się przeciw odczytaniom świata przez jej (męskiego) prekursora, ale przeciw odczytaniom przez niego *jej samej*” (podają za: Kłosińska 2010: 179). Próbując odnaleźć własny punkt widzenia pisarki według amerykańskich badaczek poszukują prekurek, które – w przeciwieństwie do relacji prekursor – następcy, nie uosabiają jakiegokolwiek zagrażającej siły, wręcz przeciwnie – stają się źródłem twórczej mocy i buntu. Strategie przekraczania „lęku przed autorstwem” odbywają się poza nakazami naśladowania mężczyzny i polegają na podwójnym kodowaniu tekstów literackich, co czyni je „palimpsestowymi”.

mużą, do takiej roli najchętniej ograniczyłby ją też Irzykowski. Skoro już jednak zaczyna pisać i przekracza zakreślone granice, autor *Beniaminka* próbuje chociaż ocalić autorytet ojca-prekursora i przywołać ją do (patriarchalnego) porządku. Lęk przed fiaskiem wyraża się w kastracyjnej aluzji z początku *Gdy Beatrycza pisze*. Warto w tym miejscu wspomnieć, że omawiany tekst Irzykowskiego ma swój kobiecy odpowiednik. W 1907 roku amerykańska pisarka Willa Carther opublikowała powieść zatytułowaną *The Willing Muse*, potwierdzającą fakt, że kobiece pisarstwo może być przez mężczyzn postrzegane jako zagrażające ich przodownictwu. W *No Man's Land* Gilbert i Gubar, komentując utwór Carther, pytają więc: jak pisarz może na to niebezpieczeństwo zareagować. Następnie dają odpowiedź, której *Gdy Beatrycza pisze* może być ilustracją: „słabość ojca sprzyja mściwemu impulsowi, by postawić kobietę w właściwym dla niej miejscu córki” (Gilbert, Gubar 1989: 176).

Wróćmy do omawianego powyżej rozdziału *No Man's Land*, gdzie Gilbert i Gubar tłumaczą również, dlaczego zdecydowały się mówić o afiliacji, a nie po prostu o wpływie („influence”). Otóż etymologia i historia definicji terminu afiliacja pokazują ten sam mechanizm, na oznaczenie którego historyczki go użyły. Jego źródłosłów jest genderowo symetryczny – pochodzi zarówno od łacińskiego „filius” (syn), jak i „filia” (córka), reprezentuje więc jeśli nie prawną to przynajmniej lingwistyczną równość w dziedziczeniu. Amerykańskie słowniki, na które powołują się Gilbert i Gubar, zapoznają ten fakt i definiują afiliację jako akt ustanowienia synostwa bądź ustalenie ojcostwa. Nie utrzymała się również pamięć o indoeuropejskich źródłach terminu, które prowadzą do „dhei”, oznaczającego ssanie, a przezeń do idei karmiącej i karmionej kobiety. Kontrast pomiędzy męskim znaczeniem przypisywanym słowu a jego kobiecymi korzeniami mówi dla nich o tym samym, co Freudowski paradygmat kobiecej wersji kompleksu Edypa, który zakrywa fazę preedypalną w ten sam sposób, w jaki „cywilizacja grecka zaćmiła pozostałości kultury minojsko-mykeńskiej” (Gilbert, Gubar 1989: 169)¹⁹. Termin „influence” konotuje

19 Autorki nawiązują tu wprost do sformułowania Freuda z *Kobiecości*, gdzie pisał: „Nasz wgląd w tę wczesną preedypalną fazę w rozwoju małej dziewczynki przynosi niespodziankę, porównywalną w innej

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 110

natomiast wszystkie znaczenia związane z przyływami, dopływami, napływami, a więc użycie go kładłoby według Gilbert i Gubar nacisk przede wszystkim na zewnętrzną siłę, a nie wewnętrzne problemy, które ona wywołuje oraz na taką definicję autorstwa, która odwołuje się do pierwszeństwa i prymatu „rodzica”, a nie próbującego poradzić sobie z tym wpływem „dziecka”. Koncept badaczek pozwala dostrzec, że kobieta pisarka na przełomie wieków dziewiętnastego i dwudziestego po raz pierwszy w historii znalazła się w osobiwej sytuacji. Mając do wyboru dwie tradycje – patrylinearną i matrylinearną, wyboru tego nie potrafi dokonać. Z jednej strony prześladuje ją autorytet ojca, z drugiej strony pragnie konstruować swoją tożsamość w oparciu o nowoodkrytą żeńską linię genealogiczną. Podążanie za tym ostatnim pragnieniem wywoływało brutalne ataki ze strony pisarzy i krytyków; używając terminologii zaczerpniętej z psychoanalizy powiedzieć można, że usiłowali oni w ten sposób przymusić ją do właściwego rozwiązania sytuacji edypalnej. Teoremat „kobiecego kompleksu przynależności” staje się więc użytecznym narzędziem analizy nie tylko wahania kobiet-autorek, ale również reakcji, jakie kobieca literatura wywoływała wśród mężczyzn.

Modelowym przykładem ilustrującym działanie opisanego przez Gilbert i Gubar „kobiecego kompleksu przynależności” jest w literaturze polskiej casus Krzywickiej, która w swoich tekstach krytyczno- i historycznoliterackich szukała wielkich poprzedniczek, ustanawiała międzypokoleniową łączność kobiet-pisarek i jednocześnie dystansowała się od osiągnięć twórczych swoich koleżanek, lansując intelektualistyczny model literatury wsparty na autorytecie „ojców”, w którym jednak udało jej się zawrzeć kobiece tematy i problemy. Paradygmat literatury według autorki *Pierwszej krwi* uzgadniany był więc

dziedzinie z efektem odkrycia mykeńsko-miceńskiej cywilizacji ukrytej pod grecką”. Warto w tym miejscu wspomnieć, że feministyczne odczytania freudowskiej psychoanalizy często biorą sobie ten cytat za motto swoich zabiegów reinterpretacyjnych, które prowadzą najczęściej do rewaloryzacji fazy preedypalnej i związku córki z matką. Feministyczne wersje psychoanalizy stała się kluczem interpretacyjnym do pierwszej powieści Krzywickiej, zatytułowanej *Pierwsza krew* – por. Araszkiewicz 2001. Dla francuskich feministek przerwanie preedypalnego związku matki i córki oznacza konieczność represji pierwotnego pragnienia, które nie może zostać zaprezentowane w języku, który jest fallogocentryczny, *écriture feminine* jest projektem, który ma na celu dotarcie do tego pragnienia.

między przestrzenią tradycji kobiecej z *Sekretu kobiety* a Ziemiańska²⁰. Warto zastanowić się w tym miejscu, czy konstatacja taka odnosi się również do pozostałych pisarek oraz zbadać problem ich lokowania w obrębie dziedzictwa matry- i patrylinearnego.

Nalkowska czy Kaden?

We wspomnieniach Herminii Naglerowej znaleźć można zapis takiej oto sytuacji. W salonie siedzi parę osób, prawdopodobnie słuchają radia lub może płyty, bo pisarka notuje, że ledwie wybrzmiała aria Mefistotelesa śpiewana przez wybitnego rosyjskiego artystę operowego Fiodora Szaliapina, ze swojego miejsca zrywa się Juliusz Kaden Bandrowski i „z diabelskim uśmiechem oświadcza”:

- Ze mnie się wywodzicie i ty, i Kuncewiczowa, i nawet ta dziwożona Szelburg. Nie Nalkowska jest waszą patronessą, tylko ja, który z polskiej prozy zrobiłem to, co Słowacki z poezji!! Krzyczał tak, unosząc się na palcach, a my niby to skromnie i pokornie zaprzeczałyśmy, aby nie był tak pewny siebie. Potem, gdy już każda z nas wygrodziła sobie własne miejsce w pisarstwie, machnął na nas ręką może lekceważąco, może niechętnie. Dawne to dzieje – te nasze walki o styl i formę, o własny wyraz, o miejsce. Kaden-Bandrowski, wnosząc niepokój

20 Showalter również tropi psychologiczne uwarunkowania decydujące o problemach z wyborem między tymi dwiema tradycjami. Przedstawia je na przykładzie Virginii Woolf w rozdziale *A Literature of Their Own*, zatytułowanym *Virginia Woolf and the Flight Into Androgyny*. Przekonująco i inspirująco pokazuje tam, jak niekonsekwencje i aporie w myśleniu Virginii Woolf o literaturze i kobiecości wynikają z jej osobistych i intymnych relacji (najpierw z matką i ojcem, potem z mężem i siostrą), kompleksów oraz terapii, którą przechodziła. Próbą oswojenia tych kompleksów stała się dla pisarki według Showalter koncepcja androgyna. Badaczka problematyzuje również wpływ grupy Bloomsbury na osobowość twórczą Woolf, wydaje się, że na podobnych zasadach można by zestawić Krzywickiej poglądy na kobiecość z liberalnym, uniwersalistycznym stanowiskiem bywalców Ziemiańskiej. Krytycznie o literaturze kobiecej wypowiadała się też inna bywalczyni „górkii” w „Ziemiańskiej” Magdalena Samozwaniec. O ile wariant oceny Krzywickiej można by w tym miejscu nazwać intelektualistycznym, to ten autorki *Zalotnicy niebieskiej* nazwać by trzeba parodystycznym (myślę o tekście Samozwaniec, zatytułowanym *Książki dla płci żeńskiej*).

współzawodnictwa, tyle przynajmniej zdziałał, że młodzi prozaicy polscy mierzyli siły na zamiary (Naglerowa 1960: 83, wytłuszczenie moje – J.K.).

Okazuje się, że problem konfrontacji pisarek z tradycjami matry- i patrylinearną nie jest tylko współczesnym pomysłem heurystycznym, a rozpoznany i rozważany problemem Dwudziestolecia. Inny niż u Krzywickiej wariant radzenia sobie z nim znaleźć można na przykład u wspomnianej Naglerowej:

Kobiety piszące mając za sobą tradycję nielicznych zresztą wybitnych talentów kobiecych potrafiły w okresie dziesięciolecia przeprowadzić przedwojenną twórczość poprzez wysoki próg wojny i zatrzymać dla niej należne miejsce (...), a ponadto potrafiły tłumnie zapoczątkować nowoczesność – własnymi walorami w dziedzinie treści i formy (Naglerowa 1928: 10).

W podobnym tonie wypowiedziała się pisarka i działaczka ruchu kobiecego Cecylia Walewska (między innymi członkini Związku Równouprawnienia Kobiet Polskich), która recenzując *Twarz mężczyzny* pisała:

Trzecie pokolenie po wielkich powieściopisarkach społecznych. Po Orzeszkowej, Zapolskiej i – niedawnej jubilatce – Marii Rodziewiczównie. Bezpośrednio po nich przyszły Nałkowska i Wielopolska – wytworne stylistki o zwartym, skupionym słowie i precyzyjnej formie. **Utorowały drogę „najmłodszym”, między którymi stanęła Kuncewiczowa** (Walewska 1928: 14, wytłuszczenia moje – J.K.).

Walewska była w latach 1899-1927 członkinią redakcji „Bluszczu”, czasopisma, które, podobnie jak „Kobieta Współczesna” lansowało tradycję kobiecego pisarstwa, obydwie tygodniki zamieszczały szkice i artykuły na temat autorek i popularyzowały zarówno ich twórczość, jak i sam fakt pisania. Redaktorka opublikowała też dwie broszury dotyczące Narcyzy Żmichowskiej i Marii Rodziewiczówny. W artykule, z którego pochodzi cytowany powyżej fragment, formułuje kilka uwag na temat „piór niewieścich”, które należy w tym miejscu przywołać. Zaczyna od stwierdzenia, że Kuncewiczowa pisze nie po kobiecemu; przejęta do głębi zagadnieniami macierzyństwa, miłości i rodziny ujmuje je inaczej niż wszyscy dotąd. Zadziwiająca to teza wobec tego, co przed chwilą stwierdziłam. Nie kryje się w niej jednak żaden paradoks, Walewska bowiem sądem tym podważa opinię rosyjskiego pisarza Wikientija Wieriesajewa o tym, że kobiety naśladują w swoim pisarstwie mężczyzn. Kuncewiczowa więc nie pisze po kobiecemu, gdyż wyłamuje się z tej prawidłowości. Ponadto publicystka autorowi *Puszkina żywego* proponuje, by rozczytał się w modernistkach polskich i stawia jemu retoryczne pytanie: „czy, wnosząc kobiecość, nie dąży każda z nich do stworzenia własnej formy, własnego sposobu wypowiedzania się, własnej stylizacji?”. Do wymienionych komponentów dzieła literackiego dodaje też walory treściowe (eksplorowanie kobiecości) i wskazuje, że w przeciwieństwie do swoich babek, nowe kobiety, uzyskawszy dostęp do wiedzy o swoim położeniu, potrafią żyć świadomie i to nowe życie opisać. Nie chodzi mi tu oczywiście o to, by ustalić, kto bardziej „utorował drogę” pisarkom trzeciego pokolenia, a o rekonstrukcję sądów na ten temat. O ile pisma kobiece krzewiły paradygmat odwoływania się do dokonań poprzedniczek, „głównonurtowe” tygodniki społeczno-literackie wskazywały raczej na wtórność autorek urodzonych na przełomie XIX i XX wieku wobec Żeromskiego, czy też – bliżej – Kadena. Leon Piwiński w artykule syntetyzującym zdobycze literackie pierwszego dziesięciolecia po uzyskaniu niepodległości pisał:

Znaczenie Kadena w dzisiejszej powieści polskiej polega jeszcze na tym, że wywiera on olbrzymi wpływ na najmłodsze pokolenie naszych prozaików. Wpływ ten jest ujemny. Młodzi pisarze, **a zwłaszcza pisarki, naśladowają tylko styl Kadena – nadmiar ekspresji czysto słownej.** Styl ten jest niebezpieczeństwem samego Kadena. Ale jego ratuje talent kompozycyjny. U naśladowców styl ten jest już kłęską (Piwiński 1928, wytłuszczenie moje – J.K.).²¹

Takie opinie bardzo często pojawiały się w recenzjach i szkicach syntetyzujących, musiały więc na tyle łechtać ambicje pisarza, by mógł nieznoszącym sprzeciwu tonem obwieszczać swoje znaczenie, charyzmę i „ojcostwo”. Warto też zauważyć, że krytycy, diagnozując wtórność stylistycznych zabiegów pisarek wobec Kadena, nie wypowiedzieli się w kwestii zależności tematycznych. Gdyby zechcieli je rozważyć, okazać by się mogło coś zaskakującego. W przeczytanych przez siebie tekstach z pierwszego dziesięciolecia epoki nie znalazłam wzmianki o tym, że Kaden był jednym z pierwszych pisarzy w Polsce, którzy włączyli się w kampanię na rzecz emancypacji kobiet, pisarzem, dla którego kobiecość bohaterki była zagadnieniem ważnym, tak samo jak zmieniające się po pierwszej wojnie światowej (i w jej wyniku) relacje między obydwoma płciami. Chciałabym w tym miejscu przypomnieć o cyklu odczytów *Walka o Nową Kobietę*, z jakimi autor *Generała Barcza* jeździł po Polsce w 1929 roku, a które później opublikowane zostały w zbiorze *Pióro, miłość, kobieta* (w 1931 roku) oraz o tym, że kreowanym przez siebie bohaterkom dawał prawo do „całego życia”, choć pokazywał, że patriarchalny porządek, w którym przyszło im funkcjonować (nazywany przezeń „zmową mężczyzn”), właściwie im na to nie

21 Krytyk pisze, że pod niekorzystnym wpływem Kadena znalazły się Maria Kuncewiczowa, Hanna Mortkowiczówna i Ewa Szelburg, „stąd płynie przewaga ekspresji słownej, baroku stylistycznego, nad konstrukcją i analizą psychologiczną”, przy czym zaznacza, że najmniej diagnoza ta odnosi się do autorki *Goryczy wiośnianej*.

pozwała. Odwołałam się do słynnej formuły Nałkowskiej²², bo to dla autorki *Narcyzy* jednym z najważniejszych postulatów emancypacyjnych było oswobodzenie kobiecego ciała z presji zakazów i nakazów, zapewnienie jej takiej wolności obyczajowej, która dotąd była przywilejem mężczyzn oraz udokumentowanie tej wolności w literaturze i sztuce i to ona w tekstach pisarek wymieniana jest jako wielka poprzedniczka. Spróbuję zatem krótko scharakteryzować jej przed- i tuż powojenną twórczość.

Pisarki w latach dwudziestych przejmowały modernistyczne mizoginiczne metaforyzacje, wiążące kobiecość z naturą, ziemią, fizjologią, tyle że rewaloryzowały je, a zmieniając znak ich wartości, uznawały za tożsamościotwórcze. Patronką tej metody okazuje się autorka *Granicy*. W następujący sposób taktykę tę ujmuje Maria Podraza-Kwiatkowska:

[Nałkowska] postanowiła natomiast uleczyć żeński kompleks niższości ostentacyjną, niejako triumfalną akceptacją własnej płci; podobnie jak to po wielu latach uczyni Anna Świrszczyńska w zbiorze *Jestem baba*. Akceptacja płci z całą jej – tak negatywnie przez kolegów po piórze ocenianą – biologią. (...) Biologiczne uwarunkowania, owa *differentia specifica* żeńskości, przeciwstawiona – właśnie tak

22 „Chcemy całego życia” to zawołanie młodej pisarki kończące przemówienie wygłoszone na zjeździe kobiet w 1907 roku. W swoim wystąpieniu wymieniła Nałkowska szereg postulatów odnośnie literatury kobiecej, które później podjęte zostały przez przedstawicielki trzeciego pokolenia: „Kobiety nie umieją, nie lubią, nie chcą wypowiadać się szczerze, kłamią w stosunku do świata i w stosunku do siebie, grają rozliczne role przez inercję niewoli – a szczerości w myślach, postępkach i czynach lękają się niesłuchanie. **Jest jednak taka dziedzina, w której indywidualność kobiety zaczyna się uzewnętrzniać szczerze. Dziedziną tą jest literatura i sztuka.** Z poezji Zawistowskiej, Ostrowskiej i Liliany, z utworów Marion, Bohowityna, Theresity bije na koniec szczerzy i nagi okrzyk wyznania. Te kobiety mówią nam o duszy kobiecej coś nowego. I tu dopiero – pod osłoną pseudonimów, pod osłoną martwoty drukowanego słowa znajdujemy (...) żądanie wolności indywidualnej, lęk przed nowym stawianiem nas na koturny etyczne, bunt przeciw nowej niewoli – żądanie wolnego, świadomego, nieskrępowanego najbardziej nawet złotymi łańcuchami życia. (...) Świadectwem naszego psychicznego wyzwolenia będzie odwaga strącenia poetycznej glorii z naszej wieczno-kobiecej hipokryzji...” (Nałkowska 1957: 239-240, wytluszczenie moje – J.K.).

jak chcieli koledzy po piórze! – sferze kultury, powoduje, że kobieta urasta do rangi mitu: jako wiecznie żywa, powiązana atawistycznie z całym procesem ewolucyjnym przyrody (...). Nałkowska podejmuje męskie tezy na temat kobiecości po to, aby je – prowokująco odmiennie – rozstrzygnąć. Tak jest nie tylko w przypadku biologicznych uzależnień; także – tak wówczas ważny – postulat przemiany kobiety w człowieka, rozwiązuje po swojemu: w ramach akceptacji kobiecości (Podraza-Kwiatkowska 2001: 14-15).

Akceptacja kobiecości wiąże się najpierw u Nałkowskiej z apoteozą natury. Kreowane przez nią bohaterki są młodszymi siostrami natury, jej emanacją, dzięki takiemu pokrewieństwu stają się nosicielkami tajemnicy bytu. Ta na ogół nieuświadomiana siła stanowi źródło twórczości, „podobnie jak narodziny są prymarnym aktem twórczym, tak kobieta jest pierwszym twórcą. Ma dostęp do podziemnej, niewyartykułowanej energii świata milczenia i podkulturowych podziemi. Pozostaje zjednoczona z wszechświatem, ze wszystkim żywym (Górnicka-Boratyńska 2001: 155)”. Podobne wątki znaleźć można u Kuncewiczowej czy Szelburg i Naglerowej. Powrót do skradzionego ciała, poszukiwanie języka i matriarchalna metaforyka ich powieści są zapożyczone od starszej koleżanki, która okazuje się również zwolenniczką kultywowania różnicy płci, w przedwojennych zapiskach diarystycznych znaleźć możemy taki oto fragment:

Nie wierzę, by możliwym było równouprawnienie bez zastrzeżeń (...); lepszym będzie unormowanie i sformułowanie różnicy. Nigdy nie staniemy się zupełnymi mężczyznami, chociaż zadławimy cechy kobiece – lepiej więc rozwijać je w sobie i stawać się coraz wybitniej i swośniej kobietami (Górnicka-Boratyńska 2001: 155).

Co się stało z poetessą?

Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych wspomniane tu pisarki stoczyły ze sobą swoistą walkę, w wyniku której pozbywają się „metaforycznego stylu” i porzucają schopenhauerowsko-weiningerowskie inspiracje, dominantą drugiego dziesięciolecia

międzywojennego czyniąc psychologizm i literaturę faktu, a „kobietą perspektywę” zdają się porzucać na rzecz walki o „życie świadome” i reformę obyczajów.

Zapytajmy więc, czy coś podobnego stało się z Nałkowską, czy jej ewolucja pisarska nie dostarczyła paradygmatu do tych zmian dominanty u młodszych koleżanek. Odpowiedzi na tak postawione pytanie poszukać trzeba w autobiograficznym tekście *O sobie* opublikowanym w 47 numerze „Wiadomości Literackich” z 1929 roku. Tu otwieram nawias na ważną uwagę. Był to specjalny numer tygodnika poświęcony twórczości kobiet (zatytułowany *Rewia piór kobiecych*). Fakt wart podkreślenia, ponieważ pokazuje, jak istotna opisowo była to kategoria i jak powszechne było jej użycie. Ukazują się w nim teksty, które w pewnym sensie kanonizowały zagadnienie, włączały je w główny nurt zagadnień i zainteresowań kulturalnych, a także pokazywały właściwą drogę literaturze w Dwudziestoleciu. Warto zrobić w tym miejscu zestawienie treści numeru. Na pierwszej stronie, oprócz tekstu Nałkowskiej, znalazła się Krzywickiej *Rozmowa kobiet o Narcyzie Żmichowskiej*. Na stronie drugiej i trzeciej wydrukowano fragmenty powieści: Marii Dąbrowskiej *Pośród życia i śmierci*, Niny Rydzewskiej *Rozgrzeszenie*, Naglerowej *Zawalidroga*, Szelburg *Chusty świętej Weroniki* oraz wiersz Felicji Kruszewskiej *Dziecko listopadowe*. Na stronie czwartej kolejne fragmenty prozy Kuncewiczowej i Haliny Marii Dąbrowskiej oraz duża reklama Towarzystwa Wydawniczego J. Mortkowicza – fakt godny uwagi, bowiem w przedrukowanej tu ofercie znalazły się tylko książki napisane przez kobiety, co świadczyć może o tym, znowu – jak mocno była już zakorzeniona w świadomości epoki kategoria literatury kobiecej oraz o tym, że jej wydawcy świetnie zdawali sobie sprawę z, powiedzielibyśmy dziś, siły targetowania. Na stronie piątej wiersze Iły i Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej oraz tekst Stanisławy Kuszelewskiej *Kasydy współczesne*, po prawej stronie ogłoszenie zamieściło wydawnictwo Hoesicka, które również postawiło na literaturę kobiecą. Cała szósta strona należała do Stanisławy Przybyszewskiej i jej *Komentarza psychologicznego do „Sprawy Dantona”*, strona siódma jest dodatkowo tytułowana *Kobiety o kobietach*: Kazimiera Alberi pisze o czeskiej prozaiczce Annie Tilschowej, Stanisława Jarocińska-Malinowska o Francuzce Augustine

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 118

Bulteau (tekst zatytułowany *Filozofka życia codziennego*, sic!) i Maria Rakowska o Emily Dickinson. Na kolejnej stronie znalazły się wiersze Henryki Łazowertówny i Hanny Mortkowiczówny, fragmenty wspomnień aktorki Ireny Solskiej. Na dziewiątej stronie widnieje tekst Elżbiety Zaleskiej-Dorożyńskiej, *Szukanie niewidocznych sieci* oraz artykuł o tłumaczeniach Zofii Morstinowej, natomiast o polskich bohaterkach filmowych pisze Magdalena Samozwaniec w *O naszych stuprocentowych hiper- i super-przebojach filmowych*. I na koniec (strona dziesiąta) fragment z cyklu *Sentymenty* Marii Jehanne Wielopolskiej oraz wiersz Ireny Tuwim. Ostatnie strony są standardowe.

W tekście otwierającym *Rewię piór kobiecych* Nałkowska dzieli swoją twórczość na dwa okresy²³. Cezurę dla ich wydzielenia stanowi pierwsza wojna światowa. Za charakterystyczną postawę dla lat przedwojennych Nałkowska uznaje zwrócenie się w głąb siebie, „byłam sama dla siebie miarą rzeczy, wystarczającym kryterium sądu o świecie (Nałkowska 1929: 1)” – pisze. Najważniejszym tematem pierwszych książek (*notabene* recenzowanych w przywołanym na początku tego rozdziału artykule Irzykowskiego), była miłość – wymienia tu *Kobiety*, *Księżca*, *Koteczkę*, *Rówieśnicę* i *Narcyzę*, *Węże i róże* oraz *Lustra* – ale także sztuka i piękność filozoficznego myślenia. Okres ten uważa jednak za zamknięty i stwierdza, że w momencie, w którym pisze te słowa, seria ta jest już jej obca,

23 Warto wspomnieć, że wcześniej na łamach „Kobiety Współczesnej” zrobiła to Czesława Wojeńska, która diagnozuje u pisarki „coraz większe rozszerzanie się pola widzenia, coraz większą potrzebę przenoszenia wzroku z własnych przeżyć na świat otaczający”. Cezurą do wydzielenia dwu okresów jest powieść *Narcyza*. Pierwszy z nich cechuje się bogatą ornamentacją stylistyczną, „przepychem w opisie rzeczy i ludzi”, „żarliwa szczerość”, zapisuje się on w historii polskiego modernizmu jako nowatorska „analiza duszy współczesnej kobiety”, „drogę przemian w twórczości Nałkowskiej – pisze Wojeńska – można by tak określić: w pierwszych powieściach jest ona sama bohaterką – stąd ich charakter uczuciowy, liryczny, wybitnie subiektywny, mimo wrodzonej przewagi intelektu nad uczuciem, im dalej, tym mniej z osoby autorki w jej twórczości”. Charakterystyczne dla drugiego okresu jest więc obiektywizm. Jednak w przeciwieństwie do samej Nałkowskiej (a w jakimś sensie zbieżnie z Ludwikiem Frydem) krytyczka zauważa, że różnica między okresami nie jest aż tak jaskrawa, jak by się mogło na pierwszy rzut oka wydawać. Zmienia się bowiem pole obserwacji i język, natomiast „obserwacja, analiza psychologiczna pozostaje w obu okresach właściwym tematem twórczości”, co dla niej charakterystyczne, to ujmowanie zagadnień „nie w płaszczyźnie teorii i założeń ideologicznych, ale w bezpośrednim przeżyciu występujących postaci” (Wojeńska 1928: 8-9).

„prawie jak gdyby pisał ją ktoś drugi”. Zmiana światopoglądu odbiła się również na wyborach formalnych pisarki, nowa perspektywa wymaga bowiem nowego stylu:

Ta forma, przez krytyków nazwana prostotą, odpowiada takiemu widzeniu świata, w którym właśnie rzeczy małe i mali ludzie godni są uwagi i współczucia, a autentyczność staje się najwyższym postulatem artystycznego piękna (Nałkowska 1929: 1).

Partonessa wzięła więc sobie do serca postulaty formułowane między innymi przez Krzywicką i również – podobnie jak potem Naglerowa, Kuncewiczowa czy Szelburg – wyrzeka się „ozdobnej” dominanty stylistycznej. Wojna i cudze cierpienie, które wówczas jej się objawiło, spowodowały, że ciekawsze i bardziej etyczne wydało się Nałkowskiej zainteresowanie drugim człowiekiem niż samą sobą:

„Romans Teresy Hennert” i „Niedobra miłość” są znów książkami o miłości, jednak stanowią zarazem obraz przemian, które zaszły w Polsce po wojnie w ludziach i pomiędzy ludźmi, wyrażają silne ciśnienie namiętności, które już zaznały swobody. Ostatnia moja książka jest o ludziach więzienia i nazywa się „Ściany świata”. W złoczyńcach widzę tych, którzy wzięli na siebie zło, którzy podjęli się niejako tego zła jako obowiązku – skoro jego nieodzowna suma w świecie musi być jakoś na ludzi rozłożona (Nałkowska 1929: 1).

Oto więc kobieta-autorka, zbadawszy swoją duszę, zwraca się ku najzwyczajniejszym, skromnym i cierpiącym ludziom, porzuca modernistyczną manierę i otwiera drogę ku rozkwitowi międzywojennej kobiecej powieści psychologicznej, którego punktem kulminacyjnym i zarazem największym osiągnięciem będzie *Granica*. Przy okazji omawiania tej ostatniej książki Ludwik Fryde również dzieli twórczość Nałkowskiej na etapy. Wyodrębnienie kolejnych faz pisarstwa autorki *Niedobrej miłości* jest mu potrzebne, by wykazać, że „*Granica* jest granicą twórczości Nałkowskiej, punktem kulminacyjnym i zarazem momentem granicznym jej dotychczasowego rozwoju (Fryde 1936)”. Pierwszą z

nich nazywa „liryczną”, drugą „epicką”, a trzecią „dramatyczną”. „Liryzm” młodzieńczych powieści Nałkowskiej polega według niego przede wszystkim na tym, że ich solipsystyczne bohaterki są literackimi sobowtórami pisarki, charakterystyczną formą dla tego okresu jest pamiętnik – cały świat przedstawiony przepuszczony zostaje przez filtr sądów narratorki, razi natomiast sztuczność wysłowienia i „pretensjonalność salonowych aforyzmów. Krytyk stwierdza, że Nałkowskiej szybko zrobiło się ciasno i duszno w tym ograniczonym kręgu przeżyć pustych bohaterek, a napór rzeczywistości społecznej i politycznej (Fryde wymienia rewolucję 1905 roku, wojnę i odrodzenie Polski) kieruje jej uwagę na sprawy ważne:

Odtąd zaczyna ona z imponującą stanowczością i konsekwencją **przewycięzać swój estetyczny solipsyzm i narcyzm**, i szybko dążność ta staje się naczelną dyrektywą jej twórczości (Fryde 1936, wytluszczenia moje – J.K.).

Dyrektywa ta ujawnia się w drugim, „epickim” okresie pisarstwa Nałkowskiej, datowanym na lata 1925 (*Dom nad łakami*) – 1931 (*Ściany świata*), pierwszoosobowa narracja (przy czym narratorkę utożsamiać należy z autorką) służy teraz już nie egotyzmowi, lecz przeciwnie, pietyzmowi dla rzeczywistości; interesuje ją wszystko, „z beznamiętnym chłodem”, drobiazgowością i szczegółowością wnika w życie ludzi z różnych warstw społecznych. Nowym zainteresowaniom towarzyszy całkowite podporządkowywanie stylu opisywanym zdarzeniom, jej powieści zaczyna przenikać „duch nabożnej badawczości”. Fryde ocenia ten etap wysoko, jednak jego wątpliwości budzi to, czy pisarka rzeczywiście wyeliminowała subiektywizm. Przyglądając się podejrzliwie kreacjom narratorki z kolejnych przyporządkowanych temu okresowi powieści, krytyk stwierdza, że co prawda nie ma między nią a opisywanymi ludźmi żadnego łącznika, dla zachowania epickiego dystansu Nałkowska spogląda na nich spoza świata przedstawionego, jednak – wbrew jej staraniom – dostrzegamy ją w rozmaitych rolach: zyczliwej i protekcyjnej sąsiadki, turystki, mieszkanki kresowego miasta zbierającej plotki i zwierzenia, wreszcie litościwej społeczniczki i filantropki (tę ostatnią kreację uznaje krytyk za „najprzykrzejszą”). Jako

nieudane kwalifikuje też zabiegi wokół drobiazgowości i ścisłości opisu i przeciwstawia się nazywaniu ich realizmem: „jest to tylko realizm szczegółów, który nie wznosi się jeszcze do realizmu wizji (Fryde 1936)”²⁴. Kolejnym krokiem w kierunku przewyciężenia egotyzmu jest trzeci etap twórczości i jego cel: „ujęcie rzeczywistości w jej nagiej, niesfalszowanej prawdzie”. Za tą ewolucją formalną dostrzega Fryde zmianę postawy ideowej:

Przejsście od opisywania życia do jego wyjaśnienia, przesunięcie od miękkiego relatywizmu, który roztopia chwiejne indywiduum w nieskończonym i niewyczerpanym w swoich możliwościach życiu, w stronę surowego determinizmu, który pod wielobarwną i płynną powierzchnią zjawisk ukazuje niezłomne prawa istnienia (Fryde 1936).

Opracowanie wyodrębnionych przez siebie faz kończy krytyk stwierdzeniem, że ewolucja Nałkowskiej ma charakter bardzo konsekwentny i celowy. Swoją wysoką ocenę drogi, którą pisarka przebyła, by zbliżyć się do prawdy, równoważy jednak zastrzeżeniem, że nieustannie siebie przetwarzając, nie zdołała stworzyć siebie na nowo i wypracować dla siebie nowych wartości, całe jej dotychczasowe życie twórcze – pisze Fryde – „polega jedynie na upartym, zawziętym, dramatycznym przewyciężaniu samej siebie”. W ten oto sposób dochodzi do omówienia *Granicy*, która przełamuje i rozszerza formę dramatyczną (bowiem nie zatrzymuje się już na powierzchni faktów, tylko próbuje zajrzeć pod ich podszewkę, dotrzeć do ukrytego źródła praw rządzących przeznaczeniem) i w tym sensie stanowi punkt kulminacyjny „artystycznego i zarazem poznawczego wysiłku Nałkowskiej”. Po raz pierwszy pojawia się więc w tej powieści perspektywa społeczna (niejako na przedłużeniu prywatnej sprawy trojga bohaterów). Ale szerokie ujmowanie motywów postaci nie dotyczy wszystkich bohaterów *Granicy*, Fryde zauważa, że autorka wykazuje w niej zastanawiający brak głębszego zainteresowania dla spraw męskich.

24 Stwierdzenie to stanie się w późnych latach trzydziestych narzędziem krytycznym deprecjonującym kobiece pisarstwo.

Granica natomiast jest też punktem granicznym jej twórczości, ponieważ brakuje w niej elementu ryzyka. Udaje się Nałkowskiej wreszcie zlikwidować ostatecznie egotyzm i relatywizm psychologiczny, w zamian jednak nie proponuje niczego nowego: „jako rezultat najwyższego wysiłku twórczego zionie ku nam z *Granicy* przeraźliwa pustka, pustka świata bez wartości, bez duszy, bez wartości”. Należy dodać, że metafizyczny niepokój wywołany tym swoistym stąpieniem nad przepaścią nie obejmuje według Frydego wszystkich bohaterów powieści – nie ciąży na Justynie. Taka konstatacja nie prowadzi go jednak do uznania książki za akt sprawiedliwości klasowej, a zabiegi pisarki, by ukazać świat „spod podłogi”, uznaje za przejaw artystycznego fałszu i swoistego okrucieństwa. To tylko wyraz wyrzutów sumienia sytych. Jeśli więc Nałkowska wymierza komukolwiek sprawiedliwość, to sobie:

Obiektywność, ścisłość i dokładność autorki w odtwarzaniu strasznej brzydoty nędzy odczuwamy jako szczególny estetyzm *à rebours*; w tych zdaniach, pełnych dystansu, doskonale opanowanych i obojętnych, wyczuwa się bolesny gwałt nad sobą, spazmatyczne zahamowanie cisnącego się do gardła wstrętu i współczucia. Bo sfera biedy nie stała się dla Nałkowskiej sferą wartości; jedynym sensem wprowadzenia jej było ostateczne przełamanie narcyzmu, skompromitowanie i przekreślenie dawnej siebie. Tak więc zbliżywszy się do marksowskiego materializmu nie tylko nie znalazła dla siebie Nałkowska moralnego oparcia, ale straciła samą moralność, samą wiarę w możliwość postulatów moralnych, „bez których – jak wiadomo – nie możemy żyć”. Poprzez marksizm osądziła się ostatecznie i bezapelacyjnie.

Pozornie więc diagnozy Frydego zgadzają się z tym, co w *O sobie* proklamowała Nałkowska. Co prawda krytyk wyodrębnił na podobnej zasadzie poszczególne etapy jej twórczości, a cezurę dla ich wyróżnienia lokuje w tym samym momencie, jednak pod koniec tekstu niszczy jego misterną konstrukcję. Przez kilkanaście stron udowadnia, że dyrektywa ewolucji autorki *Ścian świata* prowadzi ją wprost ku pożądanemu przez niego przewyciężeniu egotyzmu i narcyzmu po to, by w bezlitosnej puencie pokazać, że jest to

niemożliwe. Zniszczyć egotyzm i narcyzm może bowiem tylko idea. Jest to konstatacja fundamentalna dla rozważań o literaturze kobiecej krytyków z tak zwanego pokolenia 1910. Dodać w tym miejscu należy, że zmiana światopoglądowo-artystyczna Nałkowskiej nie była tak gwałtowna i jednoznaczna, jak twierdzi pisarka. Przychylić się raczej należy do ustaleń Wojeńskiej i Frydego – rzeczywiście pod koniec lat dwudziestych autorka *Narcyzy* dokonuje w obrębie swojej twórczości istotnych przeformułowań. Te jednak – a śledzić w nich można działanie kobiecego kompleksu przynależności – obejmują pracę nad stylem i narracją; w wyniku transformacji nie ulega jednak zniszczeniu coś, co Kazimierz Wyka nazwał perspektywą feminocentryczną²⁵. Zależność ta stała się dla innych pisarek paradygmatyczna; za taką uznać również należy recepcję twórczości Nałkowskiej w drugim dziesięcioleciu epoki.

Bibliografia:

- Araszkiewicz, Agata. 2001. "Inna inicjacja. O wczesnych powieściach Ireny Krzywickiej". In *Ciało, pleć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, edited by Magdalena Hornung, Marcin Jędrzejczak and Tomasz Korsak. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Baranowska, Agnieszka. 1986. *Perły i potwory szkice o literaturze międzywojennej*. Warszawa: PIW.
- Berezowska, Maja. 1947. "Na „górcze” w Ziemiańskiej", *Odrodzenie* 20.
- Czermański, Zdzisław. 1958. "O Leszku". In *Pamięci Jana Lechonia*, edited by Stanisław Baliński. Londyn: Wiadomości.

25 Krytyk, w recenzji *Rajskiej jabłoni* Poli Gojawiczyńskiej definiuje ją jako „widzenie całej rzeczywistości tylko przez pryzmat osobowości kobiecej, niemożność koniecznego dla pisarza wejścia w inną skórę psychiczną” (Wyka 2000: 293).

- Fryde, Ludwik. 1936. "Granica Zofii Nałkowskiej". *Droga* 7-8.
- Gilbert, Sandra and Gubar, Susan. 2000. *Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven-London: Yale University Press.
- . 1989. *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, t. 1., The War of the Words*. New Haven-London: Yale University Press.
- Górnicka-Boratyńska, Aneta. 2001. *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863-1939)*. Izabelin: Świat Literacki.
- Irzykowski, Karol. 1933. „Gdy Beatrycza pisze...”. *ABC Literacko-Artystyczne* [dodatek do *ABC*] 35.
- Iwasiów Inga. 2008. „Powieść w obiegach. Lata osiemdziesiąte i kontynuacje” In *Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*, edited by Inga Iwasiów and Arleta Galant. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Kłosińska, Krystyna. 2010. *Feministyczna krytyka literacka*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kraskowska Ewa. 1999. *Piórem niewieścim: z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kruczkowski, Leon. 1971. "Literatura na froncie społecznym". In *Literatura i polityka, t. I. W klimacie dyktatury 1927-1939*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Krzywicka, Irena. 1992. *Wyznania gorszycielki*. Warszawa: Czytelnik.
- Naglerowa, Herminia. 1928. "Dziesięć lat pracy literackiej kobiet". *Bluszcz* 46.
- . 1960. *Wspomnienia o pisarzach*. Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy.
- Nałkowska, Zofia. 1929. "O sobie. Autobiografia napisana na zaproszenie redakcji niemieckiego wydawnictwa Führende Frauen Europas, w nakładzie Ernsta Reinhardta w Monachium". *Wiadomości Literackie* 47.
- . 1957. "Uwagi o etycznych zadaniach ruchu kobiecego". In *Widzenie bliskie i dalekie*. Warszawa: Czytelnik.
- Parandowska, Irena. 1961. "Na półpięterku w Ziemiańskiej". *Stolica* 51/52.

- Piwiński, Leon. 1928. "Powieść 1918-1928". *Świat książki* 1/3.
- Podraza-Kwiatkowska, Maria. 2001. "Młodopolska femina. Garść uwag". In *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, edited by Anna Nasiłowska. Warszawa: IBL.
- Prędski, Adam. 1933. "Świat książek". *Pani* 1.
- Romer-Ochenkowska, Hanna. 1933. "Sekret kobiety". *Kurier Wileński* 52.
- Słonimski, Antoni. 1932. "Kronika Tygodniowa". *Wiadomości Literackie* 41.
- . 2003. *Kroniki tygodniowe 1927-1931*. Warszawa: Wydawnictwo LTW.
- Stradecki, Janusz. 1977. *W kręgu Skamandra*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Tuszyńska, Agata. 1999. *Długie życie gorszycielki. Losy i świat Ireny Krzywickiej*. Warszawa: Iskry.
- Walewska, Cecylia. 1928. "Z cyklu sylwetek. Maria Kuncewiczowa". *Kobieta Współczesna* 18.
- Wojeńska, Czesława. 1928. "Zofia Nałkowska". *Kobieta Współczesna* 25.
- Wyka, Kazimierz. 2000. *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932-1939*, edited by Maciej Urbanowski, Kraków: Universitas.
- Zawiszewska, Agata. 2010. *Życie świadome. O nowoczesnej prozie intelektualnej Ireny Krzywickiej*. Szczecin: Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego.

URSULA PHILLIPS

NAŁKOWSKA NIE TYLKO PO POLSKU

W tym krótkim tekście chcę przedstawić swój nowy projekt, dotyczący pisarstwa Zofii Nałkowskiej (1884-1954) razem z moimi planami przetłumaczenia kilku jej utworów (powieści) na język angielski: w tej chwili jestem w trakcie negocjacji z wydawnictwem Northern Illinois University Press (które w 2012 wydało mój przekład „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz drugie wydanie tłumaczenia „Malwiny” Marii Wirtemberskiej), i z spadkobierczyniami Nałkowskiej.

Nałkowska powinna być o wiele lepiej znana poza Polską niż jest faktycznie — nie tylko jako znakomita pisarka modernistyczna oraz ważna przedstawicielka polskiej kultury międzywojennej, ale jako mocny głos kobiecy w literaturze tego okresu — była przecież współczesną Virginii Woolf (1882-1941), piszącą z drugiej strony kontynentu, ale wyrażającą (w ówczesnych warunkach społeczno-politycznych i psychiczno-egzystencjalnych) podobną frustrację co do braku *kobiecego dostępu do pełnego życia, czyli do pełnego człowieczeństwa*, nie mówiąc już o podobnej melancholii oraz dążeniu do samobójstwa (a u Nałkowskiej: „niecierpliwości” — mówię oczywiście o postaciach literackich Nałkowskiej).

Moja książka nie będzie jednak porównaniem z Woolf ani żadnym studium komparatystycznym. Nie będzie biografią — zostawiam to Profesor Kirchner (2011). Będzie raczej studium o utworach literackich ważnej osobowości literackiej i kobiecej, która powinna być włączona do ogólnej wiedzy o literaturze europejskiej tego okresu, osobowości, która jest dotychczas dwukrotnie zmarginalizowana: jako kobieta i jako przedstawicielka tak zwanej „drugorzędnej” literatury.

Pozwolę sobie tutaj na małą dygresję — która wydaje mi się jednak bardzo istotna — na temat recepcji takiej książki przez czytelniczki i czytelników anglojęzycznych, zupełnie *nie-polskich*. Adresatami i odbiorcami tej książki będą przeważnie badaczki/badacze oraz studentki/studenci studiów polonistycznych na uniwersytetach amerykańskich, kanadyjskich, europejskich itd. — nawet chińskich i japońskich, gdzie także znajdują się placówki polonistyczne. Wydaje mi się niezmiernie ważne zatem, żeby poziom naukowy tej pracy dorównywał pracom naukowym/interpretacyjnym o pisarzach i pisarkach, piszących w innych językach. Zwracam na to uwagę, gdyż niestety kilka razy zauważyłam skłonność wśród polskich badaczy, nawet wśród polskich feministek — piszących dla niepolskiego czytelnika — do uproszczenia polskich zjawisk kulturalnych tak, jakby literatura polska w swojej zawłości była czymś absolutnie unikalnym, specyficznym i z tego powodu niedostępnym *nie-Polakom*. Rzecz jasna: poszczególne czy jednostkowe zjawiska wymagają wyjaśnień, jak w przypadku każdej innej kultury, ale niestosowane uproszczenia robią wrażenie, że sami pisarze są prości i „drugorzędni”.

Ja chcę jednak pokazać, że Zofia Nałkowska nie była pod żadnym względem „drugorzędną pisarką”. Moja praca nie będzie więc jakimś krótkim, uproszczonym wstępem dla „cudzoziemców”, ale poważną analizą jej prozy, podpartą narzędziami naukowymi, teoretycznymi i bibliograficznymi.

Wspominając o Virginii Woolf, chciałam podkreślić, że Nałkowska była ważną postacią kobiecą w literaturze polskiej pierwszej połowy ubiegłego stulecia, a także ważną pisarką modernistyczną tego okresu na europejskim poziomie. Nie mówię jednak, że Zofia Nałkowska jest „polską Virginią Woolf” (podobnie jak nie twierdzę, że powieść *Choucas* jest „polskim *Zauberbergiem*”) —warto przypomnieć tu kpinę Gombrowicza z pewnego krytyka, który stwierdził, że Uniłowski jest polskim Balzakiem (Gombrowicz 1985, 148): sam ten sposób myślenia świadczy przecież o jakimś poczuciu niższości wobec kultury francuskiej czy europejskiej. Nie widzę jednak powodu do poczucia niższości: literatura polska jest na poziomie europejskim, a zwłaszcza twórczość Nałkowskiej. Dodam także,

jeżeli można, że obca badaczka, cudzoziemka, jest w stanie dołączyć ze swoją książką do dotychczasowych badań polskich, zaproponować inne spojrzenie — mam więc nadzieję, że moja książka będzie się przydawać i polskim badaczkom i badaczom Nałkowskiej.

Po to, aby była dostępna czytelniczkom i czytelnikom *niepolskojęzycznych*, kluczowe są przekłady jej tekstów. Istnieje oczywiście tłumaczenie *Medalionów* Diany Kuprel (2000), wybrano ten tekst prawdopodobnie ze względu na temat, ale to wszystko, co obecnie osiągalne jest po angielsku — z wyjątkiem paru opowiadań, które ukazały się w zbiorach tłumaczeń z polskiej literatury w latach 1920-tych lub czasami później (np. przekłady dwóch opowiadań Nałkowskiej kazały się w zbiorze Heleny Gosciło z 1985). Myśląc o *Medalionach*, trzeba pamiętać jednak, jak pisze Włodzimierz Bolecki (2003), także o jej powieści „internacjonalnej” (*Choucas*, 1927), gdzie Nałkowska pisze m.in. o rzekomej zagładzie Ormianów przez władze tureckie w czasie pierwszej wojny światowej, i wyraża — przez rozmowy między przedstawicielami i przedstawicielkami różnych narodów leczących się w szwajcarskim sanatorium (skąd porównania z *Czarodziejską górą* Thomasa Manna, 1924)—swoje przeczucia i obawy co do wzrastających nacjonalizmów i brak tolerancji w Europie. *Choucas* to ważne świadectwo ówczesnych czasów: lat dwudziestych w świadomości ogólnoeuropejskiej. Powieść Nałkowskiej świadczy o atmosferze politycznego samozadowolenia zamożnych ludzi, bawiących się w szwajcarskim sanatorium w obliczu grozy ogólnej sytuacji politycznej. Nieznana dotychczas w Europie powieść to ważne świadectwo (z pierwszej ręki) o traumie psychicznej Ormianek, które przeżyły ten wcześniejszy europejski holocaust. Podzielałam opinię Grażyny Borkowskiej, że dojrzała Nałkowska —pisząc swój dziennik z czasu okupacji i potem *Medaliony* — była psychicznie przygotowana już na te rzeczy (Borkowska 2001b, 153), które sama zobaczyła na własne oczy, ponieważ potwierdzały jej pesymistyczne przekonanie o naturze ludzkiej sformułowane w czasie *Choucas* — lub nawet długo wcześniej, w czasie pierwszej wojny światowej, a może i jeszcze wcześniej.

W innych powieściach lat dwudziestych-trzydziestych Nałkowska przedstawia przemiany społeczne, ekonomiczne i obyczajowe, które dokonały się w Polsce po odzyskaniu niepodległości politycznej, i których procesy są (w mojej interpretacji pokazywania tych zjawisk przez Nałkowską) zaskakująco podobne do przejawów transformacji, które pojawiały się w krajach postkomunistycznych (nie tylko w Polsce!) w latach dziewięćdziesiątych i na początku obecnego stulecia. Mówię o *Romansie Teresy Hennert* (1924), *Niedobrej miłości* (1928), *Granicy* (1935). W tej chwili tłumaczę *Choucas*, ale mam w perspektywie przetłumaczenie także *Niedobrej miłości* oraz *Granicy*. Dowiedziałam się ostatnio, że dwie badaczki amerykańskie zaczęły przekład *Romansu Teresy Hennert*, zrezygnowałam więc z tłumaczenia tej powieści zostawiając je im.

W swoich powieściach jednak Nałkowska nie pisze bezpośrednio ani o sprawach politycznych czy publicznych na wyższych szczeblach polityki, ani o sprawach wyraźnie feministycznych. Po młodzieńczym wstąpieniu na Kongresie Kobiet w roku 1907, gdzie domagała się *nota bene* bardziej równouprawnienia z mężczyznami w sferze seksualnej niż publicznej (choć możemy stwierdzić oczywiście, że sprawy seksualne mają swoją stronę polityczną), później rzadko zabierała głos w podobnych debatach publicznych. Rzecz także ciekawa, że w powieść *Niedobra miłość* (1928) wprowadza — w postaci Fleur, amerykańskiej żony dyplomaty Kornela Osienieckiego — typ „nowoczesnej” kobiety, ale nie rozwija w niej pozytywnego modelu przyszłej kobiecości — ta postać nie jest traktowana z pełną aprobatą i podobny model postaci nie pojawia się już w późniejszych powieściach (Smoleń 2001, 225). Sądzę, że Nałkowska używa głosu Fleur (jako głosu cudzoziemki, postaci z zewnętrznego i lepiej ekonomicznie i kulturowo rozwiniętego świata niż polska prowincja), żeby wyrazić swoje własne zastrzeżenia do pewnych aspektów polskiej prowincjonalnej rzeczywistości. Wśród tych zastrzeżeń znajdują się różnorakie przejawy snobizmu środowisk szlacheckich i arystokratycznych oraz uprzedzeń tej klasy społecznej wobec Żydów i chłopów. Oczywiście jest jednak to, że sympatia narratorki nie leży po stronie ambitnej Amerykanki w swoich prostych, luźnych,

wygodnych sukienkach — ale po stronie bohaterki Agnieszki Blizbor w jej ciasnym gorsecie ciężkich przeżyć psychicznych i emocjonalnych, tej ofiary „niedobrej miłości.”

Można także pokusić się o interpretację, że *Choucas* to także powieść o „niedobrej miłości,” choć jest to powieść wydana w roku 1927 tuż przed *Nieobrą miłością*.

Bolecki podkreśla tematykę „internacjonalną” *Choucas* — i ma rację, gdyż „powieść internacjonalna” to przecież podtytuł tej powieści. Ale to tylko jedna część treści powieści, ponieważ: internacjonalna tematyka jest drugą stroną głównego wątku, mianowicie *niedobrej miłości*. Nałkowska opisuje nie tylko straszne cierpienia psychiczne Ormianek, które były świadkami rzezi i wygnania, ale także okropne seksualne cierpienia dwóch innych kobiet: pięknej Francuzki Madame de Saint-Albert oraz Rosjanki Alicji. Madame de Saint-Albert nie może kochać swojego o wiele młodszego, choć całkiem jej oddanego drugiego męża, bo ciągle tęskni za pierwszym mężem, który rzucił ją lata temu dla innej kobiety. Rosjanka Alicji, młoda kobieta, wręcz niewinna, nie rozumie do końca charakteru swojej własnej atrakcyjności i nie może pohamować własnych popędów seksualnych, zatem flirtuje ze wszystkimi mężczyznami w sposób zupełnie zaakceptowany w zachowaniu męskim, ale potępiany u kobiet. Alicja pozostaje więc bez odpowiedniego, *moralnie akceptowalnego, wyjścia* dla swoich seksualnych i emocjonalnych potrzeb oraz bez możliwości wyrażenia swojej „naturalnej” osobowości. *Choucas* to powieść nie tylko o współczesnej sytuacji międzynarodowej, ale także o tragedii czy o porażce kobiecej psychiki oraz cielesności, bowiem u Nałkowskiej wszystkie cierpienia uczuciowe, seksualne i moralne znajdują ostatecznie swoje cielesne, fizyczne przejawy. Bohaterki przecież chorują poważnie. Inną kwestia jest to, że sama narratorka znajduje się również w „niedobrym” związku, którego kontekst biograficzny możemy ustalić z *Dziennika* Nałkowskiej (1980). Powinnyśmy jednak traktować *Choucas* jako oddzielną powieść, jako samodzielny tekst artystyczny. Można jednak przyjąć, że „rama” lub wszechobecny „podtekst” tej powieści to właśnie „niedobra miłość” samej narratorki widocznej z rozmów z partnerem (nigdzie w powieści nie jest napisane, że to mąż!) od pierwszej strony tekstu.

Nałkowska, pisząc o sprawach publicznych i politycznych, korzysta przede wszystkim z doświadczeń życiowych oraz obserwacji poszczególnych prywatnych osób, najczęściej kobiet, a zwłaszcza przez pryzmat ich prywatnych trudnych, nieszczęśliwych, „niedobrych”, relacji z mężczyznami — jak u Agnieszki Blizbor i innych bohaterek czy narratorek, gdzie kobieta czuje się *albo* psychicznie zmuszona, aby ulec wymaganiom seksualnym mężczyzny i pojawia się jako ofiara męskiej przemocy (Teresa Hennert itd), *albo/i* cierpi z powodu własnych popędów seksualnych, które nie mogą znaleźć odpowiedniego ujścia w tzw. „normalnych” relacjach damsko-męskich.

Zupełnie się zatem zgadzam z tezą takich badaczek, jak Inga Iwasiów (2008) i Lucyna Marzec (2010), które twierdzą, że nie ma rozdziału u Nałkowskiej między tak zwaną sferą „publiczną” i „prywatną” — wręcz przeciwnie: prywatne jest polityczne i odwrotnie: polityczne jest prywatne. Nie powinniśmy więc myśleć o Nałkowskiej *wyłącznie* ani w kategorii komentatorki polskiej rzeczywistości polityczno-społecznej ani w kategorii „woman writer”, która zajmuje się tylko sprawami dotyczącymi kobiet. Chociaż możemy — moim zdaniem — myśleć o niej jako o „feministce”. W tym momencie przyłączę się do opinii Ewy Kraskowskiej, która rozumie ostatnią spuściznę moralną Nałkowskiej jako przenikliwą świadomość cierpień innych żywych stworzeń oraz ogromne współczucie lub empatię z nimi — świadomość, która wyrosła właśnie z jej własnych bolesnych przeżyć życiowych — seksualnych, emocjonalnych, psychicznych, egzystencjalnych — których doświadczyła jako kobieta (Kraskowska 1999, 71-74).

Uwzględniając opinie zarówno Kraskowskiej, jak i Grażyny Borkowskiej, będę wracała do pierwszej, bardziej modernistycznej fazy twórczości Nałkowskiej, sprzed i podczas pierwszej wojny światowej, kiedy pisała już o *negatywnych* (tj. „kobiecych”) doświadczeniach życiowych swoich bohaterek, ale w niemal ekskluzywnym — nawet „egoistycznym” — kontekście rozwoju własnej osobowości; kiedy była bez wątpliwości pod inspiracją nietzscheańskiego indywidualizmu i jego aksjomatu „woli mocy” (will to power) oraz modernistycznej koncepcji artystycznej, twierdzącej, że całe życie artysty

powinno być dziełem sztuki (jakimś stylizowanym *Gesamtwerkem*). W tej drugiej grupie tekstów do tłumaczenia umieszczam (choć w mojej książce naukowej o Nałkowskiej będę omawiała te teksty chronologicznie): *Kobiety*, *Narcyzę* oraz *Węże i róże*, a także być może o wiele późniejsze (1939) *Niecierpliwi*. Ta ostatnia powieść wydaje mi się bliższa tematycznie do tej grupy niż do powieści bardziej „społecznych”. Odzwierciedla bowiem bardzo wyraźnie stałe modernistyczne połączenie u Nałkowskiej „erosa” z „thanatos”, na co zwracają uwagę Barbara Smoleń (2001) i Magdalena Rembowska-Pluciennik (2005) — chociaż można także konstatować, że w *Niecierpliwych* temat „niedobrej miłości” nie dotyczy już tylko relacji między płciami, lecz pojawia się jako sąd autorki na temat wszystkich relacjach międzyludzkich (kierunek myśli już widoczny w *Choucas*). Wydaje mi się jednak, że Nałkowska nigdy nie odstępiała od modernistycznej wizji niekompatybilności płci.

Chcę także wspomnieć o moim zrozumieniu o feminizmie, przynajmniej w kontekście Nałkowskiej i jej czasów, ponieważ chcę, żeby moje podejście do Nałkowskiej było rozumiane jako feministyczne. Chcę jednocześnie podkreślić, że będę traktowała twórczość Nałkowskiej z punktu widzenia feministycznego, rozumianego w szerszym sensie — to jest z punktu widzenia badaczki, która utrzymuje (wie!), że kobiece doświadczenie świata („jej sytuacji w świecie” odwołując do Simone de Beauvoir oraz Toril Moi) jest w pewnych ważnych zakresach inne od doświadczenia mężczyzn, że to doświadczenie często bywa oceniane w kulturze i polityce (dołączam tutaj i życie intymne/prywatne zgodnie z tezą, że te sfery są nieodłączne) jako „gorsze”, tj. niższe, negatywne i drugorzędne oraz że taki stan rzeczy jest po prostu *zły*, gdyż prowadzi do sytuacji, w której wiele kobiet nadal nie może osiągnąć pełnego życia, pełnego człowieczeństwa, zawsze zostając do pewnego stopnia „okaleczonymi”.

Co to znaczy feminizm teraz, dla współczesnej badaczki? Nie powołuję się na żadną konkretną teorię ani teoretyczkę feministyczną — ale raczej wykorzystuję różne koncepcje z całości myśli ostatnich trzydziestu/czterdziestu lat nie tylko z dziedziny

feminizmu lub „gender studies”, ale także z różnych dziedzin historii kultury, rozwijających się i na „Zachodzie” i w Polsce. Z drugiego strony, ważne jest usytuowanie Nałkowskiej w kontekście jej własnych czasów oraz współczesnych jej idei filozoficznych, estetyki i twórczości; uwzględnię więc prace nad Nałkowską jej współczesnych, jak i badaczy późniejszych, takich jak prace Michała Głowińskiego (2005) lub Ewy Frąckowiak-Wiegandtowej (1975), nie zapominając o najważniejszej — pracy Hanny Kirchner. Chodzi mi najbardziej o świadomość feministyczną, którą my (badacze i badaczki literatury) odziedziczyliśmy jako ogólną sumę. Chcę to podkreślić, bo żyjemy w czasach pewnego odrzucenia feminizmu, jak pisze m.in. brytyjska badaczka Rosalind Marsh (2009), chociaż ostatnio ukazywały prace — na przykład książka Sylvii Walby *The Future of Feminism* (2011), które mają bardziej optymistyczny pogląd, twierdząc m.in. że feminizm pojawia się dalej pod innymi nazwami: nie jestem pewna, czy zgadzam się z tym, ale chcę podkreślić przede wszystkim, że moje stanowisko jest stanowiskiem „po-feministycznym” a nie „post-feministycznym”, tzn. w sensie „po” (*after, après*), a nie „post” (przedrostek, który oznacza —przynajmniej po angielsku — pewne odrzucenie, a w języku polskim może sygnalizować jakiś przeżytek). Nie jestem reprezentantką „postfeminizmu” (zupełnie odrzucam ten termin), ale świadomości „po” czy „after” feminizmu—w takim sensie, jak o tym pisze Rita Felski w swojej książce *Literature After Feminism* (1993). Felski korzysta z słowa „after” w tym samym sensie jak Terry Eagleton w *After Theory* (także 1993), gdzie „after” nie znaczy, że czas teorii już minął, że możemy ją teraz lekceważyć — wręcz odwrotnie: znaczy raczej, że „teoria” (lub myśl feministyczna) tak zmieniła studia literackie (razem z naszymi światopoglądami), że nie powinniśmy (nie możemy już ?) wrócić do wcześniejszego stanu świadomości *pomijając* tę spuściznę.

Bibliografia:

- Włodzimierz Bolecki. 2003. "Ludobójstwo i początki prozy nowoczesnej (*Choucas* Zofii Nałkowskiej)." *Arkusz* 5: 31-49.
- Grażyna Borkowska. 2001. *Alienated Women: A Study on Polish Women's Fiction 1845-1918*, translated by Ursula Phillips, 255-327. Budapest: Central European University Press.
- Grażyna Borkowska. 2001b. "The Feminization of Culture: Polish Women's Literature 1900-1945." [w:] *A History of Central European Women's Writing*, edited by Celia Hawkesworth, 150-164. Basingstoke: Palgrave-Macmillan in association with School of Slavonic and East European Studies, University College London.
- Agata Chałupnik. 2004. *Sztandard ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska: O kobiecym doświadczeniu ciała*. Warszawa: Wyd. Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Terry Eagleton. 2003. *After Theory*. London: Penguin.
- Rita Felski. 2003. *Literature After Feminism*. Chicago: Chicago University Press.
- Ewa Frąckowiak-Wiegandtowa. 1975. *Sztuka powieściopisarki Nałkowskiej*. Wrocław: Ossolineum.
- Michał Głowiński. 2003. "Trzy poetyki *Niecierpliwych*." [w:] Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, 434-447. Kraków: Universitas.
- Helena Goscilo. 1985. *Russian and Polish Women's Fiction*, translated and edited by Helena Goscilo. Knoxville: University of Tennessee Press. ("At the Railroad Track," "Rock Bottom" by Zofia Nałkowska)
- Witold Gombrowicz. 1985. *Wspomnienia polskie*. Wyd. 3. Paris: Instytut Literacki.
- Aneta Górnicka-Boratyńska. 2001. *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863-1939)*, 146-192. Izabelin: Świat literacki).

- Inga Iwasiów. 2008. "Nałkowska: gatunek, trans-gatunek." [w:] *Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*, red. Inga Iwasiów, 153-156. Szczecin: Wyd. Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Maria Janion. 2000. "Być 'ja' swojego 'ja'". [w:] Janion, *Tragizm, historia, prywatność*, red. Małgorzata Czermińska, 406-417. Kraków: Universitas.
- Magdalena Janowska. 2007. *Postać – człowiek – charakter. Modernistyczna personologia w twórczości Zofii Nałkowskiej*. Kraków: Universitas.
- Izabella Kaluta. 1999. "Pisać Nałkowską," *Teksty drugie* 1-2: 189-210.
- Hanna Kirchner. 2011. *Nałkowska albo życie pisane*. Warszawa: W.A.B.
- Ewa Kraskowska. 1999. *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, 38-74. Poznań: Wyd. Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- Ewa Kraskowska. 1999. *Zofia Nałkowska*. Poznań: Rebis.
- Rosalind Marsh. 2009. "Polish Feminism in an East-West Context." *WomensWritingOnLine*, 1 (November 2009). Forthcoming (in book form) in *Gender, Woman's Voice and Feminism in Polish Cultural Memory*, edited by Urszula Chowaniec and Ursula Phillips. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing [2012].
- Toril Moi. 1999. *What Is a Woman? And Other Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Lucyna Marzec. 2010. "Polityczne jest prywatne. O przestrzeni publicznej i prywatnej w 'Romansie Teresy Hennert,' 'Granicy' i 'Węzły życia' Zofii Nałkowskiej," *Pamiętnik Literacki* 1(2010): 5-19.
- Zofia Nałkowska. 1979. *Niedobra miłość*. Warszawa: Czytelnik.
- Zofia Nałkowska. 1960. *Choucas. Powieść internacjonalna*. Warszawa: Czytelnik.
- Zofia Nałkowska. 1980. *Dzienniki III: 1918-1929*. Opracowanie, wstęp i komentarz Hanna Kirchner. Warszawa: Czytelnik.
- Zofia Nałkowska. 2000. *Medallions*, translated with an introduction by Diana Kuprel. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Magdalena Rembowska-Pluciennik. 2005. "Family Nausea: Attitudes towards Family Values in Zofia Nałkowska's *Snakes and Roses* and *The Impatient Ones*." [w:] *Gender*

- and Sexuality in Ethical Context*, edited by Knut Andreas Grimstad and Ursula Phillips, 155-177. Bergen: Department of Russian Studies, University of Bergen.
- Bruno Schulz. 1964. "Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści." [w:] Schulz, *Proza*, red. Artur Sandauer, 492-509. Kraków: Wyd. Literackie.
- Barbara Smoleń. 2001. "Płeć i śmierć. Tanatyczna wyobraźnia Zofii Nałkowskiej." [w:] *Ciało, płeć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Magdalena Hornung, Marcin Jędrzejczak i Tadeusz Korsak, 197-233. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Sylvia Walby. 2011. *The Future of Feminism*. Cambridge: Polity Press.
- Sławomira Walczewska. 1999. *Damy, rycerzy, feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, 130-135. Kraków: eFKa.
- Wójcik, Włodzimierz. 2004. *Powrót do Nałkowskiej*. Katowice: Wyd. Uniwersytetu Śląskiego.

CZEŚĆ III
INTERPRETACJE

ALEKSANDRA E. BANOT

KIEDY KOBIE TA KOCHA MĘŻCZYZNĘ.

O SEKSUALNOŚCI HETERONORMATYWNEJ W LITERATURZE POLSKIEJ

Wprowadzenie

Feministyczne/genderowe badania literatury polskiej, wybierając kobiety autorki i/lub kobiece bohaterki, koncentrują się m.in. na takich zagadnieniach, jak relacje pomiędzy kobietami (siostrzane, matczy-no-córczane, lesbijskie), macierzyństwo, cielesność czy seksualność mierzona najczęściej męskim pożądaniem (np. badania Krystyny Kłosińskiej, Ewy Kraskowskiej). Literackie protagonistki, pozostając w relacji z mężczyznami, zwykle są ofiarami heteronormatywnej seksualności. I tylko te praktyki, które nie mieszczą się w hegemonicznym porządku heteryzmu, dają wyzwolenie.

Analizując prozę takich autorek przełomu XIX i XX wieku, jak Zofia Nałkowska, Maria Kuncewiczowa czy – wcześniej – Eliza Orzeszkowa, można dostrzec, że nie każda heteroseksualna relacja bohaterki musi być opresyjna. Wbrew schematom, pragnienie/pożądanie²⁶ ukierunkowane na męski obiekt może być wywrotowe. Zaś

²⁶ Michał Paweł Markowski (1999), we wstępie do pracy Rolanda Barthesa *Fragmenty dyskursu miłosnego*, francuski termin *désir* tłumaczy jako „pragnienie”. Inni autorzy, np. Krystyna Kłosińska (1999), kategorię *désir* tłumaczą jako „pożądanie”. W dalszej części artykułu będę używać tych translacji zamiennie.

Pragnienie/pożądanie rozumiem tutaj – z jednej strony – jako kategorię określającą relację miłosną (w ujęciu Jacquesa Lacana odpowiadałaby ona raczej potrzebie; Laplanche, Pontalis, Lagache 1996), z drugiej zaś – jako akt podmiototwórczy (Markowski 1999).

związana ze sferą seksualną aktywność (ujawnianie pragnienia/pożądania, wybór obiektu), doświadczanie przyjemności (ewentualnie rozkoszy, franc. *jouissance*; zob. Kłosińska 2006) destabilizuje porządek płci i seksualności zarazem.

Współcześnie, dzięki obecności popularnej prozy kobiet (np. Manueli Gretkowskiej, Grażyny Plebanek), trudno opisywać kobiecą seksualność w kategoriach subwersji. Warto byłoby się jednak zastanowić, na ile – i czy w ogóle – można mówić o wywrotowości tej prozy ze względu na jej komercyjny charakter. Niemniej – chcę tutaj wskazać te autorki, które jako pierwsze kreśliły portrety bohaterek upodmiotowionych – konstruujących i definiujących własną cielesność, seksualność, przyjemność.

Zaproponowana teza nie jest formułowana w kategoriach zarzutu pod adresem feministycznych krytyczek i dotychczasowych badań. U jej źródeł tkwi świadomość pluralizmu praktyk lekturowych. Wreszcie – jest rezultatem mojej polemiki prowadzonej „na marginesie” książki Judith Butler, *Uwikłani w płęć* (2008). Butler, jak również Joanna Mizieleńska w pracy pt. *(De)Konstrukcje kobiecości* (2004) udowadniają, iż dekonstrukcja takich kategorii jak binarna opozycja kobiece – męskie, heteroseksualność, heteronormatywność możliwa jest tylko w obszarze nienormatywnych praktyk seksualnych, w przestrzeni transeksualnej, transgenderowej, queerowej. Być może w tych obszarach najłatwiej jest poddać destabilizacji porządek płci i seksualności. Nie oznacza to jednak, że stanowią one jedynie możliwą przestrzeń wywrotowości.

Dla zilustrowania zaprezentowanej tezy przedstawię bohaterki trzech powieści: *Pamiętnika Wacławy* (1871) Elizy Orzeszkowej, *Kobiet* (1906) Zofii Nałkowskiej i *Twarzy mężczyzny* (1928) Marii Kuncewiczowej. Wskażę także takie fragmenty tych utworów (konwencje, poetyki), które niosą ładunek subwersji. Wybrałam teksty mniej znane, zwykle otwierające dorobek pisarski wymienionych autorek. Jednocześnie każdy z tych tekstów był już przedmiotem moich badawczych zainteresowań (Banot A. E. 2002, 2011, 2012).

Przedmiot, na który się patrzy

Rozpocznę od krótkiego przypomnienia interpretacji *Kaśki Kariatydy* (1888) Gabrieli Zapolskiej autorstwa Krystyny Kłosińskiej (1999). Jedną z kluczowych kategorii organizujących lekturę tej powieści jest patrzenie/spojrzenie. Kłosińska już w pierwszych akapitach analizy *Kaśki Kariatydy* zauważa, iż historia bohaterki, zdeterminowana przez męskie spojrzenie, opowiadana jest nie z perspektywy patrzącego podmiotu, ale z perspektywy przedmiotu, na który się patrzy. Tak jak się patrzy na posągi kariatyd na Akropolu. I tak jak się patrzy na powieściową Kaśkę Kariatydę – anonimową służącą, martwe ciało, rzeźbę. Tytułowe „nazwisko” czy raczej przezwisko bohaterki, zaczerpnięte z greckiej mitologii, jest alegorią roli kobiety w patriarchalnej kulturze. Roli polegającej na pasywnym i milczącym trwaniu. Na byciu „podporą człowieczeństwa”. Temu toposowi – pisze Kłosińska –

przydaje Zapolska własną, kobiecą interpretację (...). O ile męska sztuka pozbawia indywidualności swój model, narzucając mu interpretację estetyzującą, której horyzontem jest abstrakcyjne i alienujące *piękno*, o tyle kobiece piarstwo usiłuje przywrócić indywidualność posągom, odwołując się do więzi pokrewieństwa: *siostrzaności*” (1999, 82).

Zatem w szerszym planie – pisarka, nadając bohaterce indywidualność, próbuje uwolnić ją od bytu uprzedmiotowionego, próbuje ją upodmiotowić. Jednakże Kaśka nie przestaje być ofiarą heteronormatywnej seksualności (zob. też Kraskowska 1999, Chałupnik 2004).

Bohaterka antyromansu

Jedną z najbardziej charakterystycznych aktywności Waławy, tytułowej bohaterki powieści *Orzeszkowej*, jest fantazmatyczna produkcja obiektów miłosnych oraz konfrontacja tych wytworów umysłu z rzeczywistością (oczywiście – powieściową). Fantazmowanie polega tutaj na „zlepianiu”, kompilacji i modyfikowaniu kulturowych klisz męskości (rycerz, bohater powieściowy, pasterz, ojciec) oraz narracyjnych struktur (romantyczna przygoda). Męscy bohaterowie najczęściej nie wytrzymują porównania ze swymi fantazmatycznymi odpowiednikami. Efektem tego „testu” jest m.in. odrzucenie propozycji małżeńskiej złożonej – za aprobatą babki – przez jednego z mężczyzn. Konsekwencją takiego zachowania Waławy jest gniew babki i odmowa wsparcia finansowego bohaterki oraz jej matki. Waława staje przed koniecznością podjęcia pracy zarobkowej w charakterze nauczycielki. Bohaterka w rezultacie znajduje odpowiedniego mężczyznę. Odpowiedniego, czyli zgodnego z kolejnym fantazmatem. W tych poszukiwaniach Waławy, etapach dojrzewania warto zwrócić uwagę na konfrontacje wyobrażanych przez bohaterkę obiektów miłosnych z ich powieściowymi odpowiednikami.

Specyfika aktywności fantazmatycznej wymaga odwołania do konwencji romansu, a także do romantycznej koncepcji miłości. Prowadząc narrację, pisarka wplata różne wątki i postaci charakterystyczne dla schematu powieści romansowej (np. rycerz, romantyczna przygoda). Było to zresztą przedmiotem zarzutu niektórych krytyków (Zawodziński 1963). Ale jednym z istotnych atrybutów heroiny romansu jest u autorki *Chama...* lektura romansów. Więcej, treści tych książek stają się dla młodych bohaterek swoistym poradnikiem. Heroiny *Orzeszkowej*, takie jak Waława, czytając o innych bohaterkach, odnajdują w tych lekturach wzorce do naśladowania.

Potrzeba naśladowania powoduje, że Waława dąży do sprowokowania romantycznej przygody. Ale zamiast rycerza-wybawiciela, uosabianego tutaj przez mężczyznę przeznaczanego bohaterce na męża, spotyka prostego chłopaka na wychudłej szkapie. Nie staje się zatem mimetyczką heroiny romansu, o której czytała. Proces wpisywania jej w model takiej bohaterki ulega zawieszeniu, a strukturyzacja narracji według reguł romansowych – zostaje przerwana.

Ta scena – a zwłaszcza obraz prostego chłopaka na wychudłej szkapie – odsyła do *Don Kichota* (1605-1615) Miguela de Cervantesa. Trzeba jednak podkreślić znaczące odwrócenie fabuły – w *Don Kichocie*, tytułowy bohater, mężczyzna spotyka „prostą dziewczkę od krów” zamiast księżniczki Dulcyniei; u Orzeszkowej – Waława, kobieta, zamiast wymarzonego mężczyzny, kandydata na męża, spotyka „prostego chłopaka na wychudłej szkapie”. W miejscu *Don Kichota* jest kobieta, która przechodzi tę samą drogę deziluzji, co on.

Fabuła *Pamiętnika Waławy* nie zawsze odpowiada strukturze romansu. Przedstawiony fragment, podobnie jak *Don Kichote*, jest raczej antyromansem. Poprzez kreację *Don Kichota* w spódnicy Orzeszkowa zatem odchodzi, nieświadomie, od poetyki romansu zanim – kilka lat później – zamieści w *Marcie* (1873) programowy manifest (por. Kłosińska 1988, Górnicka-Boratyńska 2001).

Gra w pożądanie

Główną bohaterką debiutanckiej powieści Zofii Nałkowskiej jest Janka, młoda, niezależna kobieta. Nałkowska kreśli, utrzymany w modernistycznej estetyce i filozofii, obraz wewnętrznego życia bohaterki, rodzaj psychologicznego portretu konstruowanego na podstawie relacji z mężczyznami, ale także z kobietami.

Dzieje duszy Janki organizuje pożądanie ukierunkowane na męski obiekt: „Boże – mówi – gdyby mię kto teraz całował” (Nałkowska 1976, 124)? Albo: „... wszystko, co było mną zmieniło się w jedno pożądanie – Nie pragnienie już – tylko głód, wściekły, obłąkany, nienasycony głód –” (Nałkowska 1976, 172). Janka jest jednak świadoma tych pragnień, dlatego – kontrolując je – „gra” obiektami miłosnymi: „Uciekam nie od niego [Janusza - A. E. B.] i nie z trwogi: chcę tylko, by nie zobaczył mego rumieńca, który nie jest ani rumieńcem wstydu, ani rumieńcem oburzenia” (Nałkowska 1976, 14). Więcej – „wyżywa się”

w definiowanym przez pożądanie braku. Pozwala się całować, ale nigdy nie decyduje się

pełny akt seksualny. W żadnej relacji: „Całuje mię tak – mówi o Witoldzie – jakby pił ze mnie krew. Mam to wrażenie. Bledną, słabną, miękną coraz bardziej. Przełamuję się w jego rękach jak więdnący w żarze słońca kwiat” (Nałkowska 1976, 152).

Nadchodzi jednak taka chwila, w której Janka odtrąca od siebie kochanka. Nie rozumie dlaczego tak robi, ale to jest silniejsze od niej. Tę siłę określa jako „instynkt samozachowawczy” (Nałkowska 1976, 152). Ten instynkt metaforyzowany jest przez lodowe pola. Lodowe pola jednoznacznie kojarzą się z zimnem, ale także z bielą i z czystością: „Czuję w sobie lód... (...). Oto wkoło mnie rozścielają się bezkresne pola lodowe” (Nałkowska 1976, 56).

Chwile namiętności oznaczone są z kolei przez czerwony ogród: „Rzuciłam moje niezmierzone lodowe pola (...) – i wyszłam na spotkanie życia – słoneczna i silna. (...) Chcę zerwać czerwony, płomienny kwiat życia” (Nałkowska 1976, 10). W tak sformułowanym pragnieniu kryje się kobieca aktywność związana tutaj z seksualnością. Janka mówi do Witolda: „Kochaj śniegi moje, pod którymi drżą wulkany” (Nałkowska 1976, 156). Bezustannie kusi mężczyzn. Już na pierwszych stronach powieści Janka uwodzi Janusza. Dlaczego? „...bo – jak mówi – mam na niego ochotę” (Nałkowska 1976, 9).

Tak przedstawione związki oparte na grze przyciągania i odpychania maskują inną relację – nieodwzajemnioną miłość do Rosławskiego. Miłość znaczy dla Janki tyle, co życie. Ale ona cały czas ledwie ociera się o życie: „Wciąż z bliska ocieram się o życie, przez fale idę spienione, burzowe i próżno zanurzyć się pragnę, (...). Jakbym szła przez morza żywego srebra, co na suche krople rozpryskuje się za dotknięciem” (Nałkowska 1976, 125).

Być może to niespełnienie determinuje inne niespełnienia. Albo realizacja seksualności (jako potrzeby) oznaczałaby jakieś przewartościowanie uczuć do Rosławskiego,

a zarazem jego obrazu. Może Rosławski przestałby być obiektem miłosnej fiksacji,

a pożądanie Janki zostałyby naruszone? Janka mówi: „...żadna rozkosz na ziemi nie usprawiedliwiłaby takiego pragnienia” (Nałkowska 1976, 173). Być może dla Janki doświadczenie pragnienia jest ważniejsze niż doświadczenie spełnienia.

Nałkowska wykorzystuje tutaj popularną w modernizmie antynomię: pragnienie – spełnienie. Ta antynomia, a także podobne: myślenie – działanie, marzenie o życiu – życie miały swoje źródło w m.in. w filozofii Soerena Kierkegaarda (Wójcik 1973).

Bohaterka tej powieści wielokrotnie przekracza zakres ról i zachowań obowiązujących kobiety w społeczeństwie patriarchalnym. Uwodzi mężczyzn, oświadcza się Rosławskiemu, posiada Witolda: „Czasami, gdy go tak widzę z dala wśród tłumu (...) doznaję uczucia dumy, że on jest właśnie mój. (...) I upaja mnie rozkosznie to poczucie własności” (Nałkowska 1976, 151). Pierwsza całuje, w zemście szuka zapomnienia, porzuca, choć zostanie również porzucona. Idzie do restauracji bez męskiego towarzystwa, wreszcie – potrafi spoliczkować mężczyznę: „... – palnęłam ściśniętą pięścią między te świecące, zielone z żądy ślepie” (Nałkowska 1976, 163)!

Pomiędzy męskim a kobiecym

Twarz mężczyzny Marii Kuncewiczowej przedstawia z kolei problemy związane m.in. z różnicą seksualną i tożsamością płciową. Rozwój identyfikacji seksualnej bohaterki, Teresy, oznaczony jest przez męską twarz – a raczej – różne maski męskiej twarzy zderzane z Wiedzą Tajemną prababek. Jak zauważył Henryk Drzewiecki, mężczyzna jest tutaj „tajemniczym biegunem, ku któremu dąży życie” (1928, 77, Kirchner 1991). Postawa filozoficzna Kuncewiczowej jest zatem podobna – zdaniem recenzenta – do czerpiącej z nietzscheanizmu postawy Stanisława Przybyszewskiego.

Jednym z kluczowych fragmentów tego opowiadania, potwierdzającym jednocześnie tę tezę, jest scena z porucznikiem. W czasie podróży tramwajem,

dwunastoletnia wówczas Teresa, nazywana w rodzinie Nanusią, spogląda na siedzącego naprzeciwko porucznika:

Zanim wszakże zdołała objąć wzrokiem całą postać, zaraz w pierwszej sekundzie uczuła zgrozę. Twarz oficera najoczywiściej zaprzeczała prawdzie o tatusiu i braciszku. Ten porucznik bowiem – ponad wszelką wątpliwość – nie był ani tatusiem, ani braciszkiem. Powoli, powoli ściągał z dłoni rękawicę... Kiedy wyjrzały nagie palce, Nanusia – czerwona – odwróciła oczy. Ale między ławkami błyszczała cholewa, a nad nią żółty lampas giął się we dwoje – gorący, napęczniały wąż. I jeszcze były akselbanty: szeroko rozpięte na piersi, rzekłbyś, na ogromnej tarczy. (...)

Zatem jeszcze raz obejrzeć tamtą twarz – niezmiernie obcą i bezwstydną. Od ust ku skroni biegła szrama. I policzek, naznaczony cięciem, na wieki zastygł w gniewie (Kuncewiczowa 1986, 13).

Fragment ten można odczytać w kategoriach odkrycia różnicy seksualnej (Freud 1999). Odkrycia cielesności odmiennej niż własna (czyli męskiej). Przypominający węża lampas wyraźnie konotuje falliczność. Dlatego na twarzy Teresy pojawia się rumieniec – oznaka wstydu. Wstyd często będzie towarzyszył bohaterce. Będzie znaczył kolejne odkrycia – etapy dojrzewania seksualnego.

Mężczyźni, którzy do tej pory byli obecni w życiu Teresy, ojciec i brat, są aseksualni – określani wyłącznie poprzez więzy krwi. Często jednak takie nominacje jak ojciec czy brat nie oznaczają tutaj relacji rodzinnych łączących bohaterkę z męskim protagonistą. Te określenia służą raczej kategoryzowaniu mężczyzn, a także wstrzymywaniu procesu dojrzewania.

„Scena z porucznikiem” to – najprościej – inicjacja w świat, w którym obecna jest cielesność, seksualność, męskość, kobiecość. Jednym słowem – płeć (Węgrzyniakowa 1988):

...to zdarzenie sforsowało nową epokę: twarz mężczyzny – jaskrawa, milcząca – wyrzała
z gęstwiny braciszków.

Odtąd, ilekroć drgnęły w tłumie gorzkie wargi albo oko samcze, zamroczone podskórnym gniewem, spoczęło na Tereni – widziała w myśli szramę i nagą dłoń, pragnącą pomsty (Kuncewiczowa 1986, 13).

Świat, w który wchodzi Teresa jest zdominowany przez to, co męskie. Ale męskie jest tutaj zapisane w określonych kodach kulturowych: zarówno deskrypcja wyrażona wprost – porucznik, żołnierz – jak i nawiązania do bohatera westernu (szrama na policzku, gniewne spojrzenie) oznaczają mężczyzn, którzy walczą – w obronie ojczyzny, sprawiedliwości, itp. Dominację zapowiada więc groza wylaniająca się z męskiej twarzy, a jednocześnie identyfikowana przez tę twarz – twarz mężczyzny-wojownika.

Jak słusznie zauważa Paweł Dybel (2006), kształtowanie się tożsamości płciowej kobiety i mężczyzny, oparte na odkryciu cielesności odmiennej niż własna (penis – brak penisa), wiąże się z kwestią dominacji i władzy. Dominacji męskiego nad kobiecym. Bo tak wyeksploatowany męski Kosmos jest absolutnie niepodważalny.

Męska twarz, jak sygnalizowałam wcześniej, przybiera różne oblicza. Teresa poznaje te oblicza, kiedy poznaje kolejnych mężczyzn. Gromadzi Prawdę o tym, co męskie. Ale częścią tej Prawdy jest Wiedza Tajemna – jakaś wiedza kobiet przekazywana z pokolenia na pokolenie:

Różne sprawy sobie wrogie: odtrącone serce siostrzyczki i serce trzepotliwe, radosne obcej dziewczyny; płacz oszczędnej pani i wyciągnięty szpon komornika; spocona dłoń chłopca pod jedwabną sukienką i kryształowy śpiew skrzypiec – te sprawy załśniły w myślach jak algebraiczne formuły. Wstąpiła w Teresę świadomość wyrównań w obliczu gwiazd tysiąca – jakaś Wiedza Tajemna, podszeptana przez głosy prababek (Kuncewiczowa 1986, 42).

W czasie politycznego zebrania ta matriarchalna wiedza pozwalała przemawiać bohaterce „bez pasji – jak matka, która zna słodczy ból i gorzki smak rozkoszy” (Kuncewiczowa 1986, 42). Prezes „Płomienia”, Anatol, powie o wystąpieniu Teresy, że było jedynie wzniostym i głupim porywem dziecka. Bo to przemówienie, oparte na intuicji, nie na intelekcie, zaburza męski Kosmos, zaburza porządek Ojca. Semiotyczne wdziera się w Symboliczne (zob. Kristeva 1995, Bator 2001, Kłosińska 2003).

Zakończenie

Analizując romansowe narracje u Orzeszkowej, warto przypomnieć, że romans jako gatunek powieściowy nigdy nie był ceniony – kształtował raczej literaturę drugorzędną. Dlatego melodramatyczna pomysłowość, początkującej przecież autorki, jest tak wyjątkowa. Lektura *Pamiętnika Wacławy* nie pozostawia wątpliwości – Orzeszkowa gra romansową konwencją, z ironią i przekorą konstruuje fabułę powieści tak jak w omówionym przykładzie.

Można powiedzieć, że pisarka „chroni” swoją bohaterkę przed negatywnym wpływem romansów. Wacława nie staje się ich ofiarą jak Pani Bovary czy inna z heroin autorki *Nizin* – Franka (*Cham*, 1888) w interpretacji Michała Głowińskiego (1992). Strategie

Orzeszkowej podobne są zatem do tych, które przyjęła pewna angielska pisarka z przełomu XVIII/XIX wieku – Jane Austen (Gilbert, Gubar 1984, Kłosińska 2010).

Janka, choć koncentruje się, a nawet fiksuje na męskich obiektach, jest przedstawiona z perspektywy podmiotu kierowanego przez – poddawaną kontroli – aktywność libidinalną. Bohaterka Nałkowskiej uwodzi, oświadcza się, porzuca. Nie jest więc kolejną realizacją popularnego w literaturze modernistycznej motywu *femme fatale*, kulturową kliszą kobiecości, ekranem męskich pragnień. Estetyka i filozofia epoki służy tutaj konstruowaniu kobiety nowej/nowoczesnej. Zdaniem Danuty Zawistowskiej Janka jest modelową przedstawicielką „kobiety nowoczesnej”:

Jest to osobowość o zintegrowanej psychice. Cechuje ją filozoficzność umysłu, estetyzm życiowy, kult własnego, oryginalnego ja, upodobanie drobiazgowej analizy, a nade wszystko do autoanalizy. Inne cechy tego modelu to wrażliwość uczuciowa, połączona zawsze z jakimś stopniem nerwicowości, co pozostaje w związku przyczynowo-skutkowym z postawą stałej opozycji wobec świata. Liczne antynomie przeżywane przez tę bohaterkę można by sprowadzić do stałego poczucia sprzeczności między prawami jednostki a prawami grupy, społeczeństwa, drugiego człowieka (1968, 77-78).

Pomimo centralnej pozycji męskiego historia Teresy nie pokazuje dojrzwania i realizacji seksualności zgodnej z heteronormatywnym porządkiem. Tutaj – można powiedzieć – to, co kobiece, oznaczone Wiedzą Tajemną, napiera na męskie. *Twarz mężczyzny* jest opowieścią o uobecnianiu się męskiego w kobiecym, a jednocześnie – kobiecego w męskim. I właśnie to ścieranie się – męskiego i kobiecego – ekwiwalentyzuje subwersję.

Bibliografia

- Banot, Aleksandra. 2002. *Kobiety. (O)-powieść o Kobietach Zofii Nalkowskiej*. Katowice [praca magisterska nieopublikowana].
- . 2011. *Pokój z widokiem na ogród. Miłosne fantazmaty w prozie Elizy Orzeszkowej*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo ATH.
- Bator, Joanna. 2001. *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Butler, Judith. 2008. *Uwikłani w pleć. Feminizm i polityka tożsamości*, translated by Karolina Krasuska. Warszawa: Krytyka Polityczna.
- Chałupnik, Agata. 2004. *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nalkowska: o kobiecym doświadczeniu ciała*, Warszawa: Errata.
- Drzewiecki, Henryk. 1928. "Srebrna łacina". *Głos Prawdy* 230.
- Freud, Zygmunt. 1999. *Życie seksualne*, translated by Robert Reszke. Warszawa: KR.
- Gilbert, Sandra and Gubar, Susan. 1984. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven-London: Yale University Press.
- Głowiński, Michał. 1992. "Cham, czyli Pani Bovary nad brzegiem Niemna". In *Lalka i inne. Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, edited by Józef Bachórz and Michał Głowiński. Warszawa: IBL PAN.
- Górnicka-Boratyńska, Aneta. 2001. "Marta i Maria – kwestia kobieca w twórczości Orzeszkowej". In *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863-1939)*. Izabelin: Świat Literacki.

- Kirchner, Hanna. 1991. "Problematyka osobowości i obyczaju w polskiej prozie narracyjnej". In *Literatura polska 1918-1975*, t 1, 1918-1932, edited by Alina Brodzka, Helena Zaworska, Stefan Żółkiewski. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Kłosińska, Krystyna. (1988). *Powieści o „wieku nerwowym”*, Katowice: Śląsk.
- . 1999. *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków: eFKa.
- . 2003. 'Écriture féminine. Rok 1974'. In: *Język artystyczny. Tom 12. Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*, edited by Bożena Witosz. Katowice: UŚ.
- . 2006. *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”*. Katowice: UŚ.
- . 2010. *Feministyczna krytyka literacka*. Katowice: UŚ.
- Kraskowska, Ewa. 1999. "Sens *Przygody w nieznanym kraju* Anieli Gruszeckiej". In: *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej Dwudziestolecia Międzywojennego*. Poznań: UAM.
- Kristeva, Julia. 1995. *Kobiety. Rozmowa Elaine Bouquey z Julią Kristevą*, translated by Krystyna Kłosińska. *Teksty Drugie* 3-4.
- Kuncewiczowa, Maria. 1986. "Twarz mężczyzny". In: *Twarz mężczyzny i trzy nowele*, Warszawa: PAX.
- Markowski, M. Paweł. 1999. "Dyskurs i pragnienie". In: Roland Barthes, *Fragmety dyskursu miłosnego*. Warszawa: KR.
- Mizielińska, Joanna. 2004. *(De)konstrukcje kobiecości*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Nałkowska, Zofia. 1976. *Kobiety*. Warszawa: Czytelnik.

Węgrzyniakowa, Anna. 1988. "Kobieta-Fantom, czyli prawda Kuncewiczowej o kobiecie". In *W stronę Kuncewiczowej... Studia i szkice*, edited by W. Wójcik. Katowice: UŚ.

Wójcik, Włodzimierz. 1973. *Zofia Nałkowska*. Warszawa: Wiedza Powszechna.

Zawistowska, Danuta. 1968. "Elementy psychologizmu w neoromantycznej prozie Zofii Nałkowskiej". *Roczniki Humanistyczne* 1.

Zawodziński, Karol, Wiktor. 1963. "Stulecie trójcy powieściopisarzy. Studia nad społecznym i artystycznym znaczeniem dzieła Orzeszkowej, Prusa, Sienkiewicza". In *Opowieści o powieści*, edited by Czesław Zgorzelski. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

JOANNA SZEWCZYK

NIECZYTELNOŚĆ SYGNATURY. O PISANIU (JAK)O KOBIETA PRZEZ
MĘŻCZYZN W LITERATURZE POLSKIEJ.

Nie ulega wątpliwości, iż ostatnie dekady XX wieku były czasem gwałtownej ekspansji krytyki feministycznej w obręb dyskursu teoretycznoliterackiego. Oferująca nową perspektywę badawczą krytyka feministyczna sugeruje poszerzenie obszaru zainteresowań teorii literatury o zagadnienie płci kulturowej jako immanentnej cechy tekstu literackiego, manifestującej się na różnych jego poziomach (Pantuchowicz, Rachwał 1999). Konsekwencją owej ekspansji było ponowne zaistnienie, jak również wyłonienie się wielu nowych, interesujących problemów badawczych. Niektóre z nich, jak kwestia definiowania literatury kobiecej czy ujmowania specyfiki kobiecego pisania doczekały się wielu wnikliwych analizy interpretacji (Kłosińska 1995, Kraskowska 2000, Borkowska 2001, Kraskowska 2007). Inne pozostały na marginesie toczących się pod znakiem krytyki feministycznej dyskusji, będąc obszarem o niewyraźnie zakreślonych granicach, nie poddanym w wystarczający sposób badawczym eksploracjom.

W moim przekonaniu „czarnym lądem” feministycznej krytyki literackiej jest zagadnienie pisania jako kobieta przez autorów płci męskiej. Trudności w zdefiniowaniu owej strategii narracyjnej trafnie podsumowuje Thaïs E. Morgan, stawiając we wstępie do pracy *Men Writing the Feminine* (1994) następujące pytania:

What does it mean to say that a male author writes the feminine? Is he writing as (identifying with) a woman? Or writing like (mimicking, and perhaps mocking) a woman? Or writing through a woman (an Other that confirms his own identity as the Same)?

Podejmując rozważania dotyczące pisania jako kobieta przez mężczyzn należy ponadto zwrócić uwagę na fakt, który tak oto ujmuje Hélène Cixous:

When I use the word man or woman, I should open a parenthesis and explain what I mean by it. The first thing I want to say is simply this: when an author signs with a woman's name, it does not mean that the book can be said to be "feminine" (Cixous 1987, 1).

Obecnie w odniesieniu do literatury kobiecej dominuje stanowisko, iż ujawniany (bądź nie) w tekście rodzaj gramatyczny podmiotu nie musi być korelatem biologicznej płci piszącego, zaś utwór sygnowany przez kobietę nie musi przynależeć do specyficznie pojmowanego kobiecego pisarstwa. Ustalenia te odniesione do strategii pisania jako kobieta przez autorów płci męskiej nasuwają pytania o charakter tworzonej za jej pomocą literatury. Czy można zatem w odniesieniu do niej operować określeniem „literatura kobieca”, rozumianym tu jako termin krytycznoliteracki, a zatem pozbawiony wydźwięku wartościującego? Trafnej jak sądzę odpowiedzi na tak postawione pytanie udzieli Kamila Budrowska pisząc, iż *zdecydowana większość głosów badawczych uzależnia nadanie określenia „literatura kobieca” od płci (rzeczywistej bądź nie) nadawcy* (Budrowska 2004, 285), tak więc płeć biologiczna autora nie ma znaczenia, w przeciwieństwie do tej przyjętej w dziele.

Wyraźne wyartykułowanie żeńskiego rodzaju w tekście – bez względu na faktyczną płęć biologiczną piszącego – traktuję zatem jako warunek *sine qua non* uruchomienia strategii pisania jako kobieta. Należy jednocześnie odróżnić pozornie tożsame ze sobą strategie pisania z perspektywy kobiecej i pisania jako kobieta. Pierwsza z nich opiera się bowiem na przedstawieniu kobiecego punktu widzenia a zatem, by posłużyć się terminem wprowadzonym przez Gérarda Genett'a i Mieke Bal – na ogniskowaniu fabuły poprzez postać kobiety (Culler 1998), lecz – w odróżnieniu od drugiej – nie zakłada ujawnienia żeńskiego rodzaju w tekście. Inaczej mówiąc, w przypadku narracji wykorzystującej kobiecy punkt widzenia, odpowiedź na postawione przez Jonathana Cullera pytania *Kto mówi* oraz *Kto patrzy? Z czyjej perspektywy wydarzenia zostały „zogniskowane” i przedstawione?* (Culler 1998, 104) nie muszą być ze sobą tożsame.

Niezwykle interesującym zagadnieniem pozostaje również kwestia relacji między pisaniem jako kobieta a *écriture féminine*. Przeprowadzenie linii demarkacyjnej między nimi jest jednak znacznie bardziej skomplikowane, częściowo ze względu na nieuchwytność i niedefiniowalność kobiecego pisania, będącego przedmiotem debaty drugiej fali feminizmu. W słynnym manifestie *écriture féminine* Hélène Cixous pisze, iż kobieta powinna pisać poprzez doświadczenie ciała, które pozwoliłoby jej na przekroczenie norm gramatycznych i składniowych, ujmowanych jako opresyjne przejawy porządku fallogocentrycznego (Cixous 1993). Wedle autorki *Śmiechu Meduzy* kobiecy język pozostaje niezrealizowanym projektem, mającym dopiero szansę na urzeczywistnienie. Teoretyczki *écriture féminine* wielokrotnie podkreślały cielesny, sensualny i irracjonalny charakter kobiecego pisania, kojarzonego z rytmem, melodyjną inkantacją czy modlitewnym zaśpiewem. Próby określenia specyfiki *écriture féminine* okazały się jednak daremne, zaś ich najpełniejszych realizacji badaczki dopatrywały się w twórczości awangardowych poetów, a także Kleista, Geneta i Joyce'a (Borkowska 1999). W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera wielokrotnie podkreślana przez teoretyczki nurtu dostępność *écriture féminine* zarówno dla kobiet jak i dla mężczyzn, co niewątpliwie przybliży je do strategii pisania jako kobieta. Na ich styku zaobserwować można

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 155

interesujące zjawiska, powiązane z różnymi poziomami tekstu, takie jak tworzenie specyficznego genderlektu, kreowanie kobiecej podmiotowości w oparciu o praktykę cielesnego „sobą pisania” i konstruowanie metafor opartych na cielesnym obrazowaniu, wreszcie zaś obecność rozbudowanej refleksji o charakterze metanarracyjnym i metajęzykowym, lecz mimo to obydwie praktyki nie są ze sobą tożsame. Utwór wykorzystujący strategię pisania jako kobieta w żaden sposób nie musi nosić znamion *écriture féminine*. Tym, co przybliży do siebie w moim przekonaniu strategię kobiecego pisania i pisania jako kobieta jest kategoria cielesności, w znacznym stopniu umożliwiająca wyartykułowanie kobiecego doświadczenia. Niekoniecznie powiązana z seksualnością cielesność otwiera tekstową przestrzeń kontaktu między *écriture féminine* a strategią pisania jako kobieta czyniąc je dostępnymi dla mężczyzn.

Obok *écriture féminine* istotnym punktem odniesienia dla narracyjnej strategii pisania jako kobieta jest także literatura kobieca i sposób definiowania jej wyróżników. Tym, co je łączy, jest w moim przekonaniu projektowanie empatycznego i wrażliwego odbiorcy, którego obecność stanowi nieusuwalny warunek kobiecego komunikatu i jest również bardzo znacząca dla interesującej mnie praktyki pisania. Zdaniem Kamili Budrowskiej: *komunikat kobiecy zakłada specyficznego odbiorcę, ale na pewno nie jest to tylko kobieta, szukająca poczucia bezpieczeństwa i swojskości. Specyfika owego odbiorcy (jego płeć biologiczna nie ma znaczenia) zasadza się raczej na otwarciu na problematykę kobiecą i życzliwej ciekawości (porozumieniu w zgłębianiu tego obszaru)* (Budrowska 2004).

Owo „otwarcie” na inną niż kobieca płeć odbiorcy tekstu posiada kapitalne znaczenie w wypadku strategii pisania jako kobieta podejmowanej przez autorów płci męskiej, projektujących wpisane w tekst czytelnika i określających jego wpływ na kształtowanie się i przebieg narracji. Jednocześnie akt pisania jako kobieta przez mężczyzn można odczytywać jako rewers gestu „wyciszenia” własnej płci przez kobiety-autorki, pragnące poprzez przejście na pozycje w istocie męskiego uniwersalizmu uczynić swój

głos bardziej słyszalnym. Postrzegane w opozycji do owego „wyciszenia płci” pisanie jako kobieta jawi się jako transgresyjne, eks-centryczne i somatyczne. Na płaszczyźnie narracyjnej jego eks-centryczność przejawia się w naznaczeniu tekstu indywidualną sygnaturą, otwartości na eksperymenty formalne, przełamaniu ugruntowanych schematów i konwencji oraz w pogłębionej refleksji autotematycznej. Na płaszczyźnie fabularnej natomiast pisanie jako kobieta artykułuje przede wszystkim cielesne doświadczenie, to, co marginalizowane i tłumione, a co wymyka się porządkowi języka. Rewersem „wyciszenia” staje się zatem „wysłowienie”, zaś transgresyjność, eks-centryczność i somatyczność umożliwiają „wypisanie” się z obszaru nieobecności i milczenia.

Niniejszy szkic i poczynione w nim – z konieczności pobieżne – interpretacje tekstów Teodora Parnickiego, Tomka Tryzny i Marka Sobola stanowią próbę odpowiedzi na pytania o sposób kształtowania figur kobiecych podmiotowości w powieściach tworzonych przez autorów płci męskiej, a także o to, czy i w jaki sposób ich rzeczywista płć ujawnia się w tekście, a jeśli tak, to jakie są tego konsekwencje? Omawiając trzy różne powieści pragnę wskazać rozmaite warianty pisania jako kobieta przez mężczyzn w literaturze polskiej, które określam jako zmyślenie, pokuszenie i milczenie. Pragnę również zastanowić się nad możliwościami jakie oferuje pisarzom wybór interesującej mnie strategii.

Strategia pierwsza – zmyślenie

Osobą uruchamiającą w powieści Teodora Parnickiego *Słowo i ciało* strategię pisania jako kobieta jest historyczna postać Markii, opiekunki chrześcijan, wyzwolenicy i kochanki rzymskiego imperatora Komodosa, która z obawy przed pogrążającym się w szaleństwie cesarzem zdecydowała się na udział w zamachu na jego życie. Po śmierci jego

następcy, z rozkazu kolejnego cesarza Didiosa Juliana, Markia została w okrutny sposób stracona. Przedmiotem niniejszego szkicu jest druga część powieści, w której wykorzystana została narracyjna strategia pisania jako kobieta – składają się na nią bowiem listy rzekomej Markii ślone do Sekstosa Juliosa – szefa tajnej policji Aleksandryjskiej, mające na celu zanegowanie jej śmierci oraz dowiedzenie, iż osoba je pisząca jest w istocie tym, za kogo się podaje.

Jednocześnie wypada odsunąć na bok rozważania, kto jest rzeczywistym autorem listów rzekomej Markii i skupić się na samym niepodważalnym akcie pisania kobiecej tożsamości. Czemu zatem służy i czym charakteryzuje się strategia pisania jako kobieta wykorzystana przez Parnickiego, jako autora powieści historycznej, którą jest *Słowo i ciało*? Dzięki jej obraniu narracja powieści umiejscowiona zostaje na tracącej wyrazistość granicy między faktem a fikcją. Pisanie jako kobieta otwiera przed autorem przestrzeń możliwych światów, umożliwia podważenie historycznych faktów i tworzenie alternatywnej wersji historii. W pierwszym liście rzekomej Markii kierowanym do Aleksandryjskiego setnika pisząca wyjaśnia, w jaki sposób udało jej się uniknąć kary z rąk pretorianów. W miejscu tym splatają się ze sobą dwa rodzaje fikcji – kulturowa i literacka. Idąca na śmierć Markia zzuwa ze stóp drogocenne trzewiki, aby ofiarować je Didii Klarze, swemu zaciekłemu wrogowi. W wymiarze fikcji kulturowej gest ten zaczyna funkcjonować jako obraz chrześcijańskiej dobrej śmierci. Bose stopy Markii zmierzającej ku swemu przeznaczeniu stają się znakiem pokory i miłosierdzia, symbolicznej ekspiacji za popełnioną zbrodnię. W narracji *Słowa i ciała* dochodzi jednak do rozbicia kulturowej fikcji. Oddanie najcenniejszego skarbu pożądanego go, znenawidzonej rywalce, stanowi w rzeczywistości dotrzymanie warunków umowy zawartej z Didiosem Julianem – w zamian za drogocenne trzewiki cesarobójczyni ma uniknąć kary śmierci.

W pierwszym ze swych listów Markia przytacza i pozornie utrwała kulturową fikcję, w rzeczywistości przeniecając ją i dokonując jej rozbioru poprzez odsłonięcie rzeczywistych motywów swego działania, które podyktowane jest przemyślaną, polityczną

strategią, nie zaś względami religijnymi. Rozbicie obrazu chrześcijańskiej dobrej śmierci otwiera przestrzeń fikcji literackiej i alternatywnej historii. Bose stopy rzekomej Markii wymykającej się przeznaczeniu naznaczają tekst cielesną sygnaturą, zaś w zderzeniu obydwu fikcji można upatrywać subwersywnego potencjału nasycającego powieść *Słowo i ciało*.

Listy rzekomej Markii odsłaniają nierozzerwalny, i bynajmniej nie tylko metaforyczny związek ciała i tekstu. Dla piszącej emanacja cielesności warunkuje gest pisanania oraz konstytuuje podmiotowość kochanki i morderczyni rzymskiego cesarza na płaszczyźnie tekstu. Sam akt pisanania ma na celu nie tylko potwierdzenie jej tożsamości, lecz także w dwojaki sposób rozumiane odzyskanie ciała, *które z żadnym spośród kroci i kroci kobiecych ciał jest nieporównywalne* (Parnicki 1959, 504) – jako sławna nałożnica rzekoma Markia jest przede wszystkim ciałem, jednocześnie będąc z niego wywłaszczoną, gdyż w porządku patriarchalnym nie przynależy ono do niej, stanowi przedmiot wymiany między mężczyznami. Paradoksalnie historia wydziedzicza słynną nałożnicę z ponętnej cielesności, redukując ją do krwawego strzępu, jakim stała się ona po wykonaniu na niej wyroku śmierci przez pretorianów: *Markia – już tylko krwawa maska tam, gdzie twarz była, a gdzie ciało – poszarpany okrutnie wielki kawał drgającego jeszcze mięsa* (Parnicki 1959, 646).

W powieści Teodora Parnickiego ciało staje się pre-tekstem dla kobiecego pisanania. Poprzez swoje listy rzekoma cesarobójczyni walczy zarówno o odzyskanie ciała odebranego jej na mocy wyroku historii, jak i o tekst, który nie przynależy jej jako kobiecie sytuującej się na marginesie porządku logocentrycznego. Owe zmagania unaoczniają obecne w tekście liczne refleksje metanarracyjne i metajęzykowe.

W powieści autora *Tylko Beatrycze* potencjał kobiecej narracji epistolograficznej przyćmiony zostaje przez epistolografię mężczyzn. Pisząc, rzekoma Markia, wzoruje się na jedynym dostępnym jej tekście – listach partyjskiego zakładnika Chozroesa, zmagającego się z własną niedostateczną biegłością w języku greckim. Czerpiąc z jego korespondencji,

rzekoma Markia narażona jest na niebezpieczeństwo utożsamienia jej z Chozroesem, a zatem na zanegowanie sensu jej wysiłku twórczego, zmierzającego do przekonania Sekstosa Juliosa, iż ślęca do niego listy jest w istocie tym, za kogo się podaje. Kreacyjny potencjał piszącej hamuje również sam język, będący obszarem całkowicie skolonizowanym przez mężczyzn. Brak wykształcenia i wyrobienia literackiego nie tylko nie daje jej możliwości ujawnienia niczym nie skrępowanej swobody twórczej, lecz także ogranicza możliwości słownej ekspresji. Autorka listów wielokrotnie podkreśla, iż w sztuce pisania nie może równać się z Sekstosem Juliosem ani nawet ze znacznie mniej wykształconym Chozrosem. Posługiwanie się greką stawia piszącej opór, pod jej piórem słowa nie układają się w płynną materię tekstu, zmuszając ją do nieustannej kontroli własnego pisania i podważania użytych w listach sformułowań.

Listy rzekomej Markii określa całkowicie dynamiczna relacja między afirmatywnym podejściem do własnego aktu pisania, a jego deprecjacją mającą swe źródło w kobiecym wyobcowaniu z języka. Uwidacznia to szczególnie ostatni z nich, będący odpowiedzią na długo oczekiwany list Sekstosa Juliosa. Znamienne jest, iż przedmiotem zainteresowania autorki nie jest treść listu i obalenie wniosków aleksandryjskiego setnika negującego jej tożsamość, lecz jego forma, logiczność i przejrzystość wyводу, bezlitośnie obnażająca niedoskonałość pisarskiego warsztatu rzekomej Markii:

Forma ta (...) wprawiała mnie z jednej strony w zachwyt – z drugiej w stan pogardy względem siebie czy też ściślej mówiąc: względem mojej pisaniny. Jak może budowa moich zdań równać się – ba, ośmielać się równać – z twoją? moje obrazowanie z twoim? nade wszystko zaś: pozorna logika i głębia moich wywodów – z twoją, rzeczywistą a olśniewającą?! (Parnicki 1959, 609)

Pozornie neutralny, w rzeczywistości zaś androcentryczny paradygmat retoryczny staje się narzędziem opresji unicestwiającym pisanie kobiece – dyskredytuje je i osłabia jego potencjał. Pióro Sekstosa Juliosa okazuje się śmiercionośnym narzędziem przemocy symbolicznej, zdolnym na powrót strącić piszącą kobietę w przestrzeń milczenia-śmierci. Obnaża ono niekompetencję piszącej, unicestwiając zarazem jej pychę przejawiającą się nie tylko poprzez sam akt pisania, lecz także w określeniu się mianem pisarki:

(...) grozi memu przeciwnatarciu bezkształt, ba, bezwład, już choćby w zakresie tak przecież ważnym – budowy samej dialogu krytycznego z tobą. Powinna bym bowiem – zgodnie ze wzorami, przez największych mistrzów tak właśnie zalecanymi – wypisywać w całości każdy twój argument, niżej zaś rozbierać go punkt po punkcie, by wreszcie sformułować końcowe własne argumentu zaprzeczenie (...).

Otóż tego właśnie zrobić nie mogę. Nie jestem w stanie cytować w kształcie pierwotnym czegokolwiek bądź z twojego tekstu, by zaraz potem z tekstem tym zestawić próbkę swojej pisaniny, choćby treściowo i najchwalebniej miażdżącą twojego argumentu treść. Bo oto się wstydzę przed tobą się wstydzę i przed sobą – zestawienia naoczego mojej prozy z twoją.

Gdy pisywała do ciebie długie listy, a tyś milczał, względnie odzywałeś się z rzadka dwoma, trzema zdaniem – zawstydzienia takiego nie odczuwałam wcale, owszem, byłam ze swej prozy zadowolona, chwilami nawet wręcz dumna. (...) Zmiażdżyłeś więc mnie, jako pisarkę, czy raczej jako nie za mądrą, a mało przy tym, żałośnie mało wręcz – wykształconą kobiecinę. (Parnicki 1959, 616-617)

Komentując odpowiedź aleksandryjskiego setnika rzekoma Markia dostrzega jednak niepowtarzalność swego pisania na tle wielu innych, logicznych i poprawnych wywodów, w których całkowicie zatracona zostaje jednostkowość piszących:

(...) pociechą dla mnie w moim wstydzie żalosego prozaika jest świadomość, że sposób twójgo pisania wzbudzi wprawdzie podziw, zachwyty wręcz największych znawców – żadnemu przecież z tych znawców nie pozwoli na wyróżnienie osobowości piszącego spomiędzy kilku setek, ba, tysięcy kilku równie jak i ty wykształconych literacko, i uzdolnionych także Rzymian, mimo iż żaden z tych kilkuset czy tysięcy kilku nie byłby do ciebie podobny jako usposobienie czy umysł; moja natomiast pisanina – jakże nędzna w porównaniu z twoją umiejętnością władania piórem! – ma na sobie jedyne, nie dające się z żadnym innym pomieszać – piętno, ślad niezmaszalny burz, co targają światem – może i ubożuchnym, lecz niepowtarzalnym – moich myśli. (Parnicki 1959, 617)

Tym, co wyróżnia pisanie rzekomej Markii, jest naznaczająca je cielesna sygnatura. Cieleśność stanowi bowiem centralną kategorię, wokół której osnuta została druga część *Słowa i ciała*. Celem piszącej listy do Sekstosa Juliosa jest bowiem przywrócenie Markii do życia poprzez jej ucieleśnienie, dokonujące się na płaszczyźnie tekstu. Zadanie autorki listów jest jednak szczególnie trudne. Musi ona bowiem przywrócić ciało podwójnie nieobecne – ciało odebrane kobiecie przez porządek patriarchalny i przez śmierć. Musi zatem ukonstytuować się w tekście jako podmiot ucieleśniony. Dla tak rozumianego podmiotu snucie narracji stanowi egzystencjalną konieczność, podobnie jak ustanowienie empatycznej relacji z Innym – obecność rzekomej Markii w tekście ująć można za pomocą formuły *narrare necesse est*. W jej listach wielokrotnie eksponowany jest związek życia i pisania. Ich autorka jawi się jako Szeherazada, dla której pisanie jest przedłużaniem życia, lecz zarazem – co równie istotne – nadawaniem mu sensu: *pisać do ciebie to wielka*

przyjemność – zwraca się do Sekstosa Juliosa rzekoma Markia – *ale też pisać do kogokolwiek bądź mogę tak długo tylko póki żyję* (Parnicki 1959, 261).

Pisanie bohaterki *Słowa i ciała* jest w równej mierze prowokowane obawą przed zapomnieniem, jak i lękiem przed androcentryczną historią, ujmującą ją za pomocą nawiasu dat, lub co najwyżej utrwalającą ją jako bezwzględną nierządnicę-morderczynię. Figurą lęku przed całkowitym zapomnieniem przez historię staje się natomiast widziany w śnie przez bohaterkę *Słowa i ciała* nietrwały, zmywany przez deszcz ślad kobiecej stopy na wodzie.

Dla dyskursu tożsamościowego rzekomej Markii szczególne znaczenie posiada przypisywany jej status nierządnicy, który pisząca pragnie subwersywnie przekroczyć na płaszczyźnie języka. Owa subwersywność przejawia się zarówno w autoironicznej narracji jak i w konstruowaniu metafor opartych na cielesności. Rzekoma Markia, kierując część swych listów do chrześcijańskiego filozofa Orygenesesa, kusi go swym ciałem i seksualnością. Przywołana w powieści autokastracja Orygenesesa, rzekomo spowodowana przez autorkę listów nabiera w tym kontekście szczególnego znaczenia. Pisanie rzekomej Markii ująć można zatem za pomocą podwójnej, hybrydycznej figury – pióra symbolizującego falliczną władzę oraz syreniej pieśni, budzącej męską fascynację, pożądanie i lęk. W listach rzekomej Markii pisanie stanowi ekwiwalent pożądania, zaś granica między aktem pisania a aktem erotycznym ulega niemal całkowicie zatarciu – dlatego też autorka rozważa cielesny związek z Sektosem Juliosem, jako konsekwencję zawierzenia będącej przedłużeniem życia opowieści mężczyźnie.

Postać Sekstosa Juliosa jako odbiorcy listów rzekomej nałożnicy Komodosa ma ogromne znaczenie nie tylko dla narracji epistolarnej lecz również dla narracyjnej strategii pisania jako kobieta. Rzekoma Markia pragnie wzbudzić w aleksandryjskim setniku empatię, która miałaby manifestować się poprzez wiarę w jej deklarowaną tożsamość oraz poprzez zainteresowanie jej losem. Jest ono bowiem niezbędne, aby podtrzymać sam akt pisania będący ekwiwalentem istnienia cesarobójczyni. Toteż kiedy Sekstos Julios

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 163

podejmuje próbę zdemaskowania rzekomej Markii pisząc, iż widział szkielet kochanki purpurata, narracja ulega zawieszeniu.

Przywołany przez Sekstosa szkielet w oczywisty sposób wywołuje asocjacje z pojawiającym się w korespondencji rzekomej Markii obrazem umęczonej przez pretorianów nałożnicy Komodosa. Tym samym Markia zostaje usytuowana przez aleksandryjskiego setnika po stronie tego, co już nieobecne i nieludzkie. Podwójny obraz szkieletu oraz krwawego strzępu ciała ujmuje w nawias podjęty przez rzekomą Markię wysiłek wkroczenia w tekst, podważa jego celowość i zasadność. Obnażając królewską nałożnicę z ciała, adresat listów rzekomej ceszarobójczyni obnaża również sam akt pisania ukazując w dwójnasób jego daremność. Z jednej strony daje bowiem wyraz swej nieufności względem domagającej się empatii piszącej, z drugiej zaś obraca przeciwko niej dyskurs nierządniczy i pozbawia go wywrotowego potencjału pisząc, iż żaden z mężczyzn nie widział Markii bardziej nagiej niż on sam. Sekstos Julios podważa zatem możliwość subwersywnego przekroczenia poprzez akt pisania kondycji nierządniczy – podjęta przez piszącą próba zostaje więc udaremniona ironiczną ripostą szefa tajnej aleksandryjskiej policji, ripostą podszytą perwersją odnoszącą się do statusu nałożnicy Komodosa kaisara.

W powieści autora *Srebrnych orłów* ciało i tekst pozostają w nierozzerwalnym związku, jednak ciało wymyka się całkowitej dyskursywizacji. Będąc niewątpliwie źródłem metafor, nie pozwala ono sprowadzić się do niczego innego poza nim samym. Wobec brutalnej nagości szkieletu konfrontującej z grozą śmierci wszelkie kulturowe i tekstualne reprezentacje ciała pozostają całkowicie bezradne. Jednocześnie jest ono niezbędne, aby piszący podmiot zakorzenił się w tekście – tak jak i w świecie. Dlatego też *Słowo i ciało* można odczytywać jako powieść o ucieleśnieniu. Demaskatorski gest Sekstosa Juliosa, obnażający rzekomą Markię z ciała, zyskuje w tym kontekście podwójny wymiar – obnażenie to unieważnia bowiem subwersywny dyskurs nierządniczy, dlatego też jest dla piszącej szczególnie hańbiące i dotkliwe. Jednocześnie ów gest – poprzez pozbawienie

ciała – uśmierca ją w przestrzeni tekstu, nieodwołalnie przecinając wszystkie nici narracji i empatii, o czym pisząca mówi w zakończeniu ostatniego ze swych listów *explicite*:

Czy mam ci jeszcze coś do powiedzenia? Chyba tylko to, żeś skuteczniej Markię zamordował, niż zrobili to – jeśli byli zrobili – Didios Julianos wyrokiem śmierci na nią, Bazylides zaś z towarzyszami wykonaniem wyroku przez mękę ohydną (...). Bo tamci byliby ją tylko jako ciało zabili; ty zaś jako słowo – niewiarą swą w to, że słowo to – o sobie samej słowo – od niej naprawdę pochodzi. (...) (Parnicki 1959, 664-665)

Na marginesie rozważań o narracyjnej strategii pisania jako kobieta w *Słowie i ciele* należy dodać, iż jej wykorzystanie przez autora *Srebrnych orłów* wywołało niebagatelne konsekwencje dla odbioru powieści. Stefan Szymutko określił jej drugą część jako *babskie gadanie w pisaniu*, twierdząc, iż w przeciwieństwie do męskiego narratora części pierwszej *pisząca wypowiada się rozwlekle, plotkarsko i niespójnie* (Szymutko 1998, 71). O atrakcyjności poszczególnych części *Słowa i ciała* miałyby zatem decydować płęć jej narratorów. W refleksji badacza niedostrzegającego subwersywnego potencjału pisania rzekomej Markii, ujęte zostało ono pryzmat stereotypowych wyobrażeń pisarstwa kobiecego, wypracowanych przez męską krytykę literacką na przełomie XIX i XX wieku, uznających twórczość kobiet za przeniesienie babskiego gadania/plecienia w pole literatury będącej domeną mężczyzn (Kłosińska 1995). Ugruntowane w kulturze, negatywne wartościowanie kobiecego pisania pozwoliło więc autorowi rozprawy *Zrozumieć Parnickiego na triumfalliczne* (Paszek 2008) stwierdzenie, iż rzekoma Markia pozostaje *poza pociechą Logosu* (Szymutko 2006). Dzieje się tak jednak dlatego, iż sytuuje się ona na obrzeżach logocentrycznego dyskursu i wielkonarracyjnej historii, ale też nie ulega wątpliwości, że właśnie w akcie pisania poszukuje ona pocieszenia.

Strategia II – pokuszenie

Powieść Tomka Tryzny *Panna Nikt* nastęca trudności genologiczne. Podczas gdy jej tytuł stanowi nawiązanie do średniowiecznego moralitetu, podtytuł głoszący, iż jest to „tajemnicza powieść o dojrzewaniu”, sytuuje ją w kręgu powieści inicjacyjnych. W moim przekonaniu kluczem do odczytania *Panny Nikt* jest motto otwierające powieść: *Spójrz Ojczy: / Ścigana przez zło, na ziemi, / Z dala od twego tchnienia błądzi na próżno, / Szuka ucieczki przed gorzkim chaosem / i nie wie jak go pokonać...* (Tryzna 1993, 3). W entuzjastycznej recenzji powieści Czesław Miłosz błędnie rozpoznał w powyższym cytacie słowa Hipolita, pasierba Fedry (Miłosz 1994). W rzeczywistości motto *Panny Nikt* zaczerpnięte zostało z hymnu Naaseńczyków, przytoczonego przez herezjologa Hipolita Rzymskiego (Snochowska-Gonzalez, 2003). Niepokojący cytat odsyła zatem do traktatów gnostyckich.

Tytułowa bohaterka, Marysia Kawczak, schwytaana zostaje w sieć, jaką tworzą tytuł, podtytuł i motto powieści. Jej losy umieszczone zostają na tle uniwersum zakładanego zarówno przez średniowieczny moralitet, jak i traktat gnostycki. W owej sieci *Panna Nikt* znika, zatracą swą tożsamość i podmiotowość, zanim jeszcze wpadnie w pułapkę mimetycznego pożądania, zastawioną na nią w samej fabule powieści. Napięcie między tendencją uniwersalizującą a dążeniem do ukazania specyficznego, kobiecego doświadczenia determinuje narrację, ale ostatecznie to, co dostępne jedynie kobiecie, podporządkowane zostaje temu, co uniwersalne, zostaje więc wpisane w ogólny porządek wykreowany przez autora. Niejako w nawiązaniu do motto bohaterka *Panny Nikt* jawi się jako alegoria gnostyckiej Sophii, dążącej do praojca, poznania prawdy i doświadczenia pełni, rozdartej między tym, co cielesne, a tym, co duchowe.

W świecie przedstawionym powieści *Panna Nikt* nie istnieje, ponieważ Kasia Bogdańska i Ewa Bogdaj odbierają jej tożsamość, lecz także dlatego, że autor unicestwia jej podmiotowość, czyniąc ją wydrążoną maską, reprezentacją uniwersalnych wyobrażeń i idei. Co ciekawe, alegoryczność *Panny Nikt* marginalizująca doświadczenie kobiece,

dostrzeżona została również w ekranizacji Andrzeja Wajdy, zaś krytycy filmowi dopatrywali się w niej wyraźnego podtekstu politycznego. Jak pisze Zdzisław Pietrasik:

ktos podsunął myśl, że być może Andrzej Wajda nie chciał wcale robić filmu o Pannie Nikt, lecz zamierzył metaforyczną przypowieść o zupełnie innej pannie, zwanej w swoim czasie panną „S”. Propozycja takiej interpretacji jest bardzo atrakcyjna. (...) Panna Nikt przenosi się ze wsi do miasta – liderzy „S” byli w większości robotnikami z wiejską genealogią. Marysia jest bardzo religijna – i znowu mamy oczywistą analogię. Kasia – to inteligencja twórcza, wspierająca ruch robotniczy. Ewa – może na przykład wyobrażać nową-starą klasę biznesu, która świetnie urządziła się w nowej RP. Kasia i Ewa padają sobie w objęcia, żartując okrutnie z łatwowernej Panny Nikt, którą wcześniej wrednie się posługiwały – metafora aż nadto czytelna (Pietrasik 1996, 56).

Czemu więc służy oddanie przez autora głosu Marysi? I czy rzeczywiście to jej głos jest słyszalny w tekście? Z powieści Tryzny wyłania się obraz dziewczynki określanej przez tradycyjnie łączoną z kobietami relacyjność. Marysia ulega reifikacji początkowo jako pogodzona ze swym losem bohaterka dramatu rodzinnego, wrzucona w „piekło kobiet”, obarczona nakazem bycia podporą matki oraz powielania matczynego, życiowego wzorca. Jej uprzedmiotowienie jest widoczne szczególnie wtedy, gdy staje się ona elementem rywalizacji między Kasią i Ewą. Każda z dziewcząt zmienia jej imię, stwarzając ją na nowo, a gest ten podkreśla płynność i nieokreśloność jej tożsamości – jako Minka i Majka Marysia wstępuje najpierw do świątyni Sztuki, siedziby ducha, a potem do Świątyni Pieniądza, gdzie króluje ciało i zakazane, perwersyjne uciechy.

Język jakim posługuje się nieświadoma niczego Marysia, jest odbiciem kolejnych etapów jej inicjacji zapoczątkowanej przez menstruację. Strużka krwi przyrównana tu zostaje do żmii, co w oczywisty sposób wywołuje konotacje z biblijną opowieścią o

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 167

pokuszeniu kobiety owocem z drzewa wiadomości dobrego i złego. Język Panny Nikt nie należy do niej – pobrzmiewają w nim echa światopoglądów Kasi i Ewy, które Marysia naiwnie przyjmuje jako własne:

Najważniejsze to się stąd wyrwać. I jeśli się sprzedać, to jak najdrożej. I jeśli potem uciec, to z workiem pieniędzy. Ewunia ma świętą rację. Pieniądze wcale nie są najważniejsze, ale pod warunkiem, że się je ma. Najcudowniejsze w tym jest to, że już teraz to wiem, w wieku piętnastu lat, bo gdybym doszła do takiego wniosku po czterdziestce, jak wiele idiotek to mogłabym się co najwyżej ugryźć w cipkę i tak zostać, z mężem kapciem na karku i bandą dzieciaków (Tryzna 1993, 375).

Odwolując się do strategii pisania jako kobieta Tomek Tryzna konstruuje szczególny, dziewczęcy idiolekt, którym posługuje się Marysia Kawczak. Poprzez sztuczną infantyлизację staje się on nieautentyczny i balansuje na granicy między pretensjonalnością i kiczem (Snochowska-Gonzalez 2003). Naśladowanie dziewczęcego języka, za pomocą którego Marysia pragnie oddać więź łączącą ją z dziewczętami, opiera się na licznych deminutywach i elementach słodkiego stylu dziewczęcego:

Już nie mam siły, na chmurce siadam. A tam, na drugiej, siedzi Kasia. RzUCA we mnie banieczkami, a ja je odbijam moimi czarodziejskimi pałeczkami. Każda banieczka wydaje inny dźwięk, rozpryskuje się na błyszczące okruszki i na ziemię spada. (...) To Kasi muzyka z moją się bawi. Złota i srebrna piana, pełno jej wszędzie. Kasia ją ubija i rośnie wielka beza, rośnie aż do nieba, słodka, chrupiąca, puszysta (Tryzna 1993, 133-134).

Dziewczęcy język również nie należy do Marysi, ponieważ odciska na nim swe piętno Autor, kształtujący obraz świata niewiele mający wspólnego z nieświadomością bohaterki. Owo naruszenie spójności idiolektu Marysi widoczne jest szczególnie wtedy, kiedy kolejne etapy jej wtajemniczenia kończą się klęską. W swej rozpaczycy Marysia zwraca się do Ojca, jednak tylko pozornie jest nim Bóg. W rzeczywistości jego prerogatywy przejmuje w tekście sam Autor, Demiurg wiodący na pokuszenie i ustalający reguły rządzące światem przedstawionym, które doprowadzają tytułową bohaterkę do katastrofy:

Frunę przez czarną pustkę kulista i ciężka, ciężarna żarem, co mi w środku zbiera. Zaciskam łono, by się krzyk płodu ze mnie nie wydostał. Cóż to za poród, co na tym polega, by nigdy nie urodzić (...). W blasku Ojca, w kręgu Ojca, krążę posłuszna gwiazdką wśród gwiazd tańczących, sióstr moich. Pełna zuchwałej pokory, w radosnym cierpieniu, spokojnie drżąca, milczę (Tryzna 1993, 460)

Zarysowane w powieści uniwersum jest w rzeczywistości patriarchalnym uniwersum symbolicznym ustanowionym przez Ojca-Autora, który pojawia się w powieści w krytycznych dla bohaterki momentach jako *wysoki pan w szarym swetrze, w okularach*, zwracając się bezpośrednio do bohaterki:

Marysiu – mówi – nie uciekaj. Chcę ci pomóc (Tryzna 1993, 274):

Ktoś tu stoi w mroku. Błyszczą okulary.

– Marysiu jeśli chcesz, podreż wszystko i będzie tak, jakby nigdy nic nie było.

– Odczep się, nie masz prawa, to moje!

Uciekam (Tryzna 1993, 443).

Empatia pojawiającego się w tekście Autora jest jedynie maską, skrywającą oblicze Ojca – dysponenta patriarchalnych praw i tekstowych reguł. Panna Nikt jak gnostycka Sophia musi ponieść karę za swoje pragnienie poznania. Prawa rządzące światem przedstawionym muszą się dopełnić. Być może ofiara z Marysi jako Innego ustanawia tożsamość Autora. Być może spoza strategii pisania jako kobieta wyziera mizoginizm kusiciela.

Strategia III – milczenie

Na powieść Marka Sobola składają się trzy opowiadania, sygnowane imionami tytułowych Mojry, najstarszych, przedolimpijskich bóstw Losu, które *dolę ludzką, po zgon, złą czy dobrą plotą*. W kontekście obranej przez autora strategii pisania jako kobieta, nadanie bohaterkom imion Lachesis, Atropos i Kłoto nie jest jedynie chwytem literackim, czy pozbawionym głębszego znaczenia gestem mityzacyjnym. Jako bóstwa Losu Mojry powiązane są z czynnością tkania, tradycyjnie łączoną z aktywnością kobiecą i odnoszoną przez badaczki z kręgu krytyki feministycznej do arachnologicznej strategii kobiecego pisania (Miller 2006; Szczuka 2001).

Nie bez znaczenia jak sądzę pozostaje fakt, iż pierwotnie Mojry nie podlegały patriarchalnemu panteonowi olimpijskich bóstw. Na płaszczyźnie tekstu niezależność tytułowych Mojry przejawia się w całkowitym wyciszeniu głosu męskiego – głosu pisarza i zarazem projektowanego słuchacza kobiecych opowieści. Rodzi to jednak pytanie, czy bohaterki opowiadań tracą niezależność w toku narracji, podobnie jak ich mitologiczne imienniczki stopniowo tracące władzę na rzecz młodszych bóstw męskich.

Opowiadania Marka Sobola tworzą sieć, której wszystkie nici są ze sobą dokładnie powiązane. Bohaterką pierwszego z nich jest Lachesis, pochodząca z Polski Żydówka, opowiadająca dzieje swego życia polskiemu turyście, klientowi należącej do niej paryskiej kawiarni. Opowiadanie to imituje formą mówioną relację poprzez obecne w tekście, refreniczne powtórzenia, liczne zerwania narracji i zwroty do słuchacza, w którym dopatrywać się można pisarza przejmującego kobiecą opowieść. Tekstura opowiadania przypomina podwójny splot, na który składają się nostalgiczne wspomnienia wydarzeń z przeszłości, lat spędzonych w Paryżu, szczęśliwego małżeństwa, dawnych znajomych a nawet lubianych przedmiotów, oraz opowieść o latach okupacji, doświadczeniu obozowym i śmierci najbliższych. Druga z opowieści rwie się niczym zetłala tkanina, naznacza ją bowiem nie poddająca się wysłownieniu trauma:

Ja o tym nigdy nie opowiem, nawet panu – powtarza narratorka – chociaż panu tak dobrze z oczu patrzy, zresztą kogo to wszystko obchodzi, ludzie już tego nie chcą słuchać, bo po co, jeśli życie jest takie piękne (Soból 2005, 27).

Obozowa trauma zatruwa narrację, będącą w zamierzeniu narratorki afirmacją życia. Jest bliźną, która jednakowo stygmatyzuje ciało Lachesis i tkankę tekstu, odsłaniając tym samym ich nierozzerwalny związek. Sprawia, iż narracja imitująca płynny tok mowy ulega zerwaniu pod wpływem narzuconej sobie przez autorkę cenzury, której znakiem jest kilkakrotnie powracająca wątpliwość: *Naprawdę nie wiem, czy powinnam o tym opowiadać...*

Podwójność tekstury opowiadania rzutowana jest również na ciało Lachesis – ciała z pozoru pięknego, kuszącego kobiecymi kształtami, wzbudzającym podziw i pożądanie, które szpeci jednak pooperacyjna bliźna – znak obozowej traumy. Jest to zarazem ciało

okaleczone, wydrążone w środku, pozbawione możliwości odczuwania rozkoszy i zdolności rodzenia:

No ale nie mogłam mieć dzieci i nie dało się nic zrobić, bo nie mam w środku nic do rodzenia. Bywało, że stałam przed lustrem i myślałam: na co mi to moje ciało, te piersi, te długie włosy, po co mi to wszystko, i żyć mi się już nie chciało, a najbardziej wtedy, gdy Henryk mnie całował i pieścił, a we mnie była cisza, głucha cisza (Soból 2005, 45)

Dla bohaterki macierzyństwo stanowi najważniejsze i konstytutywne dla kobiety doświadczenie. Sposobem na symboliczne zastąpienie tego braku staje się opowieść – bycie twórczą na płaszczyźnie tekstu zastępuje twórczość na płaszczyźnie życia, ocala od zapomnienia, umożliwia przetrwanie. Podejmowany przez bohaterkę gest kreacyjny polega na zwielokrotnianiu opowieści, tworzeniu z nich tekstowego kolażu, opowiadaniu zarówno o tym co było, jak i o tym, co mogło się wydarzyć. Kreując możliwe światy Lachesis wciela archetyp Parki, twórczyni życia i śmierci, która snując opowieść zyskuje nad nimi władzę.

Symboliczna władza Lachesis ujawnia się wobec słuchającego jej mężczyzny. Opowiadając, narratorka próbuje nawiązać z nim bliską relację, czego wyrazem są kierowane do niego pytania: *Napije się pan jeszcze kawy? Napije się pan gorącej wody z miodem? Czy aby panu nie zimno? Czy to pana nie nudzi?* Wszystkie te czułe gesty służą podtrzymaniu zainteresowania słuchacza, którego obecność jest niezbywalnym warunkiem opowiadania. Opowieść jest jednak tylko własnością Lachesis, dlatego też nie ujawnia ona mężczyźnie, co w jej historii było prawdą, a co zmyśleniem, zazdrośnie strzegąc tej tajemnicy:

Ja panu nie powiem, choćby pan nawet bardzo prosił, co jest prawdą, a co nie, co mi się przyśniło, co usłyszałam, a co przeżyłam naprawdę. I tak zdradziłam panu tajemnicę, o której nikt nie wie, nie mam pojęcia dlaczego, chyba dlatego, że panu tak dobrze z oczy patrzy... (Soból 2005, 69-70)

W opowiadaniu Sobola mężczyzna słuchający historii Lachesis milczy, nie ingeruje w opowieść bohaterki i pytaniami nie zmienia jej biegu. Czy jego postawa wobec opowiadającej jest znakiem empatii, co zdawałaby się potwierdzać jego niezmienna obecność, nieme pragnienie wysłuchania opowieści do końca? Czy też jego milczenie posiada niepokojący wymiar, tak jak niepokojący jest dla narratorki wyraz jego oczu?:

Wciąż pan nic nie mówi, tylko tak dziwnie pan na mnie patrzy. Zamówił pan na początku kawę (...), na moje pytanie odpowiedział pan, że jest z Polski (...), słuchał pan tak uważnie, ale kto wie, może pan w ogóle nie rozumie po francusku? (Soból 2005, 74)

Niepewność wzbudzona przez słuchacza nakazuje przerwać opowieść, gdyż nie sposób odkryć, co kryje się za fasadą jego milczenia – Empatia? Dystans? Zdumienie? A może niezrozumienie na prymarnym poziomie języka?

Centralny punkt powieści Marka Sobola stanowi opowiadanie Atropos, od którego wysnute zostają nici pozostałych kobiecych historii. Wyróżnia się ono na tle pozostałych, gdyż jako jedyne posiada postać dziennika, prowadzonego przez pielęgniarkę pracującą na oddziale onkologii dziecięcej. Jego quasi-epistolarna forma ma w zamierzeniu piszącej pełnić funkcję terapeutyczną, pomóc jej w pogodzeniu się z tragiczną śmiercią ukochanej osoby, do której ów lisowy dziennik jest kierowany, ma zatem umożliwić przepracowanie straty i dokonanie się pozytywnej pracy żałoby. Ujawniona *explicite* pisana forma

opowiadania wiąże się ze świadomą, pisarką autokreacją Atropos, która, niczym jej mitologiczna imienniczka, jawi się jako wtajemniczona w misteria śmierci, towarzyszącej jej od najmłodszych lat. Forma opowiadania implikuje także refleksję metatekstową – według bohaterki *pisanie oczyszcza* (Soból 2005, 84), pozwala na nowo odnaleźć sens istnienia. Dziennik pisany przez Atropos, początkowo będący zbiorem luźnych notatek i refleksji przeradza się w spójny pisarski projekt, na który, prócz niego, składają się dwa inne, stworzone przez nią opowiadania – inspirowana pobytem w Paryżu historia starej właścicielki kawiarni oraz historia znajomej prostytutki, Kloto, która w opowiadaniu Atropos swą przesyconą erotyzmem opowieść oddaje niczym swoje ciało klientowi-pisarzowi:

A więc wydam ten dziennik razem z opowiadaniem. Kiedy zaczynałam go pisać, nie wiedziałam, że będzie dla mnie ratunkiem, odnową, wymazywaniem (...), metodą na powrót do życia. Wydam to pod pseudonimem, jako mężczyzna. Będą trzy kobiece opowieści, trzy Mojry, trzy boginie Losu. (Soból 2005, 179)

Ujawnienie powieściowego projektu Atropos stanowi węzłowy moment w utworze Marka Sobola. Prowokuje ono bowiem sugestię, iż rzeczywistą autorką opowiadań jest kobieta, ukrywająca się pod męskim pseudonimem. Przypisując autorstwo powieści wykreowanej przez siebie bohaterce podmiot czynności twórczych rozmywa swoją tożsamość, podejmuje swoistą, wielopoziomą grę z czytelnikiem posługując się przy tym kategorią płci. Na granicy fikcjonalności i faktyczności dochodzi więc do wzajemnego przenikania się pisania jako kobieta i jako mężczyzna. Ponadto gest autora zacierającego swą tożsamość nasuwa skojarzenie z hyfologią Rolanda Barthesa, wedle której zagubiony w tekście podmiot ulega rozpadowi. Jednocześnie w narracji powieści odnaleźć można wyraźne tropy arachnologiczne, które przejawiają się nie tylko poprzez akcentowanie w

tekście obecności jego twórczyni i rozproszenie znaków kobiecej cielesności, lecz także przez metafory – pajęczyny wspomnień, nici ludzkiego życia i opowiadania. Narracja powieści *Mojry* jest zatem rozpięta między hyfologią Rolanda Barthesa a inspirowaną nią arachnologią Nancy K. Miller.

Gra kategorią płci służy ponadto rewizji ugruntowanych w kulturze i sferze kontaktów społecznych pozornych uniwersaliów i stereotypów służących czytelnikowi do orientacji w świecie. W zakończeniu swego dziennika Atropos odkrywa płeć jego adresata, którym okazuje się kobieta. Tym samym bohaterka obnaża iluzoryczność roszczonej sobie prawo do miana uniwersalnej heteronormatywności, przez pryzmat której czytelnik dokonywał aktu lektury dziennika, wykluczając możliwość nieheteroseksualnej tożsamości jego autorki. Tekstowy coming out jest ściśle powiązany z ujawnieniem warsztatu pisarskiego Atropos:

Najpierw przejrzałam cały dziennik i usunęłam z niego wszystkie formy gramatyczne, które ujawniają, że był pisany dla kobiety. (...) Czy to nie intrygujące? Przez większość tego dziennika jesteś mężczyzną, właściwie jesteś osobą bez płci, ale przecież nikomu nie przyjdzie na myśl prawda. (Soból 2005, 179)

W powieści Marka Sobola imienniczki mitycznych Mojr snują opowiadania i same kształtują swe zawikłane losy. Akt opowiadania wytwarza przestrzeń wspólnoty, która znajduje swój odpowiednik także w przestrzeni realnej. Lachesis, Atropos i Kloto spotykają się na Festiwalu Kultury Żydowskiej na krakowskim Kazimierzu i to poruszające dla każdej z nich wydarzenie znajduje swe odbicie w ich opowiadaniach. Przez pryzmat owego zdarzenia Soból ukazuje wielość kobiecych perspektyw i różnorodność ich życiowych doświadczeń. Ponadto epizod ten znacznie rozszerza krąg empatycznych relacji obecnych w narracji powieści (w opowiadaniu Lachesis pojawia się wątek bardzo ważnego dla niej spotkania z Edith Piaf, z którą łączy ją wspólnota doświadczenia – pogmatwanego

życiorysu oraz tragicznej śmierci męża. Śpiewana przez Piaf piosenka *Je ne regrette rien* staje się natomiast osobistym wyznaniem Lachesis, odzwierciedleniem podwójnego splotu jej opowieści).

Współodczuwanie określa nie tylko stosunek mężczyzny do kobiet zawierających mu swoje opowieści, lecz także związki istniejące w fabule między samymi kobietami.

Marek Soból kreuje swoje bohaterki jako prządki ludzkiego losu, w centrum kobiecej konfiguracji umieszczając Atropos, kształtującą swój pisarski projekt na kształt pajęczyny. Jej centrum wyznacza pisany przez Atropos dziennik, od niego bowiem wybiegają nici pozostałych opowiadań, które pisząca ostatecznie przecina, urywa wszystkie wątki jak towarzysząca jej od zawsze śmierć.

Nie ulega wątpliwości, iż autor *Mojr* w sposób najbardziej wszechstronny wykorzystuje strategię pisania jako kobieta. Służy mu ona nie tylko do tekstualizacji często marginalizowanego i niewysłowionego doświadczenia związanego z kobiecą cielesnością i seksualnością, lecz także umożliwia tekstową grę kategorią płci i obnażanie związanych z nią kulturowych mechanizmów wykluczenia. Strategia pisania jako kobieta wyzwala także w *Mojrach* refleksję o fikcyjnym charakterze literatury, w której jednak każde zmyślenie podszyte jest prawdą, unaocznia ponadto antropologiczny związek życia i opowiadania. Kreując kobiece postaci Soból sięga po ugruntowane w kulturze reprezentacje inności poddając je feminizacji – jego bohaterki, Żydówka, lesbijka i prostytutka zostają ponadto obdarzone silnie zindywidualizowanymi rysami.

Pisząc jako kobieta Marek Soból posługuje się kilkoma chwytami – wycofuje z tekstu swój głos, zaciera własną rzeczywistość płęć, ostatecznie zaś sugeruje, iż autorką wszystkich zebranych w tomie opowiadań jest kobieta. Tym samym symbolicznie pozbawia znaczenia postać projektowanego w tekście słuchacza-pisarza, spisującego zasłyszane kobiece opowieści, z którym milcząco się utożsamia. Jakże zatem znaczenie posiada owa męska milcząca obecność? Czy jest ona rodzajem pośrednictwa? Gwarantem

ciągłości opowiadania? Czy może jednak milczącym i protekcyjnym przekonaniem o konieczności uprawomocnienia kobiecej opowieści, która jako niewiarygodna musi zostać zawierzona mężczyźnie? Pytania te, odnoszące się nie tylko do powieści Marka Sobola, lecz do aktu pisania jako kobieta podejmowanego przez autorów płci męskiej w ogólności, chciałabym pozostawić bez jednoznacznej odpowiedzi.

Wykorzystywana przez mężczyzn strategia pisania jako kobieta występuje w bardzo odległych od siebie powieściach, zarówno pod względem gatunkowym jak i tematycznym. Mimo to, poza niewątpliwym eksplorowaniem obszaru kobiecego doświadczenia można wskazać kilka ich wspólnych cech – obecność refleksji metatekstowej, często dotyczącej relacji między prawdą a zmyśleniem, genderową mityzacyjność przejawiającą się w licznych odwołaniach do mitów i symboli, budowanie swoistej, choć zawsze odmiennej kobiecej przestrzeni językowej, wreszcie zaś projektowanie męskiego odbiorcy/czytelnika, którego wyróżniającą cechą jest empatia bądź przeciwnie, jej brak.

W analizowanych powieściowych reprezentacjach pisania jako kobieta rozpiętość funkcji owej strategii jest niezwykle rozległa: od przełamywania stereotypów do legitymizacji ugruntowanych kulturowo przekonań, od zacierania do potwierdzania męskiej tożsamości, od eksperymentowania formą, przekraczania ograniczeń gatunkowych do podważania społecznych i kulturowych barier. Jak pisze Anna Nasiłowska komentująca teorię Luce Irigaray, *odwieczną i niezbywalną częścią tożsamości mężczyzny jest cielesność kobieca. Dla literatury ma to kapitalne znaczenie, gdyż kobieta może przemówić wewnątrz męskiego tekstu* (Nasiłowska 2001, 212).

Omawiana strategia stanowi źródło wielu wciąż niewykorzystanych możliwości zarówno dla pisarzy jak i badaczy literatury. Zmyślenie, kuszenie i milczenie, jako niejednoznaczne i często ambiwalentne warianty strategii pisania jako kobieta, prowokują do odszyfrowywania niepokojącej i nieczytelnej tekstowej sygnatury.

Bibliografia:

- Borkowska, Grażyna. 1999. "Kobieta i mężczyzna w dyskursie feministycznym". In *Kobiety w literaturze*. Bydgoszcz: Wyższa Szkoła Pedagogiczna.
- . 2001. "Metafora drożdży. Co to jest literatura/ poezja kobieca?". In: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, edited by Anna Nasiłowska. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Budrowska, Kamila. 2004. „Kobieta w procesie literackiego komunikowania. Rozważania teoretycznoliterackie i nie tylko”. *Teksty Drugie* 1/2.
- Cixous, Hélène. 1987. "Reaching the Point of Wheat, or Portrait of the Artist as a Maturin Woman". In *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation*, t. 19.
- .1993. "Śmiech Meduzy", translated by Anna Nasiłowska. *Teksty Drugie* 4/5/6.
- Culler, Jonathan. 1998. *Teoria literatury. Bardzo krótkie wprowadzenie*, translated by Maria Bassaj . Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Kłosińska, Krystyna. 1995. "Kobieta – autorka". *Teksty Drugie* 3/4.
- Kraskowska, Ewa. 2000. "O tak zwanej „kobiecości” jako konwencji literackiej”. In *Krytyka feministyczna. Siostra teorii literatury*, edited by Grażyna Borkowska and Liliana Sikorska. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- . 2007. *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Miller, Nancy K. 2006. "Archnologie: kobieta, tekst i krytyka". In *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, edited by Anna Burzyńska and Michał P. Markowski. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Morgan, Thais E. (ed.). 1994. *Men Writing The Feminine. Literature, Theory and the Question of Genders*, Albany, N.Y.: State University of New York Press.
- Miłosz, Czesław. 1994."O Pannie Nikt Tomka Tryzny". *Gazeta Wyborcza* 7 wrzesień.
- Nasiłowska, Anna. 2001. "Feminizm i psychoanaliza. Ucieczka od opozycji". In *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie. Antologia szkiców*, edited by Anna Nasiłowska. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.

- Pantuchowicz, Agnieszka and Rachwał, Tadeusz. 1999. "Wytwarzanie kobiety. Poetyki rodzaju, rodzaje poetyki". In *Kobiety w literaturze*. Bydgoszcz: Wyższa Szkoła Pedagogiczna.
- Parnicki, Teodor. 1959. *Słowo i ciało. Powieść z lat 201-203*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Paszek, Jerzy. 2008. "Styl przesłania Słowa i ciała". In *Tajemnice Słowa i ciała. Szkice o powieści Teodora Parnickiego*, edited by Tomasz Markiewka and Krzysztof Uniłowski. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Pietrasik, Zdzisław, 1996. "Gra w życie". *Polityka* nr 43.
- Snochowska-Gonzalez, Claudia. 2003. „Dlaczego dziewczynka? Dlaczego musi umrzeć? O „Pannie Nikt” Tomka Tryzny”. In *W poszukiwaniu małej dziewczynki*, edited by Izabela Kowalczyk and Edyta Zierkiewicz. Poznań: Stowarzyszenie Kobiet Konsola.
- Soból, Marek. 2005. *Mojry*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B..
- Szczuka, Kazimiera. 2001. „Przędki, tkaczki, pająki. Uwagi o twórczości kobiet” In: *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*. Kraków: eFKa.
- Szymutko Stefan, 1998, "Ten nudzący się Chozroes, ta nudna Markia... (Nuda w „Słowie i ciele” Teodora Parnickiego)". *FA – art* nr 1-2.
- Szymutko Stefan, 2006, 'Poza pociechą Logosu (w stronę interpretacji „Słowa i ciała” Teodora Parnickiego)' In: *Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Tryzna, Tomek. 1993. *Panna Nikt. Tajemnicza powieść o dojrzwaniu*. Warszawa: B&C Piotr Bagiński.

WOJCIECH SZYMAŃSKI

JA, CO TO PISZĘ

Dla F.

„Wiedzieć, że nie pisze się dla innego, wiedzieć, że rzeczami, które napiszę, nigdy nie zdobędę miłości tego, kogo Kocham, wiedzieć, że pismo niczemu nie czyni zadość, niczego nie sublimuje, wiedzieć, że jest dokładnie tam, gdzie ciebie nie ma – to początek pisania”.

(Barthes 2011, 155)

Tytuł niniejszego tekstu zaczerpnięty został z *Dziejów rozmaitych, cokolwiek się działo w klasztorze zwierzynieckim* autorstwa siedemnastowiecznej kronikarki zakonnej Teresy Petrycówny, której postać przybliżyła mi moja znakomita koleżanka Aleksandra Szczepan. Postać zakonnic, którą znamy niemal wyłącznie z charakteru pisma, opisuje ona tak: „Teresa Petrycówna [...] swoje imię wspomina na kartach kroniki jedynie kilka razy, własną ręką zapisuje i poprawia prawdopodobne daty swojej śmierci” (Szczepan 2011, 90). Ponadto, opowiadająca historię żeńskiego konwentu zakonnica, określa częściej siebie mianem „ja co to pisze”.

Gest gramatycznego zamazania/wymazania siebie wydaje się niezwykle interesujący i może być odczytywany wielorako. Jeszcze czterdzieści lat temu powiedziałybyśmy zapewne, że ów gest jest próbą uprawomocnienia się kobiecego podmiotu mówiącego przez odrzucenie zdradzających tożsamość i zdradliwych jednocześnie sufiksów. W tym sensie byłby to *gest wymazania*. Gdyby natomiast ja, co to teraz mówi, wypowiadało swe słowa dwadzieścia lat temu, zinterpretowałoby tę zakonną retorykę jako celowe i w pełni świadome celebrowanie uwikłania w płeć. W tym sensie byłby to *gest zamazania*.

Dzisiaj jednak chciałbym mówić o geście wnuczki wielkiego arystotelika wykształconego w Padwie, Sebastiana Petrycego z Pilzna i córki Jana Innocentego, autora dzieła o wojnie z Turcją – kim była babka i matka, nie wiemy – jako o *geście zmazania*. Gest ten różni się znacząco od dwóch pozostałych. O ile gesty *zamazania* i *wymazania* podejmują grę lub rzucają wyzwanie *Słowu*, o tyle *gest zmazania*, *Słowo* odrzuca. O ile gesty *zamazania* i *wymazania* porównać można z taktycznymi podchodami rodem z harcerstwa, *gest zmazania* jest stopniem zero pisania. *Gest zmazania*, w którym „ja co to pisze” zapisuje i poprawia prawdopodobne daty swojej śmierci, jest dialektycznym węzłem gordyjskim. Można go oczywiście przeciąć i nie pisać w ogóle. Czy ja, co to teraz mówi, odważy się? Przecież obowiązkiem i rozkoszą historyka jest opowiadanie, jak uczy grecki źródłosłów *historein*, opowiadać. Trzeba w nim pozostać, nie rozpoznając się w tym, co napisane i popadać w rozpacz, bądź rozpoznając się w napisanym i utwierdziwszy się, że to *tylko* ja, popadać w rozpacz jeszcze większą.

Gest zmazania wykonywany przez „ja co to pisze” jest bowiem gestem podmiotu rozpaczającego. Nie takiego jednak, który rozpaczałby z utraty, jak podpowiada konwencjonalne użycie słowa „rozpacz”, lecz takiego, który rozpacza się z nadmiaru siebie, a swoją rozpacz rozumie jako rozpaczanie się na dwa, jak w niemieckim słowie *Verzwei-felung*.

Pisanie historii przez rozpaczające się „ja co to pisze” jest ponadto – co widać na przykładzie Teresy Petrycówny zahipnotyzowanej własną śmiercią – pisaniem autoerotycznym nacechowanym narcystycznie. Akt rozpoznania się w tym, co napisane, jest jednocześnie momentem śmierci, spaleniem się ze wstydu, że zapisana historia jest *tylko* moją historią, moim własnym rozpaczającym się odbiciem. W tym sensie *gest zmazania* jest dla mnie bezowocnym, autoerotycznym i postrzeganym jako grzeszny lub wstydlivy *gestem zmaży*. Jest w nim zawarty także paradoks Narcyza, który wcale nie utopił się, jak mówi mit. On spalił się ze wstydu, czy też – jeśli chcecie, tu drugi paradoks – woda spaliła go ze wstydu.

O tym, że pisanie historii przez podmiot eks-centryczny – jako eks-centryczny będę określał w dalszej części referatu podmiot zarówno kobiecy, jak i queerowy; rozróżnienia biologiczne i genderowe nie będą mnie interesowały, jako akcydentalne dla analizy egzystencjonalnej „ja co to pisze”, które rozpacza się. Eks-centryczność rozumiem jako bycie czymś dziwnym, *queer*, ale także za Helmuthem Plessnerem jako *conditio humana*, ciągle rzutowanie się poza siebie, odchodzenie od centrum ja (Plessner 1988) – podmiot, którego kondycją jest rozpaczanie się, jest pisaniem autoerotycznym, gdzie fragmenty dyskursu miłosnego okazują się monologowaniem, pokazuje przykład wielkiego ekscentryka, Rolanda Barthes’a, który rozpoznawszy się w tym, co napisane, mógł popaść jedynie w rozpacz.

We *Fragmentach dyskursu miłosnego* odnajdujemy zapis snu Barthes’a: „Śnił mi się koszmar: ukochana osoba źle się poczuła na ulicy i lękliwie prosiła o lekarstwo; ale wszyscy przechodzili dalej i surowo jej odmawiali, mimo mojej oszalałej bieganiny w tę i z powrotem; lęk tej osoby przeradzał się w histerię, którą miałem jej za złe. Nieco później pojąłem, że tą osobą byłem oczywiście ja; bo o kim innym śnić?: we wszystkich językach (systemach) zwracałem się do przechodniów, odpychany przez nich, i domagałem się hałaśliwie, *nieprzyzwoicie*, filozofii, która by <<mnie zrozumiała>> – <<przyjęła mnie>>” (2011, 327). Barthes w cytowanym fragmencie nie tylko popada w rozpacz, która – jak w przypadku siedemnastowiecznego „ja co to pisze” związana jest ze śmiercią, agonią na zatłoczonej ulicy oraz z rozpoznaniem w swojej kreacji nadmiaru siebie; ukochana osoba okazuje się moim odbiciem. Barthes zwraca także uwagę na specyfikę pisania podmiotu rozpaczającego się; jest nią bezsens opowiedzianej historii, która przez nadmiar ekscentrycznego ja, pozostaje niezrozumiała i nieprzyzwoita dla wszelkiej filozofii. Tak, że dyskursy/systemy wiedzy/władzy mogą spokojnie postawić znak równości pomiędzy różnymi *nieprzyzwoitymi* językami. Nie ma dla nich różnicy pomiędzy *babskim gadaniem*, Cycerońskim *ineptiae aniles*, czyli czymś, co się zawija w niepotrzebny papier u Horacego (*quidquid chartis amicitur ineptis*) a *promowaniem homoseksualizmu*, niegodnym

naukowego zainteresowania *mówieniem tego, o czym nie można mówić*; zawsze zniewieściałym głosem.

Barthes doskonale zdaje sobie sprawę, jakie dyskursy pozostają głuche na jego wołanie. W poprzedzającym opis i egzegezę snu fragmencie pisze: „Dzisiaj nie ma jednak żadnego systemu dla miłości. [...] Dyskurs chrześcijański, jeśli taki jeszcze istnieje, nakłania go [współczesnego zakochanego] do powściągliwości i sublimacji. Dyskurs psychoanalityczny (który przynajmniej opisuje jego stan) zachęca go do odbycia żałoby po swoich Wyobrażeniach. [W tematyzowanym w niniejszym referacie pisaniu podmiotu rozpaczającego, także nie ma miejsca na psychoanalizę i pracę żałoby. Jak zauważa Barthes, psychoanaliza przydatna jest (o ile w ogóle) w przypadku rozpacz po utracie. Bezsilna w opisywanych przypadkach, gdzie rozpacz związana jest nie z utratą, ale z nadmiarem]. Dyskurs marksistowski nie mówi natomiast nic. Jeśli przychodzi mi chęć zapukania po kolei do wszystkich tych drzwi, aby moje „szaleństwo”, (moja „prawda”) zostało *gdzieś* uznane, drzwi po kolei się zamykają; a kiedy są zamknięte, wokół mnie wyrasta mur języka, który mnie grzebie, prześladuje, odpycha” (Barthes 2011, 326-327).

Jeżeli, co zakładam *implicite* w niniejszym referacie od początku, pisanie historyczne, kreowanie opowieści historycznej jest jak mowa zakochanego (w tym, co pisze, o czym i jak), analogia pomiędzy niemymi na rozpacz Barthes’a systemami/dyskursami a systemem pisania *uznanego za historyczny*, wydaje się uprawniona. Sam Barthes natomiast jawi się tutaj jako usiłujący opowiedzieć historię swojej rozkoszy/rozpacz historyk, czyli opowiadający. (Zastanawiam się, pisząc ten tekst i spoglądając na Twoją fotografię, czy moja rozpacz nie jest moją rozkoszą. Czy mógłbym być *sobą* nie rozpaczając się i w tej rozpacz nie odnajdując rozkoszy, że wiem, że *ja* to piszę? Rozpacz konstryuuje *ja*, co jest

rozkoszne, bo dzięki temu piszę. Tylko, które *ja* pisze teraz tę uwagę przerywającą spójność wypowiedzi? *Ja* spoglądające na moje *ja*?).

Przykład Barthes'a – który jest egzemplum w szerszej perspektywie eks-centricznego „*ja co to pisze*” – poucza, że jeżeli wszystkie systemy zawodzą i nie można się do nich odwołać, być może należy w ogóle zarzucić wszelkie próby wchodzenia z nimi w bliższe relacje, takie jak strategie przepisywania historii, czytania historii pod włos, bądź dowodzenia, że w klasycznych tekstach historii sztuki, można (przez porównanie ich z innymi, umocowanymi w feminizmie), odnaleźć głęboko ukryte, nie wypowiedziane wprost, lecz mową ezopową, przydatne intuicje.

Za odrzuceniem wymienionych przeze mnie powyżej praktyk i uznaniem ich za feministyczne, przemawia ponadto kilka argumentów. Zaznaczam od razu, że nie jestem przeciwnikiem przepisywania historii. Uważam jedynie, że sam akt przepisania historii jest, po pierwsze, nieprzydatny w analizie egzystencjonalnej aktu pisania eks-centricznego „*ja co to pisze*”, po drugie, może być uprawiany z powodzeniem, bazując na zgoła niefeministycznych założeniach. Czyż narodowi socjaliści również nie posługiwali się Benjaminowskim „czesaniem historii pod włos”, tyle że w drugą stronę?

Argument pierwszy jest argumentem z celowości. Zakłada się tutaj, że każdy akt przepisania, bądź czytania tekstu pod włos, jest aktem celowym. Pytam: co muszę uprzednio założyć, aby – w ekonomii zysków i strat – akt przepisania mógł być udany? Odpowiadam: zakładam, że z różnych przyczyn (niesprzyjającej sytuacji politycznej, społecznej, kulturowej) coś zostało w tekście zdeponowane i ukryte przed okiem cenzury (zewnętrznej i wewnętrznej), a moim zadaniem jest wyłuskanie innego, niż wypowiedziany wprost sensu z owych inkrustacji. Pytam dalej: kto deponuje w mowie ezopowej ukryte sensy i znaczenia? Odpowiadam: podmiot z tajemnicą. Nie chodzi mi przy tym o zwykłe i powszechne w tekstach aluzje do sytuacji społeczno-politycznej. Aluzja tym różni się od tajemnicy, że zostaje poczyniona, aby ją rozpoznać i zrozumieć, tajemnica przeciwnie, aby pozostała sekretem. Aluzja ponadto jest wypowiedziana z innego zgoła poziomu niż

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 184

tajemnica. Na aluzję poważić się może każdy, także podmiot eks-centriczny, ponieważ wypowiada ją z pozycji uczestniczącego w życiu społeczno-politycznym obywatela lub obywatelki, jakim pozostaje, o ile skutecznie posługuje się *gestem wymazania siebie*. Tajemnica jest natomiast deponowana w tekście przeciwko społeczeństwu, jest aktem osobnym i osobistym zarazem, nie odwołującym się do przekonań i interesów ogółu. O ile aluzję odnajdujemy zawsze tam, gdzie powinna się w tekście znaleźć i jest, by tak rzec, zawsze u siebie i na miejscu, o tyle tajemnica jest naddatkiem „ja co to pisze”, niesłychanym skandalem w tekście, który pojawia się w najmniej spodziewanym miejscu jego struktury. Aluzja *jest*, tajemnica *wydarza się*.

Nie idzie mi tutaj o to, że strategia odkrywania tajemnic jest strategią zawodną. Można ją z powodzeniem stosować, czytając teksty osadzone nawet w na pozór tak nieprzychylnych i głuchych na nasze wołanie o lekarstwo systemach jak marksizm i ikonologia. Dam przykład, który zaczerpnąłem z historii pisanej właśnie z perspektywy owych dwóch systemów. Idzie mi o tajemnicę zdeponowaną w tekście autorstwa Jana Białostockiego, który światłocień w *Męczeństwie św. Piotra Caravaggia* opisuje w następujący sposób: „Torturowany starzec przygotowuje się na śmierć. Światło jest równie brutalne, jak reżyseria całej sceny, jest jak blask reflektorów samochodowych, przy których dokonywano egzekucji w czasach bliskich naszej pamięci” (Białostocki 1955, 36). Słowa te uważałbym za zwyczajną aluzję do II wojny światowej, a nawet propagandę budowanej w PRL-u tożsamości narodowej opartej na niechęci do Niemiec. Zdumiewają jednak w eseju poświęconym włoskiemu malarzowi, rzucone od chcenia/niechcenia w tekst. To nie jest aluzja. Jest nie na miejscu. To jest właśnie tajemnica wojennej traumy historyka i losów jego nauczyciela, Michała Walickiego, aresztowanego przez bezpiekę po wojnie.

Jeżeli nie idzie mi tutaj o to, że strategia odkrywania tajemnicy jest strategią zawodną, to idzie mi o rzecz bardziej fundamentalną. O samą naturę tajemnicy i moje ja, co to teraz mówi intencje odkrycia jej/odarcia z niej. Dla kogo jest, jeśli jest, zdeponowana w tekście tajemnica? Sądzę, że poza upowszechnionym przez Waltera Benjamina w *Tezach historiozoficznych* (2011). poglądem, że czeka tam zdeponowana na przyszłe pokolenia i jest, by tak rzec, szansą na zbawienie potępionych, możemy sformułować zgoła inne przekonanie. W myśl tego innego myślenia, tajemnica jest sekretem rozpaczającego się na dwa „ja co to pisze”. Nie jest wcale powierzana przyszłym pokoleniom, przeciwnie, została powierzona przez „ja które pisze” ja, które jest jego zapisanym odbiciem, zrozpaczonym na dwa obrazem. Dochodzi się tutaj do sedna prezentowanego argumentu. Jest nim pytanie zgoła etyczne: Czy mam prawo do tego, aby tajemnicę wyjawić i zdradzić ją *innym*, jeśli udało mi się ją w akcie intymnego obcowania z tekstem rozwikłać?

Nie wiem oczywiście, jaka jest poprawna odpowiedź na to pytanie. Problematyczność odpowiedzi dobrze ilustruje przykład *Notatek o kampie* autorstwa Susan Sontag (1979). Z jednej strony, Sontag odkrywając przed *innymi* tajemnice eks-centrycznego, tajemnego kodu, wniosła nie mały wkład do naszego rozumienia kultury. Mało tego, nie można wykluczyć, że jej gadulstwo miało rolę terapeutyczną dla wielu, którzy nie rozpoznawali się w tekstach kultury aż do publikacji *Notatek*. Z drugiej strony, raz zdradzona tajemnica, traci aurę swojej tajemniczości, a teksty, w których została zdeponowana, stają się przedmiotami systemu wiedzy/władzy.

Argument drugi przeciwko wchodzeniu w bliższe relacje z *całym dotychczas* historii sztuki, jest rozumowaniem wymierzonym w porównanie. Otóż, istnieją takie filozofujące indywidua, którym zdaje się, że porównanie ma moc dowodu. Można naturalnie, nie jestem temu w ogóle przeciwny, używać następujących zdań: „interpretacja i analiza tekstu *x*, który nie został rozpoznany jako feministyczny, jest podobna do interpretacji i analizy zaprezentowanej przez feministkę w tekście *y*”. Jeżeli jednak ktoś z takiego zdania wysnuwa wniosek, który brzmi: „tekst *x* można określić jako feministyczny”, składam

votum separatum. Porównanie istnieje. Owszem, porównanie, dzięki któremu widzimy, że zjawisko *x* podobne jest pod pewnymi względami do zjawiska *y*, może wyjawiać, że co jest prawdą w odniesieniu do zjawiska *x*, jest też prawdą w przypadku zjawiska *y*. Rzecz w tym, że może, ale nie musi. Wszelkie rozumowanie *per analogiam* jest rozumowaniem pozalogicznym i takim musi pozostać. Można naturalnie porównać kota ze śliwką i powiedzieć, że są one podobne. Jeżeli ogolić by kota i nawoskować jego skórę, podobieństwo okazać się może nawet identycznością. Jednak uprawniony wniosek jest tutaj jeden: zarówno śliwka jak i kot są częściami pewnego zbioru, który nazywam uniwersum. Podobnie z podobnymi do siebie tekstami *x* i *y*. Są one częściami pewnego zbioru, który nazywam literaturą historyczną. *Quod erat demonstrandum*.

Argument trzeci przeciwko powszechnie uznawanym za feministyczne strategiom, jest argumentem wymierzonym w uproszczone rozumienie przepisywania kanonu i wprowadzania do ikonosfery tego, co zostało z niej wykluczone. Jest to argument dotyczący wprowadzania do dyskursu historii sztuki historii nieobecnych kobiet. Nie interesuje mnie w tym miejscu wprowadzanie do obiegu wystawienniczego i krytycznego artystek współczesnych. Jest to problem kuratorstwa i nie ma on związku z pisaniem historii, które w niniejszym referacie rozumiem niezwykle konserwatywnie; jako pisanie przy stole, a nie na ścianach galerii.

Wcale nie uważam, jak w nadesłanym abstrakcie wystąpienia Izabela Kowalczyk, aby pytanie Lindy Nochlin: *Why Have There Been No Great Women Artists?* było pytaniem prowokacyjnym. Być może czterdzieści lat temu, kiedy zostało postawione, w istocie zdawało się być takim. Trzeba było czekać równe dwadzieścia lat, aby talmudyczny geniusz obrabiania i rozrywania słowa, jakim obdarzona jest Judith Butler, postawił poważnie – uważany za wiele feministek za szalony – problem, że płci w istocie nie ma. Nie dzielając nawet w pełni przekonań autorki *Uwikłanych w płęć* (Butler 2008), nie można pominąć i uznać za nieistotne jej argumentów za umownym i arbitralnym

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 187

charakterem płci. Czy, będąc świadomym istnienia argumentacji Butler i odnalazłszy nieznane dotąd dzieła sygnowane, dajmy na to imieniem Izabela, nie wiedząc ponadto nic o tej osobie, nie znając jej głosu i pisma, w którym mówi o sobie, jestem władny mówić o Izabeli jako o kobiecie? Tak, ale jedynie rozumiejąc płć *konwencjonalnie*; ta osoba nosiła żeńskie imię, dlatego była kobietą. Czy *istotnie* tak? Nie. Biorąc na poważnie argumentację Butler oraz, równie na poważnie antyrealizm semantyczny – określam się bowiem jako zwolennik antyrealizmu semantycznego w epistemologii – zdanie „Izabela była kobietą” nie jest ani prawdziwe, ani fałszywe. Jest pozbawione wartości logicznej. Jest bez sensu. Owo istnienie zdań pozbawionych sensu jest zresztą niezwykle problematyczne i wyzwajające zarazem dla piszących historię; nie mogę bowiem determinować płciowo podmiotów, o których nie wiem, jak same były się rozumiały.

Problem opisany w argumencie trzecim dotyka jeszcze jednego, problematycznego dla mnie zagadnienia, które wielu jawi się jako feministyczna historia sztuki. Śmiem twierdzić, że wiele z prób wyszukiwania pominiętych przez oficjalną historię kobiet (o których nawet nie wiemy, w myśl argumentu trzeciego, czy były kobietami) i opowiadania ich historii spowodowane jest błędnym zgoła założeniem, w myśl którego fakt, że mówię o kobietach (zakładam teraz, że wiem, że są kobietami), sprawia, że uprawiam feministyczną historię sztuki. Innymi słowy, jest to niesłuszne przekonanie, że zajmowanie się tak zwaną sztuką kobiecą czyni mnie feministką. Można zapytać: dlaczego zajmowanie się kobietami nie czyni mnie od razu kobietą? Jest to pytanie nie mniej absurdałne od założenia, że pisząc o sztuce kobiet jestem feministką. Jeśliby tak było, musielibyśmy nazwać Susan Sontag faszystką, ponieważ napisała tekst poświęcony sztuce faszystowskiej, a markiza de Sade za feministę; przecież tytułową postacią jego książki jest Justyna. Pisze o kobietach, całe życie im poświęcił, a zatem jest feministą! Jest kobietą!

Żarty na bok. Sądzę jednak, że dotykam tu – być może zbyt słabo – problemu nie byle jakiego. Problemu pisania, który trzeba sformułować w dwóch kolejnych pytaniach: „co pisać?” oraz „jak pisać?”. Nie rozstając się z dwoma ostatnimi omawianymi tutaj

argumentami, jest jasne, że pytanie pierwsze o to, co pisać, jest zupełnie nieistotne. To, co się pisze, jest bez znaczenia dla pisania feministycznego i, szerzej, tu wracam do pierwszej części swojego referatu, pisania podmiotu eks-centricznego. Więcej, to, o czym się pisze, jest w ogóle sprawą drugorzędną. To tylko złudzenie i akcydens, że podmioty definiujące się jako podmioty kobiece zajmują się częściej kobietami niż podmioty *queerowe*, które z kolei zajmują się częściej niż podmioty kobiece tak zwaną sztuką gejowską. Jeżeli nie „co pisać?”, fundamentalnym pozostaje problem „jak pisać?”. Pytanie to nie jest łatwe. Rozpada się bowiem na dwa kolejne pytania. Pytanie o jak może być bowiem pytaniem o formę (styl, retorykę, ustrukturyzowanie) pisania oraz pytaniem o sam proces pisania; jest to wówczas pytanie o to, co dzieje się z podmiotem eks-centricznym, kiedy jest w akcie pisania.

O tym, że problem „jak pisać?” jest o wiele istotniejszy od zagadnienia „co pisać?” przekonuje także wizja pisania historii jako tworzenia narracji, która nie odbiega ostatecznie od innych form pisania narracyjnego o naturze literackiej. Jeżeli zgodzimy się z, na przykład Haydenem Whitem, co do literackości pisania historycznego, a szczerze mówiąc, nie widzę żadnych interesujących i wyzywających przeciwwskazań, i jeżeli postawimy znak równości pomiędzy pisaniem historycznym a literaturą oraz historykami jako literatami, sproblematyzowania domaga się sam proces pisania. O ile bowiem psychologia procesu twórczego jest wykorzystywana i służy wyjaśnianiu aktu pisania literackiego, o tyle nie znam prac, które tematyzowałyby proces pisania historycznego, analogicznie jak robione jest to z procesem tworzenia dzieła literackiego (czy szerzej, artystycznego). Sądzę ponadto, że to właśnie tutaj, w egzystencjonalnie nastawionej analizie procesu pisania przez podmiot eks-centriczny, jak starałem się wykazać to w pierwszej części niniejszego referatu, szukać należy istotnych problemów związanych (także) z feministyczną historią sztuki.

To właśnie owo „jak”, a nie „co”, jest konstytutywne dla pisania eks-centricznego. Owo „jak” charakteryzuje się ciągłym rozpaczaniem się na dwa, uwięzieniem w nadmiarze

siebie oraz świadomością istnienia *gestu zmazania*, *gestu zmazy*, z którym przy całym dramaturgicznie sytuacji, można próbować grać. Pisanie niewrażliwe na „jak” nie zna tych problemów. Pisanie bez „jak”, nastawione na szybki zysk z „co”, jest pisaniem *uznanym za historyczne*. W odróżnieniu od pisania eks-centrycznego, pisanie to jest niezwykle płodne. (Tak płodne, że kiedy przychodzi mi się z nim skonfrontować, sięgam po swoje dildo).

W jaki sposób zatem, może ktoś zapytać, możliwe jest odróżnienie feministycznej od niefeministycznej historii sztuki, eks-centrycznej od tej, która nie wie nawet, że zajmuje *tylko* centrum i mówi zawsze z jednej, może i za prawdziwą uznaną, ale jakże nudnej perspektywy? Cóż, to sprawa niezwykle indywidualna, musi być rozważana zawsze w odniesieniu do jednego tekstu i niezwykle intymnie. Naturalnie, nie mogę jako czytelnik, usytuować się w głowie innego „ja co to pisze”, jedyne co mogę zrobić, to śledzić chorobowe symptomy rozpaczającego się w tekście ja, które świadome swej rozpaczliwej sytuacji, oddaje się im lub z nimi pogrywa.

Podam na koniec dwa przykłady. Pierwszy nastawiony jedynie na „co” i drugi, obezwładniający napięciem wynikającym z „jak”. Pierwszy przykład pochodzi z własnego doświadczenia. Będąc zupełnie początkującym historykiem, który chyba niczego jeszcze sam nie opowiedział, miałem okazję współpracować nad książką poświęconą Grupie Ładnie (Drągowska 2008). Moim zadaniem było spisywanie i wstępne redagowanie przeprowadzonych przez Dominika Kuryłka wywiadów z artystami, kuratorkami, historykami sztuki. Na jednej z taśm jeden z opowiadających historię męskich głosów mówił z wielką pewnością siebie. Był to głos, który nie słyszy swojego głosu. Był to głos, który nie zastanawia się nad tym, gdy i *jak* mówi. Ten luksusowy głos, głos nie cierpiący (czego? od czego?), ten głos wiedział, że chociaż to, *co* mówi może zostać podważone, że ktoś może nie zgodzić się z tym, *co* mówi, to jednak sam głos i to, *jak* mówi, nie zostanie podważone nigdy. Było to doświadczenie niezwykle cenne. Zazdrościłem głosowi, że mój głos, nigdy *tak* nie zabrzmiał.

Przykład drugi ilustruje nastawione na „jak” eks-centriczne opowiadanie historii. Mam na myśli tekst Marii Hussakowskiej zatytułowany *Inny nieco aspekt lat siedemdziesiątych*, w którym autorka interpretuje i analizuje prace Marii Pinińskiej-Bereś (Hussakowska-Szysko 1999). Tekst, co wydaje się także istotne, pisany wbrew artystce oraz tekst, w którym nie mniej ważnym od analizy jest sposób, w *jaki* historia została opowiedziana. Hussakowska rozpoczyna opowieść od zrelacjonowania wycieczki, jaką odbyła z amerykańskimi feministkami do Nowej Huty. Jest zupełnie nieistotne, że były to feministki, równie dobrze mogłyby to być zakonnice. Istotne jest, że jest to opowieść, *co* nie ma nic do rzeczy ze sztuką Pinińskiej. Jest niedorzeczna. O tym, że *jak*-by nie było pieszej wycieczki do Nowej Huty, dalsza narracja wiele by straciła, czytający dowiadują się w środku tekstu, gdy dowodem słuszności swojego wyводу Hussakowska czyni swoje różowe włoskie buty, które przywiozła sobie z Budapesztu w latach siedemdziesiątych. Nie wiem naturalnie *jak* Hussakowska pisała swój tekst, wiem jednak, *jak* jest napisany. Sądzę, że nie mogła tego opowiedzieć inaczej, w modusie uznanym za poprawne pisanie historyczne.

Tak naprawdę, w ogóle nie uważam, że problem pisania eks-centricznego jest problemem naukowym i mógłby być dyskutowany w dyskursie akademickim jako spór fakultetów, który nastawiony jest zawsze na owo strasznie prawdziwe „co”, bardzo rzadko natomiast na niepoważne jak szpilki, które przywiozła z Budapesztu Hussakowska „jak”. Pisanie eks-centriczne nie jest w ogóle problemem w ścisłym tego słowa znaczeniu. (Nie ukrywam, że właśnie dlatego jest to nasz duży problem). Nie posiada bowiem rozwiązania, które można byłoby zweryfikować, bądź sfalsyfikować, a nawet – obym się mylił - zintersubiektywizować. Jest raczej aporią, którą „ja co to pisze” rozwiązywać musi zawsze w samotności, wielokrotnie i nigdy nie rozwiązać. Dlatego też to właśnie w jego aporetycznej naturze i w nacechowanej egzystencjonalnie auto-analizie, szukać należy tego, co nieobecne i przemilczane, szaleństwa Rolanda Barthes’a, które jest naszą prawdą; „Jestem szalony z miłości, nie jestem szalony, mogąc o tym mówić, *rozszczepiam* swój obraz” (Barthes 2011, 183).

Bibliografia:

- Barthes, Roland. 2011. *Fragmenty dyskursu miłosnego*, translated by Marek Bieńczyk. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Białostocki, Jan. 1955. *Caravaggio*. Warszawa: Sztuka.
- Benjamin, Walter. 2011. "O pojęciu historii". In: *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, translated by Robert Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Butler, Judith. 2008. *Uwikłani w pleć. Feminizm i polityka tożsamości*, translated by Karolina Krasuska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Drągowska, Magdalena, Kuryłek, Dominik and Tatar, Ewa Małgorzata. 2008. *Krótką historia Grupy Ładnie*. Kraków: Wydawnictwo Ha!art.
- Husakowska-Szysko, Maria. 1999. "Inny nieco aspekt lat siedemdziesiątych". In: *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań. Materiały z seminarium naukowego zorganizowanego przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej w dniach 11-12 grudnia 1997 roku*, edited by Tomasz Gryglewicz and Andrzej Szczerski. Kraków: Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Plessner, Helmuth. 1988. "Pytanie o conditio humana". In: *Pytanie o conditio humana: wybór pism*, translated by Małgorzata Łukasiewicz and Andrzej Załuska. Warszawa: PIW.
- Sontag, Susan. 1979. "Notatki o Kampie", translated by Wanda Wartenstein. *Literatura na Świecie* 9/101.
- Szczepan, Aleksandra. 2011. "Trasa świętych i mistyczek". In: *Kraków kobiet. Przewodnik turystyczny*, edited by Agata Dutkowska and Wojciech Szymański. Kraków: Korporacja Ha!art.

AGNIESZKA DAUKSZA

OKO WAGINALNE – TRZECIE OKO CZY CIAŁO OBCE? WOKÓŁ
PROJEKTU ARTYSTYCZNEGO ALICJI ŻEBROWSKIEJ.

Przedmiotem rozważań niniejszego tekstu będą plastyczne projekty Alicji Żebrowskiej. Chodzi zwłaszcza o prace pochodzące z cyklów *Grzech pierworodny* i *Tajemnica patrzy*, które prezentowane były na początku lat 90. w kolejnych odsłonach podczas wystaw indywidualnych i grupowych, zarówno w Polsce (Krakowie i Warszawie), jak i za granicą (w Berlinie i Nowym Sadzie). Interesować mnie będą mechanizmy recepcji prac polskiej performerki, charakter towarzyszących im społecznych dyskusji i szczególnie – możliwy zakres problemów, które dotyka Żebrowska w swym projekcie. Mam nadzieję ukazać, w jaki sposób kwestie sygnalizowane przez artystkę współbrzmia z ważkimi aspektami współczesnego dyskursu feministycznego.

Choć prace Żebrowskiej celowo i świadomie wpisywały się w nurt sztuki abjektalnej – mocno już w latach 90. zakorzenionej na gruncie kultury zachodniej, a zaistniałej dopiero od końca lat osiemdziesiątych na polskiej scenie artystycznej – wywołały jednakże nader gwałtowne reakcje widzów. Gdy latem 1995 roku w Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim w Warszawie, podczas wystawy „Antyciała” zaprezentowano *Narodziny Barbie*, fotografię przedstawiającą waginę, z której wydostaje się głowa plastikowej lalki, wielu odbiorców rezygnowało z oglądania kolejnych sekwencji. W Berlinie, gdzie praca została umieszczona w przestrzeni kościoła, w taki sposób, że trzeba się było przedzierać przez instalację, jak przez błonę dziewiczą, żeby dostać się na teren wystawy, niektórzy odmawiali uczestnictwa w wydarzeniu. Monika Bakke argumentuje, iż „prace tej artystki mają charakter wręcz drastyczny, a kontakt z nimi dla wielu odbiorców jest właściwie niemożliwy” (Bakke, 2000), natomiast Hartmut Böhme

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 193

uznaje omawianą twórczość za „wizualny koszmar” „radycznie unicestwiający kanon piękna” i powodujący, że „obserwator dławi się z obrzydzenia” (<http://www.onone.art.pl/interviews/oko%20boga.html>). O ile oczywista i zrozumiała może wydawać się abjektalna odraza widzów oglądających na przykład wyciekający z dróg rodnych płyn borowinowy, o tyle zastanawia niechęć do pozostałych sekwencji projektu, zwłaszcza do widoku lalki wyłaniającej się z łona, guzika umieszczonego w pochwie, a przede wszystkim – oka wyzierającego pomiędzy warg sromowych. Prowokacyjne zestawianie żywego ciała z martwymi, plastikowymi przedmiotami nie było bowiem w połowie lat 90. przypadkiem nowym i odosobnionym. Oko postrzegane jako element gier erotycznych, przedmiot fetyszu czy obiekt wyrafinowanych eksperymentów artystycznych było od dawna obecne w kulturze, choćby za sprawą surrealistów z Luisem Buñuelem i Salvadorem Dalím na czele czy dzięki Georgesowi Bataille`owi i jego słynnej *Historii oka*. Cóż zatem sprowokowało tak silne emocje oglądających – zarówno tych mniej zorientowanych w kanonie sztuki, odczuwających jednak w płaszczyźnie percepcyjnej pewien podstawowy dyskomfort poznawczy, jak i wprawionych widzów, koneserów i specjalistów, którzy powodowaniami afektem, odmówili pracom Żebrowskiej statusu dzieła sztuki?

Gest osadzenia sztucznego, plastikowego oka, świetnie imitującego żywą gałkę oczną w damskich narządach płciowych, które pomalowane kobiecymi kosmetykami, ukształtowane zostały na wzór rozwierających się powiek, zyskiwać może wielorakie wykładnie. Sama Żebrowska określiła swój zamysł mianem profanacji form symbolicznych, „pastiszu tajemnicy życia w Bogu i w pochwie kobiety” czy „oka, które samo z siebie się śmieje”. Kolejne interpretacje wskazywały, iż oko w waginie ma być obrazoburczym odwołaniem do oka opatrności bożej, wyrazem kontestacji chrześcijańskich podwalin współczesnego świata, krytyką katolickiej perspektywy postrzegania szeroko rozumianej seksualności. Oczywiste były też feministyczne konotacje obecne w wideoinstalacji polskiej performerki. Specyficznie umiejscowiona gałka oczna podważa rzekomo monolit androcentrycznego porządku, przeciwstawia się nowoczesnej

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 194

apoteozie umysłu i związanemu z nią okularcentryzmowi. Narząd umieszczony między nogami kobiety staje się w tym rozumieniu nie tylko unikalnym, kobiecym organem poznawczym, ale też narzędziem destrukcji „fallicznego” oka męskiego obserwatora z zewnątrz postrzegającego waginę. Takie „aktywne”, dominujące czy wręcz – agresywne spojrzenie kobiety przywodzi na myśl oko otwierające się w otworze gilotyny widniejącej na obrazku analizowanym przez Bataille’a w tekście dołączonym w 1943 roku do *Le Petit*, noszącym tytuł *W.-C.* (wstęp do *Historii oka*); jest swoistą „maszyną do kastrowania oczu”. Zatem „waginalne” oko dokonuje w tym przypadku kastracji „patriarchalnego” oka zwyczajowo postrzeganego jako zmysłowa wypustka rozumu.

W tym teatrze spojrzeń i postrzeżeń ważny jest właśnie akt przełamywania odwiecznego męskiego monopolu wzrokowego, kwestionowanie jego powszechnie tolerowanej dominacji w przestrzeni i sferze publicznej. Co więcej, feministyczna wykładnia projektu Żebrowskiej „Tajemnica patrzy”, nie zdaje się naddaną teorią, lecz znajduje chyba odzwierciedlenie w partykularnym akcie zetknięcia widza z omawianym przedstawieniem. W jaki sposób? Otóż jest wysoce prawdopodobne, że główną przyczyną gwałtownych reakcji towarzyszących oglądaniu w galerii sztuki wizualnych reprezentacji gałki ocznej umieszczonej w waginie (wśród których, jak sugeruje Żebrowska, dominowały kontestatorskie głosy krytyków płci męskiej), było złamanie pewnej ogólnie przyjmowanej tendencji, wytrącenie widza z przyzwyczajenia percepcyjnego. Nie bez powodu już w tytule projektu pojawia się słowo „patrzeć”. Sytuacja typowego oglądania pracy artystycznej zostaje zakwestionowana lub niejako odwrócona – widz nie jest jedynie obserwującym, lecz wobec konkretnego oka, wymierzonego wprost w niego, automatycznie staje się także obserwowanym. Oko, które obserwuje – a przynajmniej sprawia takie wrażenie – nie jest w dodatku ludzkim narządem, ale jego zręcznie wykonaną, plastikową imitacją. Przedmiot naśladuje żywy organ. Wrażenie potworności potęguje dekontekstualizacja i przemieszczenie – obiekt znajdujący się naturalnie w oczodole, tym razem umiejscowiony zostaje w przestrzeni przynależnej innemu porządkowi. Odbiorca ma zatem prawo czuć się nie tylko obserwowanym, lecz także

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 195

zaskoczonym, a nawet osaczonym. Wszak spogląda nań wytwór o nieznanym pochodzeniu, obiekt balansujący na granicy ożywionego i martwego.

Stan wywołany przez dezorientującą ambiwalencję przywodzi zresztą na myśl doświadczenie opisywane przez Lacana. Podczas jednego z wykładów w 1964 roku badacz skonstatował, że przedmioty spoglądają na nas, nawet gdy my ich nie widzimy, to znaczą punkty światła, które – osaczając podmiot – narażają go na rozproszenie i pochłonięcie (Lacan, 1994). Przed tymi wszechobecnymi i zagarniającymi spojrzeniami chronić ma w jego mniemaniu ekran, zasłona odgradzająca podmiot od przedmiotu-spojrzenia, podtrzymująca porządek wyobrazonego i przysyłająca to, co realne. I o ile sztuka zwykle koduje swoje przekazy w ten właśnie „bezpieczny” dla widza sposób, o tyle niektóre działania artystyczne zdają się zawierać intencję zderzenia owej zasłony, przeniknięcia przez ekran. Przykładem takiego gestu jest być może właśnie niczym nie osłonięte, „nagie” oko przedstawione w niecodziennym zestawieniu z narządem rozrodczym. To, co zwykle skrywane (genitalia) zdaje się emanować nagością na gałkę oczną. Jednak paradoksalnie, ów proces – zamiast osłabiać narząd wzroku, czyniąc go wrażliwym i bardziej podatnym na zewnętrzne zagrożenia – nadaje oku przenikliwej bezpośredniości oddziaływania. Trzeba także pamiętać, że całość przedstawienia jednoznacznie sugeruje, że okiem, które patrzy, jest właśnie oko kobiece. Oko, które przecież od tysięcy kulturowo skazywane było na percepcyjną pasywność. Świadczy o tym nie tylko uzus odwracania przez kobietę wzroku, omijania spojrzeniem tego, co niebanalne, pozorowania ‘nie-widzenia’, ale także znakomicie rozwinięty niemalże w każdej kulturze system rozmaitych przesłon, które Pierre Bourdieu określa mianem „znaków zamknięcia kobiet” – to znaczy chust, welonów, woalek, kapeluszy, parasolek, okularów, by wymienić tylko kilka przykładów (Bourdieu 2004). Odwrócenie tej tendencji w projekcie Żebrowskiej wiąże się z postulatem odrzucenia modelu kobiecego ciała jako przedmiotu symbolicznego, czy jak chce Bourdieu „ciała ciągłej niepewności”, ciała permanentnie wystawionego na cudze spojrzenie. Technika polegająca na przyzwoleniu kobiecie na swobodę, bezpośredniość i ostrość spojrzenia – przynosi efekt wytrącenia

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 196

widza z poczucia pewności, odebrania mu uprzywilejowanej pozycji podmiotu „podglądającego” – zarówno – artystyczny przedmiot, to jest wideoinstalację, ale też metaforycznie – kobiece ciało w ogóle. W rezultacie odbiorca czuje się pozbawiony swoich kompetencji, niespodziewanie i zapewne wbrew sobie, wystawiony na bezpośredni ogląd. Zostaje odarty z przesłon wytworzonych przez dyskurs i praktyki (około)artystyczne, które – jak już przed laty wskazywali choćby Laura Mulvey czy John Burger – przysługują zwykle kontemplatorom sztuki. Tym samym niechęć odbiorców do prac Żebrowskiej – zarówno waginalnego oka, jak i wysuwającej się z łona laleczki Barbie o szeroko otwartych, nieruchomych oczach – podyktowana jest utratą voyeurystycznej przyjemności, zburzeniem pewnych niepisanych zasad, zanegowaniem przyzwyczajonych percepcyjnych.

Jakkolwiek wideoinstalacja Żebrowskiej może być zapewne odczytywana – zgodnie z intencjami autorki – jako wyraz dążności kobiet do psychoseksualnej emancypacji, to obraz oka wystylizowanego na podobieństwo teatralnych charakterystyk przywodzi na myśl inną jeszcze ewentualność odczytań. Plastikowe, pomalowane oko byłoby zarówno sztucznym elementem wtórnie osadzonym w żywej tkance ciała, ale zarazem rodzajem protezy, która choć naddana, wytworzona z materii nieżywionej, to jednak ściśle przylegając do tego, co somatyczne, stopniowo sama nabiera „cielesności”, staje się nieodłączną częścią składową organizmu. Podobnie w wymiarze metaforycznym – wszechogarniające spojrzenie może być bowiem nie tylko przywilejem, ale też przekleństwem. Oko przemieszczone z twarzy do genitaliów byłoby w tym wypadku znakiem przenikania, oświetlania i brania pod cenzurę kolejnych sfer kobiecej egzystencji. Wymierzone centralnie w oglądającego, nieustannie przypominałoby o odbywającej się kontroli, ale jako spójny element ciała, narząd wtórnie „uwewnętrzny”, dokonywałoby też nieustającego autonadzoru, dośrodkowo skierowanego oglądu. Dążenie do wyzwolenia spod władzy boskiego oka kończyłoby się fiaskiem, uwikłaniem w kolejną wizualną manipulację, przejściem pod kuratelę oka „ucieleśnionego”. Rozważając działanie podobnego mechanizmu w kontekście sytuacji kobiet, do której nieodmiennie odwołuje się Żebrowska, można by przyrównać tę zasadę do Baumanowskich reinterpretacji refleksji

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 197

Michela Foucaulta. Miarą wartości ciała preferowanego przez ponowoczesność – zamiast zdolności do pracy – stała się zdolność do „wchłaniania i asymilowania tego, co społeczeństwo konsumpcyjne ma do zaoferowania” oraz dbałość o właściwą prezencję i zadowalający kształt cielesnej powłoki. W konsekwencji jednostka upodobniła się do ogrodnika uprawiającego kawałek ziemi. Orodnika, który znalazł się w nie lada tarapatach – „jest przecież ogrodem i ogrodnikiem naraz. Ma on to, co się dzieje, kontrolować – ale to on właśnie ma być przez tę kontrolę kontrolowany (...). W rezultacie musi być w środku i na zewnątrz w tym samym czasie” (Bauman, 1995). Podobnie waginalne oko staje się organem nadzoru – kobieca samoświadomość seksualna przemienia się w nawyk ciągłej kontroli swoich poczynań i reakcji, zmusza do rozszczepienia na „ja” obserwującą i „ja” obserwowaną, skutecznie odbierając bezpośredniość zmysłowych doświadczeń. Wyzwolenie spod jarzma symbolicznych wpływów kulturowych okazuje się pozorne. Kobieta sama dla siebie staje się najsurowszym cenzorem, jest ofiarą i ciemnicą jednocześnie.

W konfrontacji z pracą Żebrowskiej nie wiadomo właściwie, kto kogo obserwuje i jakie ma intencje. Pewne jest natomiast, że właśnie to artystyczne przedstawienie, pt. *Tajemnica patrzy*, może łączyć złożone, częstokroć przeciwstawne wątki korespondujące z krytyką feministyczną – pragnienie psychoseksualnej emancypacji, uwikłanie w mechanizmy kulturowe i konsumpcyjne, zniewolenie światopoglądowymi schematami czy wreszcie – uwięzienie w kokonie społecznych fantazmatów, nawyków i przyzwyczajzeń. I zapewne właśnie ku tym kwestiom Żebrowska chce skierować spojrzenia i uwagę odbiorców. Wszak – jak wiadomo – „niewinne oko nie istnieje”.

Bibliografia:

- Bakke, Monika. 2000. *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii.
- Bauman, Zygmunt. 1995. *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.
- Bataille, Georges. 2010. *Historia oka*, translated by Tadeusz Komendant. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Bourdieu, Pierre. 2004. *Męska dominacja*, translated by Lucyna Kopciewicz. Warszawa: Wyd. Oficyna Naukowa.
- Foucault, Michael. 1998. *Nadzorować i karać*, translated by Tadeusz Komendant. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Kristeva, Julia. 2007. *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, translated by Maciej Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Swoboda Tomasz. 2010. *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Materiały internetowe:

Kowalczyk, Izabela. *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem* (fragment wywiadu z Alicją Żebrowską), data dostępu: 6.04.2013.

<http://www.onone.art.pl/interviews/kowalczyk3.html>

Lichoń, Jacek. *Oko Boga* (wywiad z Alicją Żebrowską), data dostępu: 6.04.2013.

<http://www.onone.art.pl/interviews/oko%20boga.html>

MONIKA RUDAŚ-GRODZKA, KATARZYNA NADANA, AGNIESZKA
MROZIK, AGNIESZKA WRÓBEL

ENCYKLOPEDIA GENDER JAKO PROJEKT OŚWIECENIOWY W CZASACH
PONOWOCZESNYCH. OPIS PRAC NAD PROJEKTEM

28 września 2011 roku, podczas II Akademickiego Kongresu Feministycznego w Krakowie, w ramach panelu literaturoznawczego zaprezentowałyśmy projekt badawczy „Encyklopedia Gender. Płeć kulturowa”, którego *matronką* jest profesor Maria Janion. Reprezentowałyśmy kierowany przez dr Monikę Rudaś-Grodzką Zespół Badań Genderowych „Literatura i Gender” przy Instytucie Badań Literackich PAN w Warszawie. Możliwość uczestnictwa w Kongresie, którego głównym celem było wskazanie, „jak feminizm zmienił polską naukę”, była dla nas niezwykle cenna. Cel konferencji współbrzmiał bowiem z celami przygotowywanej przez nas publikacji.

Gender studies są bardzo ważnym krokiem w rozwoju współczesnej humanistyki. Ich pojawienie się odnowiło znaczenie podstawowych pojęć i metodologię badań w zakresie nauk o społeczeństwie i kulturze. Podejście genderowe okazało się niezwykle skuteczne w przedefiniowywaniu podstawowych kategorii oraz odnawianiu imaginariusium kultury polskiej w dziedzinach takich, jak: teoria i historia literatury, teoria i historia sztuki, historia, socjologia, etnografia, teatrologia, filozofia, teoria prawa, ekonomia, badania nad filmem i wiele innych. Choć na Zachodzie studia gender i *women's studies* rozwijają się od lat 70. XX wieku, w Polsce początek ich intensywnego rozwoju datować można na drugą połowę lat 90.

Encyklopedia Gender powstawała z myślą o przyswojeniu czytelnikom i czytelniczkom podstawowych pojęć tej dziedziny, a także obecnego stanu badań – rozwoju teorii gender w obrębie i na przecięciu poszczególnych dziedzin akademickich.

Encyklopedia zawiera nie tylko materiał odnoszący się do studiów gender za granicą, ale także w Polsce. Hasła są – o ile to możliwe – interdyscyplinarne. Powstawały one w ścisłej współpracy autorów z gronem redakcyjnym, dzięki czemu możliwe było wyjście poza specjalizację reprezentowaną przez badaczy i wzbogacenie haseł o rozmaite konteksty wskazywane przez innych uczestników spotkań – redaktorów i zaproszonych gości.

Podstawowym celem naszego przedsięwzięcia było uporządkowanie i sproblematyzowanie osiągnięć polskiego feminizmu, a także krytyczna analiza pojęć używanych w dziedzinie badań, jaką są *gender studies*. Wnikliwemu oglądowi poddałyśmy główne kategorie określające genderową perspektywę badawczą oraz ich historię. Zanalizowałyśmy także instrumentarium badawcze polskiej krytyki feministycznej.

Problematyka *gender*, czyli społeczno-kulturowego wymiaru ludzkiej tożsamości płciowej oraz istniejących i obowiązujących wzorców męskości i kobiecości, od dawna posiada na Zachodzie status pełnoprawnej dyscypliny naukowej. W Polsce zaś dopiero w ostatnich latach zdobywa sobie ona uznanie jako ważna dziedzina badań. Zakładamy, że za sprawą naszej encyklopedii i wyników naszych badań wzrośnie zainteresowanie tą tematyką nie tylko wśród środowiska uniwersyteckiego. Studenci literaturoznawstwa oraz innych kierunków humanistycznych i społecznych znajdą w niej usystematyzowaną wiedzę na temat tej dziedziny wraz z cennymi wskazówkami bibliograficznymi. Dzięki genderowemu aparatowi badawczemu powstaje coraz więcej prac o ważnych zjawiskach społecznych i kulturowych, dotąd niedostrzeganych lub marginalizowanych. Wspierają one także tworzenie polityki społecznej państwa na poziomie zmian mentalności, które należą do najwolniejszych i najtrudniejszych.

Nasz projekt ma charakter wybitnie nowatorski, ponieważ jak dotąd w Polsce nie została opracowana ani encyklopedia, ani słownik czy leksykon, które by w wyczerpujący i krytyczny sposób prezentowały terminologię i metodologię wypracowaną w ramach *gender studies* w literaturze lub innej dziedzinie wiedzy. Jedyną dotąd tego typu publikacją

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 201

słownikową jest tłumaczenie książki Maggie Humm *Słownik teorii feminizmu*, która z konieczności nie odnosi się do kultury polskiej. Istnieje także kilka polskich publikacji podsumowujących rozwój tej dziedziny badań na Zachodzie, takich jak *Teoria literatury XX wieku* Michała Pawła Markowskiego i Anny Burzyńskiej, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza* Joanny Bator czy *Feministyczna krytyka literacka* Krystyny Kłosińskiej. Tymczasem w ostatnich latach prowadzono w Polsce wiele szczegółowych badań z perspektywy *gender* w wielu dziedzinach nauki. Przygotowywana do druku encyklopedia ma zaprezentować nowe narzędzia analityczne humanistyki, usprawnić wprowadzanie związanej z nimi metodologii i dać syntezę, a także – i przede wszystkim – krytyczny ogląd aparatu *gender studies*, wraz ze wskazaniem możliwości wykorzystania go w wielu obszarach nauki. Liczymy na to, że nasze przedsięwzięcie, które wypełni poważną lukę w tej dziedzinie, może pociągnąć za sobą kolejne tego typu inicjatywy, na czym skorzysta zarówno polska nauka, jak i system kształcenia. Podobnego typu publikacja jest obecnie niezbędnym narzędziem pracy nie tylko studentów zainteresowanych osiągnięciami współczesnej humanistyki, ale także innych badaczy akademickich, działaczy społecznych itp.

Krótką historia projektu

Prace nad projektem zakończyły się w czerwcu 2012 roku, a trwały ponad dwa lata. Realizacja projektu nie byłaby możliwa bez pełnego zaangażowania całego zespołu redakcyjnego. Prace nad grantem finansowanym przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego, a następnie Narodowe Centrum Nauki, odbywały się w ramach Zespołu Badań Genderowych. „Literatura i Gender” w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, który wyłonił się w trakcie prac nad Encyklopedią Gender w czerwcu 2011 roku. W gronie redaktorów znalazły się zarówno oficjalne wykonawczynie projektu: prof. Maria Janion, prof. Anna Nasiłowska, dr Monika Rudaś-Grodzka, dr Katarzyna Nadana-Sokołowska, dr Agnieszka Mroziak, mgr Kazimiera Szczuka, mgr Katarzyna Czczot, jak i

ISSUE NO. 3, 2014 JAK FEMINIZM ZMIENIŁ CZYTANIE LITERATURY? ZBIÓR TEKSTÓW 202

współpracujące przy redakcji encyklopedii: dr Karolina Krasuska, dr Iwona Kurz, dr Katarzyna Sierakowska i dr Agnieszka Janiak-Jasińska, dr Sylwia Kuźma-Markowska, a także młodsze członkinie Zespołu Badań Genderowego przy IBL PAN: mgr Agnieszka Wróbel, mgr Ewa Serafin, mgr Grażyna Latos, mgr Anita Pieńkowska, mgr Karolina Wróbel i mgr Sandra Frydrysiak.

Pierwotny zamysł encyklopedii związany był z historią i teorią literatury, w trakcie prac uznałyśmy jednak za konieczne wprowadzenie do projektu ujęcia interdyscyplinarnego. Obszarem badań jest w projekcie zarówno zagraniczna, jak i rodzima literatura przedmiotu. Obejmuje ona pozycje z zakresu *women's studies*, *queer studies* i *men's studies* w literaturze, z uwzględnieniem badań nad pozostałymi dziedzinami sztuki (teatr, film, sztuki plastyczne) oraz studiów antropologicznych, historycznych, psychologicznych, socjologicznych, filozoficznych, psychoanalitycznych oraz medioznawczych. Dokonanie historycznego i krytycznego przeglądu stanowisk dotyczących danego zjawiska pozwala autorom haseł opracować przekrojowy tekst encyklopedyczny, obejmujący także analizę przydatności danej kategorii badawczej w studiach nad literaturą i kulturą polską. Do współpracy nad Encyklopedią zaprosiłyśmy około 100 autorek i autorów reprezentujących ośrodki naukowe z Polski (Zespół Badań Genderowych IBL PAN, Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet Adama Mickiewicza, Uniwersytet Wrocławski, Uniwersytet Łódzki, Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej, Uniwersytet Jagielloński, Uniwersytet Śląski) a także z zagranicy: University of Tampere, University College London, Södertörns Högskola w Sztokholmie. Najczęściej byli to badaczki/badacze znane/i już ze swoich naukowych dokonań w dziedzinie gender, choć autorkami/autorami części haseł są także osoby młode dopiero zaczynające pracę naukową.

Przebieg prac

Praca nad projektem przebiegała w kilku etapach, na każdym z nich pozwalając zespołowi zdobyć nowe doświadczenia i korygować założenia wstępne. Pierwszy etap polegał na ustaleniu kategorii haseł, które znajdą się w encyklopedii, opracowaniu ich wstępnej listy oraz wyszukaniu specjalistek/specjalistów zajmujących się daną problematyką i zaproponowaniu im współpracy. Na początku prac przyjęliśmy, że encyklopedia będzie obejmowała dziewięć kategorii haseł: prądy, postawy, teorie, metodologie; terminy, pojęcia; topika, motywy, tematy, figury/postaci; rodzaje, gatunki, style i techniki literackie; związki z innymi teoriami i metodologiami literackimi, naukami humanistycznymi i społecznymi; historia ruchów emancypacyjnych; historia studiów nad społeczno-kulturową tożsamością płci w literaturze i jej konteksty; najważniejsze czasopisma, stowarzyszenia, organizacje; najważniejsze badaczki i badacze oraz ich dzieła. W trakcie prac okazało się jednak, że koncepcja ewoluje, a nasz projekt ma charakter dynamiczny. Już na tym etapie zespół zrezygnował z pierwotnego zamiaru umieszczenia w encyklopedii haseł osobowych. W trakcie prac narodziła się koncepcja II tomu Encyklopedii, będącego zbiorem artykułów reinterpretujących ważne dla *gender studies* w Polsce – figury, motywy, toposy i mity europejskiego i polskiego imaginarium symbolicznego. Wśród przykładowych haseł znajdują się: Aldona, Antygona, Aspazja, Oleńka, Ligia, Cudzoziemka, Estera, Halka, Helena, Ifigenia, Joanna d’Arc, Karusia, Ksenia, Maryna, Ofelia, Polonia, Rusalki, Safona, Syrena, Telimena, Wanda czy Zosia.

Drugi etap prac polegał na przedyskutowaniu w gronie redakcyjnym pierwszych wersji haseł i na wypracowaniu w toku dyskusji dość precyzyjnej wizji struktury hasła oraz jego redakcji. Każde z haseł składa się z: części informacyjnej (m.in. definicja i historia danego pojęcia czy zjawiska, stosunek do innych teorii), interpretacji i krytycznej analizy (kwestia możliwości i ograniczeń przystosowywania danych narzędzi badawczych do polskiej literatury i kultury), wybranej bibliografii podmiotowej i przedmiotowej (polskiej i zagranicznej). Kładliśmy nacisk na wymienianie przez autorki/autorów w bibliografii własnych artykułów i książek. Bardzo często autorki i autorzy piszący hasła są pionier(k)ami w danym obszarze badawczym w Polsce.

Każde z haseł opatrzone jest odnośnikami do innych haseł w encyklopedii, które tworzone były na podstawie udostępnionej bazy nadesłanych haseł. W konstrukcji hasła istotny był dla nas: aspekt teoretyczny, historyczny, kulturoznawczy oraz kontekst polski – niezwykle ważny i cenny w tej encyklopedii. Zasadniczo jednak przyjęta została zasada mediacji między opisem kultury polskiej a zagranicznym kontekstem genderowym, queerowym i feministycznym.

Od czerwca 2010 roku do czerwca 2011 roku zespół spotykał się regularnie, aby omawiać kolejne nadsyłane hasła. Po pierwszych doświadczeniach wytworzyła się także praktyka zapraszania autorek/autorów haseł na spotkania redakcyjne – zgłaszane komentarze i uwagi mogły być w ten sposób na bieżąco dyskutowane z autorkami/autorami, co zapobiegało zarówno przewlekaniu prac nad hasłem, jak i nieporozumieniom. Także inne osoby zaproszone do projektu miały możliwość zapoznawania się z hasłami dzięki założonej skrzynce kontaktowej. Często nadsyłały nam one swoje cenne uwagi i propozycje uzupełnień. Po dyskusji nad hasłem oczekiwaliśmy od autorów nadesłania ich drugiej, uzupełnionej wersji, która następnie była przedmiotem obróbki redakcyjnej. Trzeci etap projektu polegał na przygotowaniu encyklopedii do druku oraz jednolitym opracowaniu bibliografii.

Wartością dodatkową zrealizowanego projektu jest sieć kontaktów akademickich i nie tylko nawiązana w trakcie prac: w projekcie wzięło udział około sto osób reprezentujących około 20 dyscyplin naukowych oraz środowiska organizacji pozarządowych w Polsce. Spotkania encyklopedyczne stały się forum wymiany poglądów i wiedzy, a także pomysłów na wspólne projekty, które mogą być realizowane w przyszłości. Między innymi dzięki temu stało się możliwe uzupełnianie encyklopedii na bieżąco o hasła omawiające najnowsze, niemal nieznanne jeszcze w Polsce trendy, jak na przykład *animal studies*.

Ostatecznym efektem projektu jest baza haseł online – zostanie ona udostępniona bezpłatnie wszystkim zainteresowanym krótko po opublikowaniu wersji książkowej

encyklopedii, co, jak przewidujemy, stanie się w 2013 roku. Do encyklopedii zostanie dołączony indeks osobowy i indeks pojęć. Hasła zawierają odsyłacze do innych haseł. Intencją redaktorek encyklopedii było zminimalizowanie samej listy haseł do pojęć najogólniejszych i najszerszych w danych dziedzinach akademickich. Dlatego w indeksie znajdują się odsyłacze od pojęć bardziej szczegółowych do haseł, które je wyjaśniają.

Bardzo dziękujemy wszystkim Współpracowniczkom i Współpracownikom projektu za zaangażowanie i cierpliwość.

BIOGRAPHICAL NOTES:

AVAILABLE ON THE WEBSITE.

[HTTP://WWW.WOMENONLINEWRITING.ORG](http://www.womenonlinewriting.org)

INDIVIDUAL ARTICLES:

AVAILABLE ON THE WEBSITE.

[HTTP://WWW.WOMENONLINEWRITING.ORG](http://www.womenonlinewriting.org)