

Monika Świerkosz

Historia literatury kobiet – niedokończony projekt

Pytania wciąż żywe?

W rozdziale *Lęku przed lataniem* zatytułowanym *Puszka Pandory albo moje dwie matki* Erica Jong opisała ambiwalentną więź między narratorką a jej matką. Zbuntowana wobec konwenansów społeczeństwa amerykańskiego, nieznosząca przeciętności i bylejakości, ekscentryczna matka o duszy artystki okazuje się dla swojej dorastającej córki źródłem tyleż poczucia niższości, co i siły. Uczucie „miłości – nienawiści”, na którym zbudowana jest relacja między tymi dwiema kobietami, rodzi się z dostrzeżenia zarówno łączącego je absolutnego podobieństwa, jak i dzielącej je fundamentalnej różnicy. Ta niebezpieczna dla tożsamości konfuzja powoduje, że matka – choć jest artystką malarką, która mogłaby dorastającą pisarkę wprowadzić w świat sztuki – nie zostaje wybrana przez córkę na swoją mentorkę.

Nie tylko jednak z tego powodu dokonuje się w tej historii akt unieważnienia matki przez córkę. Jako artystka i jako kobieta ma ona trudności z wejściem w rolę przewodniczki, ponieważ ze względów socjologicznych i kulturowych jest twórcą (sic!) niespełnionym, czy wręcz niemożliwym. Córka wie, że niepowodzeniem skończyły się desperackie próby przeciwstawienia się matki najpierw własnemu ojcu zamalowującemu jej płótna, potem mężowi, kradnącemu potajemnie jej literackie pomysły. Ostatecznie jedynym rodzajem sztuki dostępnej dla niej okazuje się ten, w którym to ona sama zamienia się w dzieło – piękne i jednocześnie użyteczne. To dlatego matka z biegiem czasu inwestuje całą swoją twórczą energię w fantazyjne stroje i niebanalne meble w ich eleganckim domu, zaś córka... wybiera mężczyzn na duchowych przewodników swojej inicjacji – zarówno seksualnej, jak i literackiej. Dzięki nim pragnie się stać podmiotem sztuki, nie zaś wyłącznie jej przedmiotem. Niestety, i tu czeka ją rozczarowanie: jako artystka pozostanie dla mężczyzn przede wszystkim fantazmatem, ideą, mitem, który powinna wcielić. Pozbawiona po raz kolejny autonomii i indywidualności, bohaterka opowiadania

zaczyna więc znowu poszukiwać swojej kobiecej genealogii, by znaleźć drogę dla siebie i swojej twórczości. Co znajduje?

Snułam się pod Metropolitan Museum w poszukiwaniu choć jednej artystki, która mogłaby wskazać mi drogę. Mary Kasat? Berthe Morisot? Jakim cudem tak wiele kobiet artystek, które zrezygnowały z dzieci, mogło malować nadal wyłącznie matki i dzieci? To było beznadziejne [...]¹.

Ku jej rozpacz, również w historii sztuki, odnajduje jedynie kolejne figury „matki” – już nie biologicznej, tylko duchowej. Czy to jedyne wyobrażenie kobiecej prekursorki, jakie kultura Zachodu ma jej do zaoferowania? Czy to „matka” wskaże jej drogę artystycznej wolności, niezależności?

W niecały rok po opublikowaniu przez Erikę Jong *Lęku przed lataniem* na Uniwersytecie Indiana Sandra M. Gilbert i Susan Gubar rozpoczęły kurs seminaryjny poświęcony dziewiętnastowiecznej historii literatury kobiet. Nosił on tytuł *The Mad Woman in the Attic* i nawiązywał do postaci szalonej Berty z powieści Charlotty Brontë *Dziwne losy Jane Eyre*, przetrzymywanej w zamknięciu na strychu w domu swego męża. Tytuł ten (jak i sam pomysł seminarium) narodził się w trakcie dyskusji badaczek na temat książek, które składały się na ich edukację czytelniczą, kiedy były dorastającymi dziewczynami. Należały do nich między innymi powieści Jane Austen, sióstr Brontë, Louisy May Alcott czy Virginii Woolf, a także wiersze poetek – od Christiny Rossetti do Sylvie Plath. Z rozmowy tej wynikały dwa wnioski – po pierwsze, że istnieje pewna, dająca się w przybliżeniu określić „kobieca wspólnota czytelnicza”, po drugie zaś – że owo kobiece doświadczenie lekturowe – nawet w przypadku zawodowych czytelniczek, jakimi były profesorki uniwersytetu – pozostawało zawsze doświadczeniem prywatnym. Żadna z wymienionych pisarek nie pojawiła się bowiem ani w szkolnych, ani akademickich programach nauczania, zgodnie z którymi kształcono wówczas młodzież². Od zaobserwowania tego faktu rozpoczął się proces budowania jednego z najbardziej spójnych i konsekwentnych feministycznych projektów odzyskiwania kobiecej tradycji literackiej. Cztery lata później, w roku 1978 ukazał się klasyczny dla *women's studies* podręcznik, poświęcony pisarkom dziewiętnastowiecznym – *The Madwoman in the Attic* – w którym Gubar i Gilbert pokazywały, jak bardzo kobieca twórczość była wówczas marginalizowana czy wręcz „wyciszana” w przestrzeni (męskiego) kanonu. Z jednej strony, zwróciły one uwagę na ambiwalentne traktowanie tradycji przez pisarki, które widziały w niej zagrożenie dla własnej twórczości. Z drugiej zaś, dostrzegły istnienie wyraźnego międzypokoleniowego dialogu piszących kobiet z przeszłością, którego to dialogu dotychczasowe analizy historycznoliterackie w ogóle nie zauważały. Idąc tym tropem, do-

¹ E. Jong, *Lęk przed lataniem*, przeł. M. Fabianowska, Warszawa 1990, s. 135.

² S.M. Gilbert, S. Gubar, *Introduction to the Second Edition: The Madwoman in the Academy* [w:] *eadem, The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth – Century Literary Imagination*, Second Edition, New Haven and London 2000, s. xviii–xix.

szły one do wniosku, że przyczyną nieobecności twórczości kobiecej w programach nauczania (i po części też w świadomości zbiorowej) było to, że zarówno w wymiarze kulturowym, jak i społecznym wspólnotowe kobiece doświadczenie przeszłości nie było opisywane w kategoriach przynależności, ciągłości i trwania. Czyniło to historię kobiet zjawiskiem absurdalnym i niemożliwym do opisanego za pomocą akademickich metod analizy literackiej, uznawanych za naukowe w latach siedemdziesiątych. Również Patricia Meyer Spacks w wydanej w roku 1975 książce *The Female Imagination* zwracała uwagę na brak metodologii, która w tamtych czasach pozwoliłaby spojrzeć na pisarstwo kobiece z perspektywy płci.

[...] formalistyczno-strukturalistyczni krytycy całkowicie unikali kwestii tożsamości seksualnej albo odrzucali ją jako nieistotną i subiektywną. Uznając trudność inteligentnego myślenia o pisarkach, krytyka akademicka często rekompensowała to sobie pozbawianiem ich płci [*desexing them*]³.

Brak odpowiedniego języka opisu literatury kobiet powodował, że nie mieściło się ono w tradycyjnym wyobrażeniu *continuum*, choć niewątpliwie posiadało już swoją „przeszłość”. Dlatego też Gilbert i Gubar postanowiły przyjrzeć się samemu pojęciu „tradycji” czy „ciągłości”, które było używane przez historyków i krytyków literatury. Za swój najważniejszy cel badaczki uznały zdekonstruowanie popularnego wówczas konceptu „lęku przed wpływem” Harolda Blooma oraz jego wizji kanonu jako zapisu archetypicznych pojedynków literackich wielkich „ojców” i „synów”. Przejmując – skądinąd bliski feministkom – Bloomowski język metafor rodzinnych, stworzyły one swoją koncepcję tradycji kobiecej jako sieci niezhierarchizowanych, tożsamościowych i afirmatywnych relacji między literackimi „córkami” i „matkami”. Dla Gubar i Gilbert odzyskiwanie kobiecej genealogii literackiej oznaczało w praktyce (bo w teorii kobiecego kompleksu przynależności – *female affiliation complex* – miał się odnosić do literackiego dziedzictwa obojga „rodziców”) porzucenie męskiego kanonu na rzecz budowania nowej przestrzeni, odmiennej od patriarchalnej. Jej mapą miał być ich kolejny podręcznik, który ukazał się pod znaczącym tytułem *No Man's Land*.

W roku 2003 – a więc prawie dziesięć lat po opublikowaniu jego ostatniego tomu – w Bratysławie odbyła się wystawa dwóch artystek: Anetty Mona Chisy i Luci Tkáčovej, zatytułowana *The Room of Their Own*. W nawiązaniu zarówno do słynnego eseju Virginii Woolf – *A Room of One's Own*, jak i do książki Elaine Showalter – *A Literature of Their Own*, przedstawiły one ironiczny obraz feminizmu jako przestrzeni wyczerpanych mitów, haseł, strategii i narzędzi. Przechodząc przez „kobięcy pokój”, „erotyczny pokój”, „cielesny korytarz”, „feministyczny bunkier” czy „komnatę czczą macierzyństwo”, bez problemu można było odnaleźć i zidentyfikować feministyczne tropy: kobiecego ciała, menstruacji, „arachnologii”. Te rozpoznawalne znaki kobiecego

³ Cyt. za: K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, s. 103.

cej walki o „własny język”, jakie wypracowały w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych feministki na Zachodzie, trzydzieści lat później w postkomunistycznej Słowacji – a więc w innym pokoleniu i w innym obszarze kulturowym – stały się synonimem pustej, powtarzalnej i nudnej retoryki. Retoryki, która ostatecznie zamieniła subwersyjny „śmiech Meduzy” w żaloszny „śmiech pičoviny”⁴. W opisanej powyżej strategii twórczej młodych artystek mieścił się zarówno sprzeciw wobec tradycyjnych, modernistycznych wartości artystycznych czy też konserwatywnych norm społeczno-obyczajowych, który towarzyszył feminizmowi drugofalowemu od początku jego istnienia, jak i bunt wobec samego feminizmu, którego język nader często okazywał się anachroniczny i niewrażliwy na wszelkie zmiany pokoleniowe, społeczne czy kulturowe.

Czy jednak oznaczało to faktyczne wyczerpywanie się feministycznych narracji o poszukiwaniu własnych, kobiecych korzeni we współczesnej kulturze? W tym samym roku, w którym w Bratysławie Anetta Mona Chisa i Lucia Tkáčova zaprezentowały swój *The Room of Their Own*, w Budapeszcie Zsofi Váradi zrealizowała instalacyjny tryptyk: *Szukając siebie, na podstawie wyglądu*, *Szukając siebie, na podstawie mapy* i *Szukając siebie, wirtualna rodzina*. W pracy będącej pierwszą częścią projektu centralnym motywem stało się wyobrażenie rodziny, stworzone za pomocą zdjęć, ułożonych następnie w kieszonkowy album fotograficzny. Tym, co miało łączyć jej poszczególnych członków, było ich fizyczne podobieństwo do Váradi, ustalone na podstawie skonstruowanego przez nią wcześniej „autoportretu”. Przeglądając zdjęcia swoich prawdziwych krewnych, artystka odnajdowała najbardziej charakterystyczne i powtarzalne cechy wyglądu swojej rodziny, by następnie z nich – nie zaś z własnych fotografii – stworzyć obraz swojej twarzy⁵. Również w instalacji *Szukając siebie. Wirtualna rodzina*, oprawione w ramki fotografie osób, wybranych przez artystkę na podstawie podobieństwa i pokrewieństwa duchowego, zostały zawieszane na ścianie typowego mieszczańskiego pokoju. Członkami wirtualnej rodziny Váradi stali się zarówno prawdziwi przyjaciele jej samej czy też jej rodziny, jak i ludzie spotkani przypadkowo w czasie podróży, w kawiarniach i tramwajach. Projekt ten jest wciąż otwarty, a zapisy symbolicznego włączenia każdego nowego członka rodziny tworzą również jego historię. Váradi w przewrotny sposób zakwestionowała kategorię autentyczności i prawdziwości „ja”, nie wykluczając jednocześnie całkowicie ze swoich praktyk artystycznych pojęcia tożsamości. Pokazała ona w ten sposób, że pytania o pochodzenie, genealogię i przynależność były i są wciąż obecne

⁴ *Pičovina* po słowacku oznacza wszystko to, co obrzydliwe, żaloszne, bezwartościowe. Jednocześnie jest to również wulgarnie określenie kobiecych genitaliów. Zob.: *Śmiech pičoviny*. Z Anettą Mona Chisą i Lucią Tkáčovą rozmawia Marcin Wilk, „Ha!art” 2006, nr 23, s. 149.

⁵ K. Pabijanek, *Sztuka intermedialna i wyobrażenia intelektualnego nomadyzmu. Prace Zsofi Váradi i Katariny Sevič*, „Artmix” 2005, nr 10, http://free.art.pl/artmix/10_2005_pab_szt.html [3.06.2010].

w twórczości kobiecej, choć znacząco zmienił się współcześnie artystyczny język mówienia o przeszłości.

W feministycznych dyskusjach o znaczeniu historii dla dzisiejszej tożsamości ruchu, dla literatury kobiet i ich samych jako obywaterek, także dostrzec można zmiany – zarówno w sferze polityki, jak i retoryki. Wszystkie cztery przytoczone przeze mnie przykłady mówią o tej samej potrzebie poszukiwania odpowiedzi na pytanie: „skąd jestem/skąd przyszedłam?” i „co to dla mnie dziś znaczy?”. Feministyczna myśl lat siedemdziesiątych żyła przekonaniem, że kobiety pozbawione zostały swojej genealogii i swojej historii. Co prawda, psychoanaliza – będąc jednym z najsilniejszych i najbardziej wpływowych języków ponowoczesności – pokazywała, że kultura zachodnia, jej trwałość i jednocześnie rozwój zostały ufundowane na morderstwie „ojca” dokonanym przez „syna”, to jednak feminizm przywrócił symboliczny (nie tylko semiotyczny) sens zabójstwu jeszcze bardziej pierwotnemu, nieuświadomionemu i zapomnianemu – zabójstwu „matki”. Dlatego też jednym z najważniejszych celów Drugiej Fali było budowanie gynealogii, przeciwstawienie się – częstemu nawet u samych artystek – przekonaniu i poczuciu kulturowego wykorzenia kobiet z tradycji. Odzyskiwanie ich przeszłości przyjęło postać dialogu międzypokoleniowego i transhistorycznego między „matkami”/„babkami” i „córkami”/„wnuczkami” czy też „starszymi siostrami”. Język metafor rodzinnych stał się podstawą spisywanej na nowo feministycznej mitologii „miejsc” kobiecych.

Najważniejsze amerykańskie projekty historycznoliterackie, powołujące się na istnienie kobiecej tradycji literackiej, zrodziły się więc z potrzeby zakorzenienia feminizmu, a także kobiet w kulturze i wyrastały z ducha nowoczesności. Dlatego też wkrótce okazało się, że – przynajmniej do pewnego stopnia – projekty te były odmianami wielkich, uniwersalizujących narracji, na które nie chciały i nie mogły się zgodzić feministki następnego pokolenia. Trzecia Fala feminizmu, odczuwając potrzebę wyrwania się z więzów wspólnoty, stała się czasem tożsamościowych migracji, przemieszczeń i podróży. I choć jeszcze w latach osiemdziesiątych generacji postfeministycznej wydawało się, że te nadchodzące zmiany oznaczają kres feminizmu oraz jego ostateczne wyczerpanie się jako projektu politycznego i intelektualnego, to ich tylko nieco „młodsze siostry” wprowadziły feminizm w obecną fazę dynamicznych przemian. Rezygnując z dawnego języka, zbudowanego na opozycji przynależności i nieprzynależności, zakorzenienia i wykorzenia, umiejscowienia i przemieszczenia, feminizm nie przestał stawiać filozoficznych i politycznych pytań o związek między tożsamością kobiet, ich przeszłością i przestrzeniami, w jakich współcześnie funkcjonują. Dzięki temu dyskurs feministyczny pozostał ważnym i wciąż adekwatnym językiem opisu kobiecego, ale bardzo zróżnicowanego doświadczenia świata, a także narzędziem krytycznej analizy oraz interpretacji twórczości kobiet.

„Siostry Szekspira” wchodzą na scenę historii

Zanim odpowiem na nurtujące mnie od kilku lat pytanie o możliwość kontynuacji historycznoliterackich projektów feministycznych, chciałabym wrócić na moment do czasów, kiedy ich założenia się kształtowały. Warto pamiętać, że kluczowe dla badaczek *women's studies* kwestie, dotyczące tradycji pisarstwa kobiet, były również częścią szerszej dyskusji feminizmu nad znaczeniem przeszłości. Choć kontekst historyczny wskazywałby wyraźny wpływ retoryki i ideologii drugofalowej na feministyczne teorie, to jednak głównym impulsem do rozpoczęcia badań historycznoliterackich była wcześniejsza twórczość kobiet. Dużą inspiracją okazała się wywiedzioną z esejów Virginii Woolf opozycja męskiej historii – utrwalonej w piśmie – i kobiecej tradycji ustnej. O ile ta pierwsza stanowiła oficjalny i polityczny dyskurs o przeszłości, tworzony głównie przez mężczyzn, o tyle druga okazywała się zapisem doświadczenia prywatnego, które w zdecydowanej większości było udziałem kobiet. Dlatego też w kobiecych projektach odzyskiwania przeszłości pojęcie tradycji stało się pojęciem centralnym, fundatorskim, na podstawie którego wyobrażenie dziedzictwa kobiecego w ogóle mogło powstać.

Określenie „tradycja” – jak podaje słownikowa definicja – łączy się ze świadomością roli, jaką różne środki odgrywają w procesie transmisji wiedzy z pokolenia na pokolenie⁶. Myśląc w kategoriach tradycji (nie zaś historii), tematyzujemy również sam sposób budowania międzypokoleniowej więzi jako gwaranta pamięci⁷. Na tym zaś feministkom zależało najbardziej – na podkreśleniu komunikacyjnego, tożsamościowego oraz praktycznego sensu tworzenia narracji o przeszłości. Dlatego też, to właśnie pojęcie „tradycji” – nie zaś abstrakcyjnego „procesu historycznoliterackiego” czy „kanonu” – stało się podstawą feministycznych projektów odzyskiwania „użytecznej historii”, również w obszarze badań literackich⁸. Emancypacyjny charakter tego przedsięwzięcia sprawiał, że i teorie, i praktyki interpretacyjne – choć inspirowane rzetelną pracą filologiczną – nie mogły pozostać obojętne na toczące się w innych przestrzeniach dyskusje nad znaczeniem przeszłości

⁶ Hasło: „tradycja” [w:] *Nowy słownik języka polskiego*, red. E. Sobol, Warszawa 2002, s. 1039.

⁷ L. Szaruga, *Kanon jako przestrzeń porozumienia* [w:] *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005, s. 123–136 (131).

⁸ I. Iwasiów, *Wokół pojęć: kanon, homoerotyzm, historia literatury*, „Katedra” 2001, nr 1, s. 98–120 (109–110). Owo nastawienie na komunikacyjność, praktyczność, ale i zainteresowanie dla samych sposobów przekazywania wiedzy o przeszłości z pokolenia na pokolenie, spowodowały rozkwit feministycznej myśli metodologicznej – równie ważnej, jak same praktyki badawcze. Miało się to także przyczynić do zniesienia opozycji między naukowym, zobiektywizowanym dyskursem historii literatury a bardziej subiektywną i zanurzoną w doświadczeniu czytelnika (czytelniczki) krytyką literacką. Stąd też słusznie redaktorki jednej z pierwszych antologii krytyki feministycznej w Polsce wskazały na jej siostrzane pokrewieństwo z teorią i historią literatury.

dla ruchu kobiet. Miało to swoje pozytywne i negatywne konsekwencje. Z jednej strony, dawało możliwość przewyciężenia towarzyszącego tradycyjnym studiom historycznoliterackim przeświadczenia o uniwersalnej, obiektywnej i neutralnej naturze badań nad przeszłością literacką. Z drugiej zaś – jawnie pragmatyczne i kompensacyjne cele krytyki feministycznej, będącej częścią większej narracji emancypacyjnej, wymagały od badaczek akcentowania własnej stronniczości, podkreślania zmienności swej perspektywy i lokalności swych odczytań⁹. Czy nie podważało to ich autorytetu naukowego, narażając je na oskarżenia o słaby profesjonalizm, o tworzenie „słabej teorii”? A jednocześnie, czy historycznoliterackim syntezom, stanowiącym dziś podstawę „wiedzy feministycznej”, udało się wydobyć i zachować ten pluralistyczny, zróżnicowany i „mikrohistoryczny” charakter kobiecej tradycji literackiej?

Pierwsze feministyczne prace Ellen Moers, Sandry Gilbert, Susan Gubar czy Elaine Showalter stanowiły próbę rewindykacji męskiego języka przeszłości, opierającego się zarówno na metaforach rodzinnych, jak i przestrzennych. Ich najważniejszym celem było – z jednej strony, pokazanie negatywnych dla kobiet pisarek konsekwencji uznawania wyłącznie antagonistycznego modelu dziedziczenia, opartego na ojcowsko-synowskim agonie, z drugiej zaś – zbudowanie ich własnego (a przy tym pozytywnego) dyskursu przeszłości, dzięki któremu mogłyby one odzyskać swoje utraczone poczucie zakorzenienia i zadomowienia w historii. Można jednak odnieść wrażenie, że zbyt długo prace te skupiały się na akcentowaniu różnicy między kobiecym a męskim sposobem pisania, tak że ostatecznie straciły z pola widzenia wewnętrzne zróżnicowanie samego pisarstwa kobiet. Dla zbudowania bardziej spójnego, jasnego i retorycznie przekonującego obrazu tradycji kobiecej, feministyczne syntezy musiały zmarginalizować te postaci lub teksty, które nie wpisywały się w ów (być może i powtarzalny, ale jednak nigdy nie uniwersalny) model doświadczenia bycia pisarką w opresyjnej kulturze patriarchalnej.

Tropem (zbyt) wielkiej matki

To interesujące, ale i symptomatyczne, że właśnie takiej selektywnej lekturze musiała zostać poddana biografia i teksty matki założycielki współczesnego zachodniego feminizmu, za jaką wielu uważa Virginie Woolf. Choć pojawiającą się na kartach *Własnego pokoju* figurę genialnej „siostry Szekspira” można uznać za jedną z tych metafor, z których zrodziły

⁹ Z biegiem czasu pojawiła się też świadomość rozdźwięku między emancypacyjnymi hasłami a zróżnicowaną postawą samych pisarek, nie zawsze przychylnych feminizmowi. Zob.: S. Benstock, S. Ferris, S. Woods, *A Handbook of Literary Feminisms*, New York 2002, cyt. za: K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, s. 13–14.

się drugofalowe projekty odzyskiwania alternatywnej historii kobiet, to już sama twórczość autorki *Orlanda* okazała się dla historyczek literatury pewnym „receptyjnym problemem”. Elaine Showalter w *A Literature of Their Own* skrytykowała Woolfiancki projekt androgynizmu artystycznego, który uznała za przejaw uwewnętrznionego „kompleksu męskości”, a nie za wyraz poszukiwania bardziej elastycznych niż płeć biologiczna czy *gender* tożsamości. Zdaniem Showalter, podważając naturalność i jednoznaczność kobiecości, Woolf popadła w estetyzm, zaczęła tworzyć literaturę bezpodmiotową, a przez to nieszczerą, „skłamaną”. Płynność tożsamości jej bohaterów, prowadzona z wielu punktów widzenia narracja – demontująca i „rozpuszczająca” podmiot, styl retoryczny, opierający się w dużej mierze na parodiowaniu, przetwarzaniu głosów innych, oraz zakwestionowanie „naturalnej” więzi między autorką i jej dziełem – były „grzechami ciężkimi” Woolf, niszczącymi najważniejszą – w oczach Showalter – wartość kobiecego pisania, a mianowicie: autentyczność. W tej perspektywie – istotnie – „własny pokój” stawał się raczej miejscem prywatnej ucieczki Woolf od własnej tożsamości płciowej, wyrazem jej ogólniejszej i biernej zgody na marginalizację kobiet w kulturze męskich wartości oraz doświadczeń niż przestrzenią wyzwolenia czy feministycznej rewolty.

Również w kontynuującym *The Mad Woman in the Attic* podręczniku Sandry Gilbert i Susan Gubar – zatytułowanym *No Man's Land* – Woolf potraktowana została jako pisarka problematyczna, bo posługująca się nie kobiecą, zbyt formalistyczną, eksperymentatorską poetyką. Jeśli bowiem podstawowe założenie badaczek mówiło, że język modernizmu był produktem antykobiecego (w sensie społecznym i literackim) resentymentu mężczyzn, którzy w odpowiedzi na postępującą emancypację, dziedzictwo własnej literatury zabezpieczyli pojęciem awangardy, eksperymentu artystycznego, to jedna z czołowych reprezentantek kultury modernizmu okazywała się... albo przebranym mężczyzną, albo kimś skazanym na mówienie nie-swoim językiem. Dwudziestowieczna pisarka, uciekając przed autodestruktywnym kompleksem autorskim (*anxiety of authorship*), mogła (może nawet powinna?) umieć w pozytywny sposób określić swoją tożsamość jako autorki dystansującej się od męskiego dziedzictwa literackiego. Stąd też w książce Gubar i Gilbert pisarki, które odniosły sukces, były uznawane przez mężczyzn (lub same uznawały ich autorytet), okazywały się „podejrzanę genderowo”. Stosując modernistyczną, formalistyczną poetykę, tłumili one swój gniew na opresyjną kulturę patriarchalną, skazując siebie na bierną akceptację kobiecej niższości, na wycofanie w obszar wyłącznie estetycznego (nie politycznego) eksperymentu. W krytyce *No Man's Land* pojawił się więc zarzut pominięcia na przykład Djuny Barnes, czy też uproszczającego odczytania dzieła Woolf, opisanego bardziej jako feministyczna działaczka niż modernistyczna pisarka poszukująca nowej formy powieściowej¹⁰.

¹⁰ M. Norris, *Review of No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, „Comparative Literature”, vol. 43, nr 2 (Spring, 1991), s. 199–201. Nie tylko więc za

Jak się okazało już kilka lat później, sposób interpretowania twórczości, ale i biografii Virginii Woolf nie tylko nadal określał drogi możliwego rozwoju krytyki feministycznej, lecz także stał się nośnikiem różnicy pokoleniowej. Jedną z najgłośniejszych teoretyczno-feministycznych książek lat osiemdziesiątych *Sexual/Textual Politics* – Toril Moi – otwiera tekst *Who's afraid of Virginia Woolf?*, w którym autorka analizuje wcześniejsze style lektury modernistycznej pisarki. I choć deklaruje przy tym, że chce „ocalić Virginie Woolf dla polityki feministycznej” (*to rescue Virginia Woolf for feminist politics*), trudno nie odnieść wrażenia, że chodzi jej bardziej o „ocalenie” jej dziedzictwa literackiego przed zawłaszczającym wpływem polityki tożsamości¹¹. Moi już na wstępie zaznacza swój krytyczny stosunek do sposobu, w jaki Showalter nawiązała dialog z *A Room of One's Own*. Zastępując w tytule swojej książki zwrot *one's own* („własny”) zaimkiem *their* („ich”) – zdaniem Moi – amerykańska feministka chciała zaznaczyć swój negatywny stosunek do dziedzictwa myślowego Woolf. Według niej, nie było to jednak trafne posunięcie, jako że Showalter sama skrytykowała pisarkę za dystansowanie się od wspólnoty kobiecej¹².

Moi zarzuciła również badacze uprawianie w lekturze „esencjalizmu literackiego”, polegające na uprzywilejowaniu autobiograficznego modelu twórczości kobiecej jako jedynego autentycznego wzorca pisania¹³. Bezpośrednia, lustrzana odpowiedniość między dziełem i jego autorką, jej doświadczeniem i literacką formą – miały stanowić o prawdzie tej literatury. Moi zwracała uwagę, że Showalter oraz inne amerykańskie badaczki, myśląc tak, umacniały tylko tradycyjne, patriarchalne wyobrażenie literatury, odwołujące się do figury Autora/Boga/Ojca stwarzającego/„rodzącego” swe „dziecko-tekst”. Hermeneutyczny model interpretacji, w jakim chciała ona zamknąć dzieło Woolf, można by uznać za przykład „lektury fallogocentrycznej, poszukującej tekstu zapisanego zgodnie z ekonomią wymia-

szkodliwe uznano wiktyimizujące praktyki, towarzyszące feministycznym projektom odzyskania przeszłości, które czyniły z kobiet „ofiary” patriarchy. Również usilne próby odszukania śladów ukrytego kobiecego buntu wobec męskiego porządku, któremu przeciwstawiano *kobiece continuum*, uznano za przejaw normatywnej i utopijnej feministycznej „polityki tożsamości”.

¹¹ T. Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London 1985, s. 8.

¹² Z kolei Showalter w swojej odpowiedzi na wszystkie zarzuty, do których ustosunkowała się w tomie *Twenty Years On: „A Literature of Their Own” Revised*, zwracała uwagę na interpretacyjny błąd Moi. Tytuł jej książki nie nawiązywał bowiem do zbioru esejów Woolf, lecz do słów J.S. Milla z *Poddaństwa kobiet*: „Gdyby kobiety żyły w innych niż mężczyźni krajach i nie czytały nigdy żadnego ich utworu, miałyby własną literaturę [they would have a literature of their own]”. Zob. K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, s. 146.

¹³ Zarzut dogmatyzowania „doświadczenia kobiecego” Moi postawiła w *Textual/Sexual Politics* również S. Gilbert i S. Gubar. Jej krytykę należy umieścić w szerokim kontekście „śmierci doświadczenia”, który to stanowił ważny punkt odniesienia dla teoretycznych sporów wokół kobiecego pisania. Zob. K. Kłosińska, *Autorytet i represja doświadczenia [w:] eadem, Feministyczna krytyka literacka*. Z kolei na związek kategorii doświadczenia z feministycznymi teoriami interpretacji zwracała uwagę E. Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta*, Poznań 2007.

ny, władzy, kumulacji sensu”¹⁴. Zdaniem Moi, pułapka projektu przedstawionego w *A Literature of Their Own* polegała na tym, że z jego pomocą chciano opisać tradycję kobiecą, opierając się na jak najbardziej „męskim” modelu autorstwa i tożsamości podmiotu¹⁵. Związane z tym uprzywilejowanie realizmu krytycznego jako jedynej konwencji pisarskiej, umożliwiającej transpozycję doświadczenia kobiecego w literaturę, również było przyczyną interpretacyjnego redukcjonizmu. Według norweskiej feministki, naiwnie pojmowany krypto-Lucasowski realizm nie tylko uniemożliwił Showalter rozpoznanie artystycznego znaczenia dzieła Woolf, lecz także zneutralizował jego polityczny i etyczny (antytotalitarny) wydźwięk. Zarzut dotyczący tego, że w swoich powieściach autorka *Orlanda* nie wykreowała pozytywnych, silnych i praktycznych wzorców nowej podmiotowości kobiecej, wynikał z nałożenia na literaturę kobiet obowiązku realizowania „feministycznej polityki”. Moi sugeruje, że sprzeciw wobec wiktyimizacji kobiet w przeszłości oraz dążenie do wzmocnienia podmiotowości kobiecej paradoksalnie doprowadziły do wyłączenia niektórych pisarek z *continuum* tradycji¹⁶. Ich dziedzictwo będzie mogło zostać ocalone tylko dzięki dekonstrukcjonistycznej, antyesencjalistycznej lekturze tekstów.

Spór między Showalter i Moi o sposób interpretowania (i oceniania) literatury pisanej przez kobiety pokazał, że nie istnieje prosta i oczywista opozycja między męską a kobiecą wizją tradycji, tak jak niełatwo jest oddzielić w tekście wpływ „Ojca” od wpływu „Matki”. I choć przecież sama autorka późniejszej *Krytyki feministycznej na bezdrożach* pisała o konieczności pamiętania o tej dwugłosowej genealogii pisarstwa kobiet, to jednak trudno nie odnieść wrażenia, że również ona uprzywilejowała te pisarki, dla których dziedzictwo Ojca było negatywnym źródłem buntu, a dziedzictwo „Matki” – pozytywnym źródłem tożsamości. Retorycznie wyeksploatowana metafora rodziny, używana w drugofalowym dyskursie przynależności, wytworzyła feministyczny mit wspólnoty kobiecej, który zaczął funkcjonować jako model (czy raczej pożądany wzorzec) dla opisu nie tylko historycznoliterackich relacji między pisarkami, ale i poetyki tekstu kobiecego.

Paradoksalnie jednak tropem, który w feminizmie pozwolił oddać głos różnicom i konfliktom między kobietami (poetykami, tradycjami), był właśnie

¹⁴ K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, s. 501.

¹⁵ T. Moi, *Textual/Sexual Politics*, s. 7. Moi mówi, że w samym centrum projektu Showalter znajduje się tradycja zachodniego, męskiego, burżuazyjnego humanizmu.

¹⁶ Moi stawiała podobne zarzuty projektowi palimpsestowej lektury Gubar i Gilbert. Z jednej strony, badaczki nie przestawały patrzeć na pisarki dziewiętnastowieczne (ale i dwudziestowieczne) jako na ofiary mniej lub bardziej uwewnętrznionego „lęku przed autorstwem”, z drugiej zaś – usilnie doszukiwały się śladów zakamuflowanego feministycznego gniewu i buntu nawet najbardziej tradycyjnych pisarek. Teoria dwugłosowości tekstu kobiecego nie tłumaczy tego, jak historycznie możliwe było uprawianie przez kobiety literatury w restrykcyjnej kulturze patriarchy. Tym bardziej, że przecież niektórym z autorek udało się jakimiś szczelinami wejść do historii literatury.

trop relacji matki z córką, nazwany przez Rebeke Dakin Quinn – „matroforą”¹⁷. Jako jedna z podstawowych figur retorycznych dyskursu feministycznego, uświadamiała ona problem podwójnej tożsamości kobiecego ruchu, która zasadza się z jednej strony na idei identyfikacji córki z matką, z drugiej – na jej zaprzeczeniu. Wynikający z tego ambiwalentny stosunek feministek do (również własnej) tradycji literackiej (i przeszłości w ogóle) jest, według mnie istotnie, zjawiskiem immanentnym i konstytutywnym dla całego ruchu. Naprzemienne gesty: negacji matki oraz powrotu do niej, warunkują rozwój feminizmu i znajdują swoje odzwierciedlenie również w jego teoriach i filozofii. Ambiwalencję tę uważam także za ważny kontekst kształtowania się pojęcia literackiej tradycji pisarstwa kobiecego, jak i samych krytycznych strategii czytania kobiecych tekstów. Owo pęknięcie, rozbitcie między tradycyjnym a nietradycyjnym sposobem pisania jako formą wyrazu kobiecego stosunku do przeszłości, powinno pozostać rysem wszystkich feministycznych syntez historycznoliterackich. Błędem wcześniejszych analiz – które cenię i którymi się inspirowałem – było wymazywanie śladów tego konfliktu z mapy kobiecego pisania, dążenie do uspołnienienia tego, czym jest kobieca ekspresja, poszukiwanie (tylko jednej) kulturowo „autentycznej” kobiecej poetyki.

Problem polegał jednak na tym, że strategia wyostrenia różnic między tym, co uniwersalne (patriarchalne, męskie), a tym, co specyficznie kobiece – zrozumiała na pewnym etapie budowania świadomości feministycznej – ostatecznie doprowadziła do podważenia sensu całego projektu. Z perspektywy dwudziestu lat Mary Eagleton zauważyła, że ówczesna ginokrytyka wpadła w pewną pułapkę, ponieważ „krytkowała historię literatury i myślenie o kanonie, ale chciała być ich częścią [...] wątpiła w tradycyjne estetyczne wartości, ale wykorzystywała je do oceny kobiecego pisania”¹⁸. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – kiedy powstawały najważniejsze książki historycznoliterackie – świadomość uwikłania teorii feministycznych w męskie dyskursy nie była tak duża. Choć przecież pojawiały się próby odpowiedzi na zasadnicze pytanie: czy feministyczny dyskurs tradycji, posługujący się swoimi narzędziami analizy, mógł w istocie wytworzyć nowy typ wiedzy o literaturze kobiet. Czy narzędzia te na pewno były fundamentalnie inne niż te „męskie”? Czy, idąc tropem binarnej logiki wpisanej w opozycję męskiej historii i kobiecej tradycji, feministyczne badaczki nie wpadły w pułapkę patriarchy, a sięgając po pojęcie tradycji, doskonale przecież znane konserwatywnemu dyskursowi męskiemu, nie powieliły one kulturowo męskiego gestu porządkowania, opisywania i zamykania?

¹⁷ R. Dakin Quinn, *An Open Letter to Institutional Mother* [w:] *Generation – Academic Feminists in Dialogue*, ed. D. Looser, A. Kaplan, Minneapolis 1997, s. 179. Matrofora dawałaby więc większe możliwości wyrażenia różnic w feminizmie niż równie wyeksploatowana, ale eksponująca podobieństwo, metaforyka siostrzana.

¹⁸ M. Eagleton, *Literary Representation of Women* [w:] *A History of Feminist Literary Criticism*, s. 109.

Czy wczesne feministki miały jednak inne wyjście w momencie, gdy w obszarze wiedzy akademickiej toczyła się walka nie tyle nawet o uznanie wartości kobiecego pisarstwa, ile uznanie faktu jego istnienia? Pytając kilka lat temu o możliwości tworzenia na uniwersytecie „innej historii literatury”, Teresa Walas zauważyła pewien paradoks, który – według mnie – od samego początku stanowił największe wyzwanie dla projektu pisania historii literatury kobiet. Dotyczył on jego „mniejszościowości” – a konkretnie zachowania jego pluralistycznego charakteru w ramach emancypacyjnej (wspólnotowej i kompensacyjnej) narracji.

[...] historia pluralna, z punktu widzenia etyki narracji być może poprawna, jest nie-do-opowiedzenia, czyli nie do przechowania w kulturze jako historia kanoniczna, a tylko takim udaje się przetrwać¹⁹.

Choć z pewnością można by dziś polemizować z twierdzeniem o niemożliwości utrwalenia i przekazania tych opowieści, które nie dają się scalić do postaci spójnego tekstu, to jednak napięcie między kanonicznymi formami wiedzy a feministyczną mikronarracją naukową musiało być doskonale znane Showalter czy Gubar. Za trafną uważam również wskazówkę Teresy Walas, że aby wyjść z impasu i ruszyć dalej, każda ze stron konfliktu (zarówno zwolenniczki pluralizmu, jak i „normatywistki”) – jak w gambitowym posunięciu w szachach – musi zgodzić się na jakąś stratę.

Czy możliwa jest inna historia literatury kobiet?

Paradoksalnie polskim badaczkom pisarstwa kobiet będzie być może łatwiej na tę stratę przystać ze względu na nieciągłość historii rodzimego ruchu kobiecego, na którą wpływ miały nie tylko bardziej uniwersalne mechanizmy kulturowego zapomnienia i „przypominania”, lecz także charakterystyczne dla Europy Środkowo-Wschodniej procesy polityczne. Zarówno narodziny, jak i upadek komunizmu spowodowały, że feminizm w Polsce musiał zostać poddany kilku rekontekstualizacjom, które nie pozwalają dziś patrzeć na jego rozwój w kategoriach „wielkiej emancypacyjnej opowieści”²⁰. Ta nieciągłość polskiego dyskursu feministycznego znajduje swoje odzwierciedlenie również w tworzonych na naszych uniwersytetach teoriach, które mają charakter bardziej lokalny, „rozproszony” i indywidualny niż w Ameryce²¹.

¹⁹ T. Walas, „Inna historia literatury jest możliwa” – z Teresą Walas rozmawiają Tomasz Mackiewicz i Agnieszka Wnuk, „Tekstualia” 2010, nr 3.

<http://www.tekstualia.pl/index.php?DZIAL=teksty&ID=502> [15.03.2012].

Zob. też: T. Walas, *Czy możliwa jest inna historia literatury?*, Kraków 1993.

²⁰ E. Kraskowska, *Płeć Słowiańszczyzny* [w:] *eadem*, *Czytelnik jako kobieta*, s. 192–194.

²¹ I. Iwasiów, *Cofnięcie czy cofka?*, „Pogranicza” 2005, nr 2, s. 56–62. Iwasiów zwraca również uwagę na kiepską kondycję polskiej literatury kobiecej, która po okresie „burzy i naporu” lat dziewięćdziesiątych, dekadę później popadła w marazm i stagnację.

Ponieważ Drugą i Trzecią Falę w Polsce nie dzieli różnica pokoleniowa²², najważniejsze feministyczne podręczniki historycznoliterackie z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, dotarły do nas z pewnym opóźnieniem. Dawało to jednak możliwość przeczytania ich z innej – najczęściej krytycznej już perspektywy. Z tego powodu rodzimym badaniom nie towarzyszyło owo wczesnofeministyczne poczucie wiary w możliwość odnalezienia tekstów zapomnianej „siostry Szekspira” ani też przeświadczenie o istnieniu zagubionego kontynentu „kobiecego pisarstwa”. To zaś z pewnością uniemożliwiało budowanie tak szeroko zakrojonych i konsekwentnych metodologicznie, historycznych syntez literatury kobiet jak na Zachodzie.

Jednocześnie spojrzenie z dystansu pozwoliło polskim badaczkom dostrzec te miejsca teorii drugofalowych, które – odczytane na nowo i z przeniesieniem akcentów – zachowały swój polityczny i rewindykacyjny potencjał. Zwracając uwagę zarówno na ważną kategorię „użytecznej tradycji”, jak i na fakt, że przeszłość była i jest również przez badaczki/badaczy „pożytkowana”, Inga Iwasiów pisała:

Budując historię dla swojej seksualnej tożsamości, dokonujemy więc nieuchronnie przewartościowania tożsamości naszych przodkiń i przodków. I nie możemy mieć żadnej pewności, że odkrywamy prawdę²³.

Na początku XXI wieku projekt odzyskiwania historii kobiet – „niedopisany” w Polsce, zdekonstruowany na Zachodzie – dla Iwasiów jest przede wszystkim sposobem określenia własnej politycznej, seksualnej tożsamości – czy raczej miejsca, w którym owa tożsamość jest wytwarzana. Towarzyszy mu już nieodmiennie świadomość tego, że procesy o charakterze identyfikacyjnym – czy to jednostkowym, czy wspólnotowym – nigdy nie odbywają się poza porządkiem władzy, lecz zawsze wiążą się z wykluczeniem kogoś/czegoś²⁴.

²² Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na problematyczność chronologii, opierającej się na modelu „falowym” czy „generacyjnym” w kontekście polskiego ruchu kobiecego oraz teorii feministycznej. Pozorna nieadekwatność wypracowanych na Zachodzie sposobów mówienia o przeszłości wynika z faktu, że w Polsce feminizm Drugiej i Trzeciej Fali rozwijał się niemal równocześnie. Choć więc nie można mówić o tak dużym wpływie dialogu międzypokoleniowego na rozwój rodzimego feminizmu, nie oznacza to jednak, że tocząca się między „matkami” i „córkami” dyskusja na temat jego genealogii wcale się nie odbyła. Nastąpiła ona najpierw w początkach lat dziewięćdziesiątych, a następnie niemal dekadę później w „Pełnym Głosie” oraz „Zadrze” i pokazała polityczną adekwatność figur „matki” i „córki” w określaniu swej ideologicznej pozycji wewnątrz ruchu. Zob.: B. Darska, *Głosy kobiet. Prasa feministyczna po roku 1989 wobec tożsamości i dyskursu*, Olsztyn 2009.

²³ I. Iwasiów, *Wokół pojęć*, s. 110.

²⁴ Akceptacja faktu, iż feministyczna badaczka/badacz nie zajmuje żadnej „czystej pozycji”, lecz jest również usytuowana wewnątrz dyskursu patriarchalnego czy przynajmniej w jakiejś do niego relacji, jest początkiem strategii czytelniczego rewindykacji – niebędącej ani rewizją, ani reinterpretacją, lecz próbą ocalenia w mediacji kanonicznego tekstu „męskiego” w kobiecej lekturze. Zob. I. Iwasiów, *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002, s. 13.

Nie tylko swoista „interesowność” gestu patrzenia wstecz, lecz przede wszystkim jednostkowa perspektywa patrzenia, zostały tu przez Iwasiów dowartościowane. Z miejsca, w którym wówczas znalazł się polski feminizm, widać było, że w tym „zwrocie ku przeszłości” nie tyle chodziło już o odkrycie jakiejś zatajonej prawdy o wielkiej historii kobiet, ile o zrozumienie własnej kulturowej pozycji poprzez umiejscowienie biografii i tekstów innych kobiet w pewnym punkcie historycznego *continuum*²⁵. To było cenne odkrycie, ponieważ badaczkę myślącą w ten sposób uchroni ono przed wysnuciem pesymistycznych wniosków o nieobecności w historii genialnych „siostr Szekspira”. Również lekturowy zawód, jaki często sprawiają teksty kobiet, które wcale nie okazują się ani zaszyfrowanym, antypatriarchalnym kodem, ani też źródłem jakiejś odmiennej, rewolucyjnej wizji świata, z tej perspektywy był łatwiejszy do przewidzenia. Oprócz tego, że polskie feministyczne prace historycznoliterackie przywróciły „ważność” kilku niesłusznie zapomnianym pisarkom (np. Marii Komornickiej, Stanisławie Przybyszewskiej czy Narcyzie Żmichowskiej), to przede wszystkim pokazały, iż piszące kobiety nie tyle zostały złośliwie usunięte z historii literatury, ile – z przyczyn społecznych, kształtujących ich biografie i teksty – miały niewielkie szanse, aby stać się Szekspirem²⁶.

Współczesny brak „optyzmu liberalnych kolonizatorek” – jak Iwasiów²⁷ nazywa Moers, Gilbert, Gubar czy Showalter – nie przekreśla ogromnego znaczenia archeologicznego wysiłku feministycznych historyczek literatury. Dziś jednak możemy pozwolić sobie na wyciągnięcie innych wniosków z tych prac oraz innych korzyści.

Jeśli więc w siostrach z przeszłości nie odnajdziemy przewodniczek (a częściej wymagające naszego wsparcia ofiary systemu, nie tylko społecznego, także symbolicznego), sam fakt ich drugorzędności dostarczy nam może impetu krytycznego²⁸.

²⁵ I. Iwasiów, *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002, s. 56. Prace polskich badaczek studiów kobiecych są już stosunkowo dobrze opisane. Dlatego odsyłam do prac: I. Iwasiów, *Feministyczna debata akademicka* [w:] eadem, *Rewindykacje*, s. 42–57; I. Iwasiów, *Gender studies a badania historycznoliterackie* [w:] eadem, *Gender dla średniozaawansowanych. Wykłady szczecińskie*, Warszawa 2004, s. 31–36; A. Gajewska, *Kanon* [w:] eadem, *Hasło: feminizm*, Poznań 2008, s. 87–101; E. Kraskowska, *Dyskurs feministyczny w słowiańskiej literaturze, krytyce i teorii po roku 1989* [w:] *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*. Tom II. *Feminizm*, red. E. Kraskowska, Warszawa 2005, s. 9–25; I. Iwasiów, *Blaski i cienie krytyki feministycznej w Polsce* [w:] *Literatury słowiańskie po roku 1989*, s. 26–45; H. Serkowska, *Genderowe interpretacje Ingi Iwasiów* [w:] *Literatury słowiańskie po roku 1989*, s. 46–52.

²⁶ Zob.: L. Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek*, „uniGENDER” 2007, nr 1, <http://unigender.org/?page=biezacy&issue=02&article=07> [22.02.2011]. Zob. też A. Krukowska, *Kanon – kobieta – powieść. Wokół twórczości Józefy Kisielnickiej*, Szczecin 2010.

²⁷ I. Iwasiów, *Gender dla średniozaawansowanych*, s. 32.

²⁸ *Ibidem*, s. 34.

Na czym jednak współcześnie miałby on polegać? Głównie na przejściu od historii literatury do samego aktu krytycznej lektury, która byłaby podmiotowym aktem twórczym, zwróconym w stronę teraźniejszości. Odkrywane w tym procesie „starsze siostry” byłyby zaś nie tyle przewodniczkami, ile raczej aktywnymi partnerkami w interpretacyjnym wysiłku. W zaproponowanym przez Iwasiów sposobie reinterpretacji drugofalowych teorii i praktyk obecnych w studiach kobiecych, rozpoznać można trzeciofalowy gest nawiązania, który jest krytyczną rewizją, ale nie negacją dziedzictwa „matek”. Dzięki temu feministyczna myśl się rozwija, a badaczki zachowują świadomość swych teoretycznych korzeni²⁹.

Być może więc wyjściem z metodologicznego impasu w feministycznych badaniach historycznoliterackich będzie odejście od pojęcia tradycji literackiej. Co mogłoby je zastąpić? Być może odpowiedzi powinniśmy poszukać poza ścisłym literaturoznawstwem, przyglądając się przemianom w filozofii podmiotu i wiedzy? Rosi Braidotti uczyniła podstawą swojego nomadycznego projektu zdeterytoralizowanej przeszłości kategorię „genealogii”. Idąc za Nietzschem i Foucaultem, dyskurs pokrewieństwa (czy może raczej dobrowolnego powinowactwa) umieściła ona w negatywnym porządku nieciągłości, opierającym się uspojnijającej sile pamięci. Według autorki *Podmiotów nomadycznych*, ważną rolę w budowaniu tego nowego zdeterytoralizowanego języka przynależności kobiecej będą nadal ogrywać metafory rodzinne:

Relacja matka – córka osiągnęła status politycznego wzorca. Jako taki, spełnia ona dwie zasadnicze role: po pierwsze, wskazuje na specyficzny typ więzi między kobietami. Po drugie, wyjaśnia przyczyny negatywności i przemocy właściwej tego typu relacji. To właśnie z tych dwóch powodów chciałabym bronić jej jako metafory adekwatnej politycznie³⁰.

²⁹ Skuteczność tej strategii potwierdza też książka Arlety Galant *Prywatne, publiczne, autobiograficzne*, w której autorka, również wychodzi od rozczarowania badaczek studiów kobiecych poszukujących w intymistyce „esencji” kobiecego tekstu oraz śladów kobiecej biograficznej rewolty. Podobnie jak Iwasiów, nie czyni ona jednak z tego rozpoznania argumentu przeciwko feministycznej lekturze. Przeciwnie, Galant chce: „zbliżyć się do intymnej notatki przez oddalenie ze świadomością umowności i polityczności porządku symbolicznego, a tym samym z wiedzą na temat wynikających z owego porządku reguł autoekspresji”. Znaczące jest również to, że autorka książki sięga po znany drugofalowy koncept A. Rich „polityki umiejscowienia”, dokonując dekonstrukcji utrwalonej tradycją badawczą założeń feministycznej lektury. Zob.: A. Galant, *Prywatne, publiczne, autobiograficzne*, s. 56. Ciekawą propozycją jest również książka Agnieszki Gajewskiej, *Hasło: feminizm*, pisana z ogromną świadomością uwikłania każdego dyskursu (feministycznego również) wiedzy w relacje z władzą.

³⁰ R. Braidotti, *Generations of Feminism, or: Is There Life after Post-Modernism*, „Found Objects” 1995, nr 16, s. 55–62 (56) [tłumaczenie M.Ś.]. Warto jednak zaznaczyć, że i Braidotti, i inne zwolenniczki metaforyki rodzinnej przestrzegają przed zagrożeniem powielenia schematu rodziny patriarchalnej oraz zbudowania kolejnej wersji „feministycznego, domowego getta”. Zob.: *Not My Mother's Sister: Generational Conflict and the Third Wave Feminism*, ed. A. Henry, Indiana UP 2004.

Zastąpienie w literaturoznawstwie pojęcia tradycji (akcentującego ciągłość, podobieństwo między piszącymi kobietami) pojęciem genealogii być może stworzy szansę na dostrzeżenie różnorodności poetyk i postaw twórczych, wewnętrznych niespójności, a także uwikłania (i badaczek, i samych autorek) w relację władzy/wiedzy składającą się na historię pisarstwa kobiecego³¹. Jak pisała w swojej książce o niemieckojęzycznej literaturze kobiet Mirosława Czarnecka:

Genealogia jest dyscypliną historyczną i w swojej klasycznej definicji stanowi naukę o stosunkach pochodzenia jednostek oraz powstających na tej podstawie stosunkach biologicznych i etnicznych. W szerszym polu semantycznym, z jakim mamy w nauce do czynienia już od XVIII wieku, genealogia pojmowana jest jako relacja, argumentacja lub forma kognitywna, pozwalająca wyjaśnić zależności dwóch rzeczy, zjawisk, pojęć czasowo i przestrzennie różnych³².

Historia pisarstwa kobiet, widziana z przyjętej w tej pracy perspektywy genealogicznej, przestaje być jednorodną, monologową, linearną opowieścią o rozwoju literackich form, lecz okazuje się procesem heterogenicznym, często wewnątrznie „poszarpanym”, niekonsekwentnym. Paradoksalnie jednak, dzięki otwartej na nieciągłość optyce, w swojej syntezie badaczka dostrzegła wytyczaną przez kolejne teksty kobiet „linię antyutopii: relacji negatywnej, w której demontażowi ulega tradycyjny obraz kobiecości i męskości jako dychotomii łagodności i przemocy”³³. W mojej opinii myślenie poprzez „genealogię” w badaniach historycznych (nie tylko nad literaturą kobiet, ale w ogóle) stwarza szansę na uchwycenie wciąż nieopisanej siatki wzajemnych wpływów między pisarkami i pisarzami. W ten sposób będziemy mogli umieścić autorki nie tylko w siostrzanym *continuum*, lecz również zobaczymy w nich „córki i matki” innych piszących kobiet i mężczyzn³⁴.

Trudno oczywiście powiedzieć, czy dyskurs genealogiczny będzie skuteczną drogą wyjścia poza opozycję historii i tradycji – nieco już zdezaktualizowaną w feministycznych badaniach historycznoliterackich. Z pewnością nie chodzi tu wyłącznie o zmianę retoryki i dlatego wydaje mi się, że feministycznej historii literatury z pomocą może przyjść... sama historia. A dokładniej uhistorycznienie feministycznych metod badawczych, polegające na zwrocie

³¹ Problematyczne może okazać się również to, czy myślenie przez „różnicę”, „różnorodność” pozwala uniknąć pułapki (innych być może) wykluczeń, marginalizacji.

³² M. Czarnecka, *Wieszczki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX do końca XX wieku*, Wrocław 2004, s. 10.

³³ *Ibidem*, s. 11.

³⁴ Szczególnie ciekawa wydaje mi się niedopowiedziana w Polsce historia wpływu kobiet pisarek na twórczość mężczyzn. Nieobecność tego wątku w badaniach historycznoliterackich wskazuje na problematyczność figury „matki” literackiej oraz jej autorytetu do wytwarzania w kulturze „ciągłości” i wytyczania nowych tradycji. Na fakt, że pisarki (często współcześnie uznawane za anachroniczne) mogły stanowić inspirację dla twórczości mężczyzn, zwróciła uwagę Lena Magnone, odczytując poezję Marii Konopnickiej jako prekursorską wobec twórczości Bolesława Leśmiana. Zob.: L. Magnone, *Konopnicka. Lustra i symptomy*, Gdańsk 2011.

w stronę „czasowości” zarówno dzisiejszych czytelniczek, jak i ówczesnych pisarek, a także na konsekwentnym osadzaniu twórczości kobiecej w różnorodnych kontekstach kulturowych (historycznym, społecznym, antropologicznych, geograficznym, rynku wydawniczego, produkcji literackiej itd.). W czasie ostatniego II Akademickiego Kongresu Feministycznego Arleta Galant mówiła o kulturowym zwrocie (zazwyczaj przeciw kulturowej) historii literatury³⁵. Może i w postulacie uhistorycznienia (a raczej, idąc za myślą Arlety Galant – „ukulturowienia”?) feministycznych badań historycznoliterackich kryje się podobny paradoks? I obopólna korzyść, a nie strata? Może wówczas rezygnacja z tworzenia syntez jako takich, z roszczeń do obiektywności i uniwersalności poznawczej – związana ze zmianą paradygmatu naukowego w humanistyce – okaże się nie zagrożeniem, ale wybawieniem dla historii literatury? A jeśli akademia zaakceptowała i otworzyła się już na ów „słaby profesjonalizm” kulturowej teorii literatury³⁶, to być może jest też gotowa przyznać, że „historia pluralna” (czy „lokalna”) mogłaby stać się również częścią wiedzy kanonicznej lub też, że pamięć kulturowa utrwalana jest nie tylko przez skanonizowane dyskursy przeszłości?

Słowa kluczowe: historia literatury kobiet, tradycja, feminizm, relacja matka – córka

HISTORY OF WOMEN'S LITERATURE – AN UNFINISHED PROJECT

SUMMARY

The text poses some questions concerning the future of the feminist history of literature in the context of contemporary transformations in the field of “academic knowledge production”, as well as the rhetoric and politics of the women’s movement. Moreover, it draws attention to the emancipatory character of the early feminist literary projects relating to the recovery of women’s past and also problematizes the present-day notion of women’s “sister community”. The analysis of family metaphors often used in discussions concerning “mother heritage” in the 70s, points to differences between second- and third-wave understanding of the category of “belonging somewhere”. Looking at those arguable places in feminist criticism (e.g. Showalter, Gubar, Gilbert and Moi) allows one to notice changes in the way feminist scholars perceive the literary past. Finding a new critical language to describe the pluralistic and multidimensional nature of women’s literary tradition seems to constitute the biggest challenge to contemporary feminist studies.

³⁵ A. Galant, *Feministycznie o historii literatury i zwrocie kulturowym. Przypisy do dwóch projektów* [publikacja pokonferencyjna w przygotowaniu].

³⁶ R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego* [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010, s. 5–38.