
Ewa Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999.

„Długo, bardzo długo nie wiedziałam, że istnieje proza kobieca. Co innego poezja; ta dostarczała licznych przykładów twórczości, dla której takie określenie zdawało się wcale uzasadnione. Dopiero w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, kiedy okoliczności życiowe skłoniły mnie do intensywnego kontaktu z literaturą anglojęzyczną, w tym zwłaszcza powieścią, natrafiłam na dziesiątki książek, które przemówiły do mnie językiem mego własnego doświadczenia lub doświadczenia znanych mi kobiet, opisały świat takim, jakim go co dzień przeżywam i oglądam"[1].

[1] E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolenia międzywojennego*, Poznań 1999.

Tak rozpoczyna swą książkę Ewa Kraskowska, by zakończyć ją również osobistą deklaracją, tym razem w roli krytyczki feministycznej. Eksponuje więc własną drogę: od lektury powieści podjętej dla czytelniczej przyjemności do postawy świadomej ekspertki, porządkującej historycznoliteracki wizerunek Dwudziestolecia ze względu na obecność w nim kobiet i kobiecego pisarstwa. Nie tylko zresztą Dwudziestolecia, autorka dba zarówno o tło, odnosząc się do przeszłości, jak i o ciągłość, omawiając teksty współczesne.

Ten gest autoprezentacji, przyznania się do osobistych pobudek i osobistego profitu, nie jest postawą w polskiej krytyce feministycznej rozpowszechnioną. Przeciwnie: obowiązuje w tej dziedzinie asceza, sugerująca czytelnikowi, iż badania są podejmowane z naukową bezstronnością i rzetelnością. Tymczasem najbardziej wpływowe szkoły *gender studies* korzystają chętnie z kontekstu biograficznego w wielorakim sensie, wpisując także proces lektury i jej tekstowe (krytyczne) świadectwo w plan osobistego przeżywania, co znajduje wyraz w kategorii *close readers*[2]. W ostatnim rozdziale książki (*O modelach pisarstwa kobiecego i kilku toposach feministycznych)* Kraskowska zwraca uwagę na retoryczność prozy feministycznej, podkreślając iż jest ta proza „najbardziej tendencyjną odmianą literatury kobiecej" (s. 213). Tę samą cechę posiadają rozprawy z dziedziny teorii ekscentrycznych[3], ale również klasyczne teksty feministyczne; także te, na które Kraskowska się powołuje.

Przykładem może być rozprawa D. Spender[4], w której autorka we wstępie dokładnie odtwarza własną świadomość jako czytelniczki i badaczki, która w momencie przystąpienia do pracy widziała pierwszą samodzielną autorkę w Jane Austen, a więc sięgała wstecz do początku dziewiętnastego wieku. Nie miała wówczas pojęcia, że ponad 150 lat przedtem kobiety już pisały powieści i wobec tego trzeba się cofnąć do XVIII wieku, by odtworzyć długą tradycję kobiecej prozy, odziedziczoną przez Jane Austen. Ta długa tradycja zupełnie się rozmyła w porządku oficjalnej historii literatury, zniknęła z pola widzenia. Spender wyciąga z tego rewindykacyjne wnioski: nie mógł być przypadkiem fakt, że tych przynajmniej sto (odnalezionych w toku badań) pisarek zostało zamienionych — można by rzec: podmienionych — przez zaledwie pięciu geniuszy XVIII-wiecznej prozy angielskiej. Proporcja faktycznie wyglądała tak, że co najmniej 100 piszących (i zapomnianych) kobiet działało w czasie, który w lekturze historycznej należy do owych pięciu z „patriarchalnej listy", a kiedy faktycznie działało co najwyżej pięćdziesięciu autorów[5]. „Patriarchalna lista", czyli oficjalny kanon, jest więc mitem męskiej wyobraźni. Skąd w przeszłości tyle piszących kobiet i czemu były i są tak ważne? Spender, odtwarzając historię powieści, zwraca szczególną uwagę na ich pedagogiczny aspekt oraz poetykę odbioru. Odnoszony przez autorki sukces brał się z zaspokajania potrzeb czytelniczek włączanych poprzez literacką, półoficjalną edukację w kobiecą tradycję. Sukces kobiet musiał wywołać reakcję mężczyzn, oficjalne gusty i hierarchie upodrzędniły pisarstwo kobiet mniej wartościowe z definicji, bowiem przeznaczone „dla kobiet". Wywód Spender wyjaśnia przyczyny wyraźnego, ideologicznego zwrotu ku literaturze popularnej, który jest nie tylko poszukiwaniem na marginesach, ale także powrotem do tradycji, do ekspresji spoza głównego nurtu normatywnego dyskursu estetycznego.

Omawiam główne tezy rozprawy Spender, by pokazać ową retoryczną ramę, w której prezentowane są badania, a także różnice i podobieństwa w podejściu polskiej badaczki. Po pierwsze więc problem literatury popularnej (do którego jeszcze powrócę). Kraskowska wyznaje, że jej własne badania miały początek w lekturze prozy popularnej. To ważny trop, pokazujący pośrednio tę lukę, na jaką cierpi polska proza współczesna: brak interesującej powieści „dla kobiet", spowodowany rodzajem „kompleksu wysokoartystycznego". Po drugie — zagadnienie kobiecej tradycji. Kraskow-

---

[2] *Close readers* to termin nawiązujący do teorii rezonansu czytelniczego oraz kat. *close reading*, akcentujący bliskość ciała-osoby-tekstu-serii czytelniczej, początkowo używany przede wszystkim w *gay-lesbian-studies*. Por. np. A. Steward, *Close Readers. Humanism and Sodomy in early modern England*, Princeton 1997.

[3] Mam na myśli tzw. „queer theory", w polskiej terminologii jeszcze nie ustabilizowaną.

[4] D. Spender, *Mothers of the Novel. 100 good Women Writers before Jane Austen*, London 1986.

[5] *Ibidem*, s. 5—6.

ska odnosi się do tego problemu wprost, uważając tę tradycję (przeciwstawianą „zmowie mężczyzn") za jeden z toposów pisarstwa kobiet (s. 209). Całą książkę potraktować też można jako część pisanej przez feminizm, odzyskiwanej tradycji. Po trzecie, Kraskowska nie próbuje wyciągać tak radykalnych wniosków, jak Spender: przeciwnie, odżegnuje się od nurtu rewizjonistycznego, widząc w nim bliskie sąsiedztwo ideologicznego feminizmu (s. 9). Własne badania sytuuje w pobliżu tzw. ginokrytyki, podkreślając: „Z taką postawą w dużej mierze się identyfikuję, nade wszystko traktując jednak krytykę feministyczną jako nowy styl odbioru dzieła literackiego, nową szkołę interpretacji, dającą mi szansę czytania i badania utworów «jako kobieta»". (s. 9).

Ślady postawy rewizjonistycznej dostrzec można w rozdziale *Pióra niewieście. Krytycy o prozie kobiecej międzywojnia.* Kraskowska pokazuje w nim nie tylko najważniejsze punkty dyskusji literackich, ale także własny stosunek do ich pokrętnej niekiedy retoryki, np. do pojawiającego się zarzutu o mizoandryzm (s. 21). Podejmuje także próbę prze-pisania niektórych spostrzeżeń na współcześnie przyjmowany kanon estetyki kobiecej: bezpośrednio, gdy podkreślaną przez Włodzimierza Pietrzaka emocjonalną i psychiczną chwiejność utworów kobiet kojarzy z kategorią braku, tak jak rozumie ją E. Sholwater[6] (s. 22); pośrednio, pokazując ślady „defensywy męskiej", ilustrowanej tytułami artykułów przypominających współczesne dyskusje (np. „inwazja kobiet do literatury") (s. 34). Właściwie jednak trudno mówić o rewolucyjnej przebudowie kanonu czy zaskakujących odkryciach: Kraskowska programowo zajmuje się autorkami znanymi, utworami dobrze skomentowanymi. Nie odkrywa biograficznych tajemnic, dotąd nieznanych, ani utworów skandalicznie pominiętych; jej warsztat krytyczny jest też tradycyjny, sama swe postępowanie z tekstem nazywa hermeneutycznym (s. 214). Mimo to — a może dzięki temu — wyłaniający się z książki obraz ma walor nowości i poznawczej atrakcyjności.

Wrócę jeszcze na chwilę do naukowo-biograficznych konfesji, bowiem wydaje mi się, że w autentyzmie osobistego stosunku do badanego materiału tkwi tajemnica *Piórem niewieścim....*

Osobiste deklaracje zawiera także (wykorzystana w książce) klasyczna już rozprawa Gilbert i Gubar *The Madwoman in the Attic.* We wstępie do tej książki autorki piszą, że pierwszym impulsem poznawczym, inspiracją do poszukiwania historii literatury kobiecej, było zdziwienie wspólnotą tematyczną i wspólnotą wyobraźni takich autorek, jak Austin, siostry Brönte, Dickinson, Woolf, Plath. Ich geograficzne, psychologiczne, historyczne oddalenie, a nawet różnice w uprawianych gatunkach nie zacierały podobieństw. Wtedy, piszą Gilbert i Gubar, „zdałyśmy sobie sprawę, że mamy do czynienia z kobiecą tradycją, która była przyjmowana i z której czerpało zadowolenie wiele czytelniczek i autorek, ale której nikt nie zdefiniował jako całości". Cechą wspólną tej tradycji były wyobrażenia o poczuciu zamknięcia i ucieczce, fantazje w których emblemat szalonej bohaterki jest *alter ego* pisarki i czytelniczki, metafory psychicznego dyskomfortu (np. zamarznięte pejzaże, gorące wnętrza, obsesyjne opisy chorób, stanów psychopatologicznych, takich jak anoreksja, agorafobia, klaustrofobia). Gilbert i Gubar w poszukiwaniu zrozumienia tych strachów wszechobecnych w kobiecej twórczości zajęły się literaturą XIX-wieczną, bo wydawało się, że wówczas kobiece pisanie przestało być czymś wyjątkowym. Podczas badań, piszą we wstępie, ważne okazały się dwa problemy: po pierwsze, pozycja społeczna kobiet-pisarek; po drugie, zakres ich własnych lektur. Okazało się, że zarówno w życiu, jak i w sztuce pisarki dziewiętnastowieczne były uwięzione „poetyką patriarchalną" według słów Gertrude Stein. Uwięzienie to oznacza ograniczenie w społeczeństwie i w literackich konstrukcjach, przezwyciężane kobiecym impulsem walki poprzez strategiczne redefiniowanie siebie, sztuki i społeczeństwa[7] . Pojęcie rewizji, redefiniowania odsyła do A. Rich[8], której teorię „odzyskiwania", „przepisywania" kultury męskiej uruchamia Kraskowska w rozdziale poświęconym problemowi tożsamości kobiecej w kontekście twórczości Heleny Boguszewskiej.

---

[6] E. Sholwater, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, tłum. I. Kalinowska-Blackwood, „Teksty Drugie" 1993, nr 4/5/6.

[7] S. M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination,* New Haven and London 1984.

[8] A. Rich, *On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose 1966—1978.* New York, London 1979.

Estetyczna teoria Gilbert i Gubar inspiruje Kraskowską w wielu miejscach — podobnie zresztą, jak Grażynę Borkowską, wielokrotnie przywoływaną w rozprawie. Wnioski ideologiczne wyciągnięte z analizy metafor przestrzennych (w badaniach feministycznych przybierających postać tzw. liminaryzmu) oraz emblematów postaci są w *Piórem niewieścim*.... bardzo wyważone, a właściwie zastąpione wnioskami zwróconymi „ku" tekstom zamiast „przeciw" patriarchatowi — jak w wielu miejscach *The Madwoman*.... W ten sposób Kraskowska realizuje praktycznie własny postulat współtworzenia ginokrytycznej szkoły interpretacji, wolnej od politycznych przesłań feminizmu zaangażowanego.

Mam wątpliwości, czy takie odcedzenie praktyki interpretacyjnej od jej ideologicznego zaplecza jest możliwe. Kraskowska w każdym razie nie przekracza wyznaczonych sobie ram, pokazując efektywność metody i — jednak — osobistego stosunku do tekstów, który nie musi skutkować zdecydowanie antypatriarchalnym tonem, co można zapisać na korzyść badaczki, zachowującej autonomię.

Kraskowska wyklucza z horyzontu swoich badań teksty peryferyjne, ekscentryczne czy drugorzędne (por. s. 202). Konsekwentnie za to włącza do rozważań kontekst biograficzny, łącząc Nałkowskiej koncepcję miłości z jej romansami, a zainteresowania lingwistyczne Anieli Gruszeckiej z jej małżeństwem z Kazimierzem Nitschem. W rezultacie książka przynosi wyraziste portrety dzieła i pisarek: Zofii Nałkowskiej, Hanny Boguszewskiej, Anieli Gruszeckiej, Elżbiety Szemplińskiej, Marii Kuncewiczowej, Wandy Melcer. Jednocześnie Kraskowska szuka czy też (zgodnie z jej własną deklaracją, por. s. 213) projektuje opis „kobiecości" jako konwencji literackiej, pokazując specyfikę dzieł pisarek i eksponując ich szczególny wkład w rozwój literatury Dwudziestolecia, np. prozy reportażowej, konstrukcji powieści nowelowej.

W rozważaniach Kraskowskiej bardzo ważny wydał mi się stosunek do kategorii prozy popularnej. Co prawda przedmiotem rozważań nie uczyniła „czytadeł", ale w analizowanych tekstach uwypukliła te cechy, które stały się przyczyną sukcesu autorek. Ten sukces nie zawsze polegał na ich literackiej innowacyjności (choć ten aspekt został w książce także omówiony), ale często na umiejętnym opisywaniu życia codziennego i tematów uznawanych przez — mówiąc językiem feministycznym — heteropatriarchalny establishment za nieistotne. Chętnie powtarzana teza, iż galanteryjny opis jest cechą pisarstwa kobiecego, została przez Kraskowską, w takim zakresie po raz pierwszy, skonfrontowana z poetyką konkretnych tekstów. Znaczenie owej galanteryjności może być zaskakujące, gdy kobieca krzątanina i przywiązanie do szczegółu spotykają się z tematami najważniejszymi, jak choćby w powieści *Całe życie Sabiny* Hanny Boguszewskiej (rozdział *Świat według Boguszewskiej i po kobiecemu*).

Temat prozy popularnej jest w feministycznych badaniach tematem kluczowym, a jego zawikłania uświadomiła mi Kraskowska w przynajmniej dwu miejscach swojej rozprawy: tam, gdzie powołuje się na Woolf oraz gdy omawia *Przygodę w nieznanym kraju* Anieli Gruszeckiej.

Uprawianie gatunków, których naturalnym środowiskiem byłoby potoczne doświadczenie; opowieści „spod serwety" w bawialni wiktoriańskiego domu, Wirginia Woolf wiązała z trybem życia i horyzontem poznawczym kobiety piszącej. To zdefiniowanie twórczości kobiet w kontekście porządku ich biografii otwiera furtkę dla „opowieści z życia" pozwalających na lekturę empatyczną, ale Woolf nie chce „pisać jak kobieta". Formułuje tezę o konieczności eksplorowania przestrzeni życia i pisania, która to teza przekształcona została współcześnie w rewolucyjny postulat — nazwijmy go tak — „zawłaszczania form wypowiedzi". Jeśli autorka *Własnego pokoju* prorokowała kobietom wejście w otwarty świat naukowego eseju z jednej, liryki z drugiej strony, to drogi te byłyby ekwiwalentami eksploracji przestrzeni i własnej świadomości — dotychczas dla kobiet zamkniętymi. Paradoksalnie, ta otwarta przestrzeń wypowiadania świata i siebie zwróciła, czy zawróciła, badaczki feministyczne do źródeł lektury rozrywkowej, ku pogardzanej wśród „patriarchalnego establishmentu" prozie popularnej.

Stało się to możliwe dzięki na-pisaniu historii literatury kobiecej, pisanej dla kobiet, często właśnie „spod serwety". W literaturze polskiej bardzo wyraźny jest brak ciągłości pomiędzy Dwudziestoleciem (także w sensie doświadczeń biograficznych kobiet tamtego czasu) a tekstami powstającymi w latach dziewięćdziesiątych, traktowanymi jako nowość lub import. Być może, ko-

nieczne jest wypełnienie tej luki, także w edukacji polonistycznej, by powstać mogły feministyczne powieści pisane „dla kobiet".

W latach 90. w rozprawach feministycznych pojawia się sporo uwag o problemie powieści popularnej, która ma następujące główne odmiany: *science-fiction*, utopie, powieści detektywistyczne, romanse. Taki miałby być punkt dojścia, rezultat kilkudziesięcioletniego procesu kształtowania literatury „wrażliwej na płeć". Feministyczne zawłaszczenie pewnych form gatunkowych jest gestem świadomym. Różne gatunki klasyfikowane (i w związku tym niżej wartościowane) jako kobiece są zmieniane przez feministyczną ideologię, wspieraną akademickimi rozbiorami konwencji. Zamiast odrzucać kulturę masową, pisarki feministyczne przejęły ją, widząc w popularności potężne narzędzie dla swoich własnych celów propagandowych.

Książka Kraskowskiej może stanowić ważny punkt orientacyjny dla krytycznej debaty oraz pisarskiej praktyki inspirowanej feminizmem.

Ale jest jeszcze jeden trop w tej książce, bardzo inspirujący: temat, którego nie ma. Pojawia się on w analizie powieści *Przygoda w nieznanym kraju*. Oczywisty już dla współczesnych Gruszeckiej mizoandryzm powieści (s. 109—112) ma swą kulminację w hipotezie lesbiańskiej, ledwie zarysowanej. Co ciekawe, lesbiański motyw został w tym przypadku połączony z odmianą *künstlerroman*, co zbliżałoby estetykę Gruszeckiej do homoerotycznej wyobraźni prozy męskiej[9]. „Platonizm" powieści wydaje się pośrednim świadectwem na niemożność poruszania w literaturze polskiej tematu miłości między kobietami. Zastosowane przez Gruszecką środki wyrazu, odwrócenie się od formuły prozy popularnej i przejęcie męskiego modelu miłości przeestetyzowanej i pozbawionej wprost wyrażanego aspektu cielesnego — są dla mnie świadectwem trudności, jakie napotyka „temat kobiecy" w patriarchalnym otoczeniu kulturowym.

Nasuwa się bowiem pytanie: czy nie istnieją teksty poświadczające kobiecą miłość do kobiet? Wydaje się, że w głównym kanonie jest ich istotnie niewiele. Pisała o tym Borkowska[10]: raz w części swej książki poświęconej Entuzjastkom, po raz drugi, interpretując korespondencję między Jadwigą Kieniewiczówną a Heleną Skirmutową[11]. Ten drugi wypadek nie jest oczywiście relekturą kanonu, a ujawnianiem tekstu zamazanego, intymnego, pomijanego. Książka Kraskowskiej uświadamia, że tekst ten nie przenika do „oficjalnej" przestrzeni literackiej, nawet wewnętrzna struktura powieści dostarcza na to dowodów. Analizowany w *Piórem niewieścim* fragment powieści Gruszeckiej (s. 107) pokazuje pracę świadomości bohaterki, która cofa się przed przypuszczeniem, iż jej predylekcja do innej kobiety może mieć podtekst erotyczny.

Przez nieobecność tematu lesbiańskiego wracam do wątku rewizjonistycznego. Projekt Kraskowskiej miałby być, deklaratywnie, od niego odległy, ale przecież daje możliwość rewizji stanu wiedzy. Zawieszone pytania — w tym pytanie autorki o kobiecość jako konwencję literacką — wymagają, w gruncie rzeczy, zdecydowanej rewindykacji porządku tradycji. To, co w pisarstwie kobiet znalazła Kraskowska, ale i to, czego nie znalazła, jest konsekwencją tworzenia w patriarchalnym modelu kultury. Polska krytyka feministyczna musi wykonać jeszcze wiele gestów wywrotowych, żeby okrzepnąć jako metoda. I choć Ewa Kraskowska nie jest rewolucjonistką, osobiste deklaracje oraz wyniki badawcze zapisane w jej książce odczytuję jako bardzo ważne dla samoświadomości tej odmiany literaturoznawstwa.

INGA IWASIÓW

---

[9] Por. G. Ritz, *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, przełożył A. Kopacki [w:] *Literatura wobec niewyrażalnego*. Praca zbiorowa pod redakcją W. Boleckiego i E. Kuźmy, Warszawa 1997.

[10] G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.

[11] G. Borkowska, *Historia wypadków miłosnych* [w:] *Pogranicza wrażliwości w literaturze dawnej oraz współczesnej*. Część I. *Miłość*. Pod redakcją I. Iwasiów i P. Urbańskiego, Szczecin 1998, s. 19—31.