

BARBARZYŃCA, KLASYK I... FEMINISTKA. JAK PŁEĆ PROBLEMATYZUJE DYSKUSJE O TRADYCJI LITERACKIEJ?

MONIKA ŚWIERKOSZ*

Po 1989 roku dyskusje wokół tekstów literackich i krytycznych opublikowanych w dwóch numerach „bruLionu” (14/15 oraz 16) zaczęły wyznaczać w Polsce nowe przestrzenie krytycznoliterackiego dyskursu, odwołującego się coraz częściej do takich (nienowych wszak) pojęć jak: młodość, starość, pokolenie czy tradycja literacka. Z jednej strony, teksty Krzysztofa Koehlera – jak choćby *O'haryzm* czy *Nowi Skamandryci* – szukające w przeszłości analogii, mogących pomóc w zidentyfikowaniu, zrozumieniu twórczości pokolenia „bruLionu”, świadczyły o obecnej wśród części młodych pisarzy potrzebie przynależności do jakiejś szerszej tradycji, o potrzebie zakorzenienia czy autodefinicji. Z drugiej jednak – wystąpienie Marcina Świetlickiego jako autora tekstu *Koehleryzm*, krytycznie odnoszącego się do takiej właśnie postawy, wskazywały na tendencję zgoła odwrotną: wymazywanie z pamięci śladów własnej literackiej genealogii miało być dla innych pisarzy celową i świadomą strategią twórczego wykorzenia się, wyzwiania się od ciężaru martwej już przeszłości.

Punktem zapalnym okazało się więc pojęcie wspólnoty, które wcześniej – w realiach zbiorowego oporu wobec systemu komunistycznego – waloryzowane było pozytywnie, teraz – w czasach wolności, ale i stopniowego rozpadu wszelkich klarownych grupowych identyfikacji – straciło dla wielu pisarzy swój podstawowy sens¹. Po 1989 roku polityczna opozycja „my–oni” przestała mieć znaczenie, w jej miejsce pojawiła się jednak nowa, przebiegająca wzdłuż granicy „ja–oni”. O ile jednak Koehler bronił niejako pojęcia wspólnoty, choć nie tej politycznej czy społecznej, lecz uniwersalnej, ponadhistorycznej i kulturowej, o tyle Świetlicki opowiadał się już tylko za głosem jednostkowej egzystencji.

Ta wewnętrzna dyskusja „bruLionu” między Koehlerem i Świetlickim z przełomu 1990/91 roku nie okazała się tylko jednorazową polemiką. Kiedy w listopadzie 1991 roku ukazała się antologia poezji młodego pokolenia, zatytułowana

* Monika Świerkosz – doktorantka, Wydział Polonistyki UJ.

¹ J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu”*, Warszawa 1996.

„przyszli barbarzyńcy”, widoczne już było, że w polskim języku krytycznym zaczyna dominować retoryka sporu „młodych” ze „starymi”. W połowie dekady konflikt ten przekształcił się w wewnątrzpokoleniową dyskusję „barbarzyńców” i „klasycystów” na temat kształtu młodej literatury w Polsce².

Owa antagonistyczna retoryka stanowić będzie dla mnie punkt wyjścia do opisanego, ale i zrozumienia toczącej się od 1995 roku burzliwej dyskusji, dotyczącej zjawiska literatury kobiecej (czy raczej wówczas – „menstruacyjnej”). Tym, co – według mnie – pozwala dziś łączyć obydwie debaty jest przywoływana w nich kategoria prywatnego. Zarówno pisarki, jaki i poeci „barbarzyńcy”, chcieli oddać głos bezpośredniemu doświadczeniu konkretnego ciała – z jego fizjologią i seksualnością włącznie³. Czy jednak w sporze o nową literaturę ich pozycje były takie same? Dlaczego zaproponowana przez Karola Maliszewskiego metafora „bycia bliżej krwiobiegu” niosła ze sobą tak różny sposób wartościowania literatury od tego, kryjącego się w metaforze „menstruacji”? Gdzie – zarówno we wcześniejszej międzypokoleniowej przestrzeni sporu „starych” i „młodych”, jak i w późniejszej wewnątrzpokoleniowej przestrzeni zatargu „barbarzyńców” z „klasycystami” – ulokować kobiety, a także feminizm z jego wizją wspólnoty i językiem?

PRYWATNE NIE JEST POLITYCZNE

Od początku istnienia sporu wokół pokolenia „bruLionu”, krytycy wypowiedzieli się z dystansem na temat zasadności budowania silnej opozycji między „starą” i „młodą” literaturą. Dostrzegali przede wszystkim oczywistą iluzoryczność deklarowanego przez młodych poetów artystycznego prymitywizmu, pisarskiej niewiedzy czy naiwności. Kwestionowali radykalizm ich antytradycjonalistycznej postawy, wskazując na literackie powinowactwa z klasykami: Herbertem, Miłoszem, Brodskim, a także Zagajewskim czy Jastrunem. Zwracali wreszcie uwagę na wtórność samego gestu negacji literackich poprzedników oraz na jego romantyczne korzenie. Istotnie – choć krytycy wielokrotnie wypowiedzieli się wówczas na temat tego, co Maria Janion określiła „zmierzchem paradygmatu romantycznego”⁴ – spór „bruLionowców” z „ojcami – klasykami” przypominał i ożywił romantyczny kod mówienia o literaturze.

² Krytycy piszą o dwóch momentach intensyfikacji właściwego sporu wokół pokolenia „bruLionu”: pierwszy miał miejsce w latach 1990–1991 i wiązał się z dyskusjami wokół wiersza M. Świeckiego *Do Jana Polkowskiego*, drugi zaś – interesujący mnie szczególnie – przypadł na rok 1995 i rozpoczął się od polemik wobec opublikowanego w pierwszym numerze „Tygodnika Powszechnego” krytycznego wobec „młodych” tekstu Grzegorza Musiała *Wielki Impresariat*. Zob.: J. Klejnocki, J. Sosnowski, *op. cit.*, s. 32.

³ J. Klejnocki, J. Sosnowski, *op. cit.*, s. 68. Innymi punktami wspólnymi tych artystycznych światopoglądów były – zdaniem krytyków – kategoria „szczerości” i „pisanie sobą”, a także odrzucenie metafizyki i transcendencji w świecie pełnym chaosu, obcości, grozy istnienia.

⁴ W artykule *Szanse kultur alternatywnych*, „Res Publica” 1991, nr 3 Maria Janion pisała już o odchodzeniu paradygmatu romantycznego. Jej najśłynniejszy, pisany właśnie w latach 1990–

Konwencjonalność tego sporu spowodowała, że kwestie pokoleniowe szybko przestały być rozumiane przez krytyków (wyłącznie) w kategoriach biologicznych⁵. Polemika „bruLionowców” ze „starymi” stopniowo okazywała się konfliktem „młodości” ze „starością” oraz tego wszystkiego, co kulturowo było przypisywane tym wyobrażeniom. Chodziło więc o zderzenie nowatorstwa z konserwatyzmem, awangardowości z tradycjonalizmem, buntu ze zgodą, przesady z umiarem, niedojrzałości z dojrzałością, niższości z wyższością. Zwłaszcza ta ostatnia opozycja – przypominająca o istnieniu określonych hierarchii w życiu literackim – obnażyła kulturowy charakter sporu, którego sedno tkwiło nie tyle w metrykach, co w dostępie do władzy – władzy do wytwarzania w przestrzeniach literatury norm, kryteriów oceny, wartości.

Z jednej strony – międzypokoleniowy sprzeciw „synów” wobec narzucanego im dziedzictwa „ojców” miał wytwarzać i konsolidować wspólnotę „młodych” w oparciu o jasny i spójny system wartości. Zdaniem Kingi Dunin – aż nadto spójny i oczywisty: wolność, bunt, indywidualizm⁶. Już wówczas trudno było oprzeć się wrażeniu, że owa wspólnota miała charakter męski, a raczej – jak sugerowała Dunin – „chłopięcy”. Gombrowiczowskie „cip cip”, użyte przez krytyczkę w tytule tekstu obnażało drugą, infantylną stronę poważnego, archetypicznego (jak by się mogło wydawać) konfliktu „młodych” ze „starymi”.

Jednak z drugiej strony – spór z „ojcami” stawał się w coraz większym stopniu wewnątrzpokoleniowym dialogiem „braci” na temat kształtu (ich) literatury. Różnica pokoleniowa nie zniknęła jednak z dyskursu – wręcz przeciwnie: uległa jedynie przemieszczeniu i uwewnętrzniona zaczęła wytwarzać hierarchie, pokazując paradoksalnie niespójność młodoliterackiej wspólnoty.

Opublikowany w 1995 roku w „Nowym Nurcie” tekst Karola Maliszewskiego *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy* rozpoczyna się od polemiki autora z jego rówieśnikiem Stanisławem Dłuskim, który utożsamił „dykcję wysoką” z neoklasyccylnym nurtem w młodej poezji polskiej⁷. „Barbarzyńcom” nie chodziło – zdaniem Maliszewskiego – tylko o przyznanie im prawa do tworzenia nowej (młodej) literatury, lecz również, a może przede wszystkim, o podważenie zasadności obowiązujących do tej pory kryteriów jej oceny, a pośrednio, o uznanie ich twórczości za artystycznie wartościową. Według krytyka szło tu o fundamentalny spór dwóch różnych poetyk. W tekstach krytycznych określano je rozmaicie, ale zawsze za pomocą opozycyjnych zestawień, nawet jeśli umowność tych podziałów była dla polemistów widoczna. Jerzy Klejnocki pisał więc o zderzeniu dwóch odmiennych języków literackich: „klasycyzmu czy raczej klasyczności”

1992, esej na ten temat *Zmierzch paradygmatu* ukazał się kilka lat później w zbiorze *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 1996.

⁵ Stąd Klejnocki i Sosnowski zaproponowali termin „formacji najczęściej rozpowszechnionej w rocznikach 1960–1969”. Zob. J. Klejnocki, J. Sosnowski, *op. cit.*, s. 29.

⁶ K. Dunin, „bruLion” *cip, cip*, „Ex Libris 1994, nr 46.

⁷ Cyt. za: K. Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, „Nowy Nurt” 1995/19, s. 1, 7.

z „zapisem egzystencji”, Karol Maliszewski dzielił młodych pisarzy na „mówiących wprost” i na „zaplątanych w posągowe strofy archetypicznych zapożyczaczy”, zaś Stanisław Dłuski wyróżnił dwa idiomy: prywatności i dialogu z kulturą.

We wspomnianym tekście Maliszewski przedstawił najpełniejszy opis tych dwóch modeli tworzenia, przeciwstawiając prowspólnotową postawę „klasycysty” oraz jego ufność w ocalającą moc konwencji literackich – buntowniczemu odrzuceniu przez „barbarzyńców” tradycji i literatury etycznych powinności⁸. Jednak owe różnice z biegiem czasu okazywały się coraz bardziej iluzoryczne, co zasugerował zresztą sam Maliszewski swoim prowokacyjnym stwierdzeniem „wszyscy jesteście klasykami”⁹.

Obnażyła to również Kinga Dunin, wskazując na, w gruncie rzeczy tradycyjny (i w tym sensie wcale nie odmienny od „klasycystycznego”) sposób rozumienia kategorii prywatności przez samych „bruLionowców”. Śledząc recepcję twórczości Jacka Podsiadły, krytyczka dostrzegła, że zarzucono mu nie tylko zdradę etosu samotnika, ale porzucenie idei walki na rzecz ucieczki na łono rodziny¹⁰. Dla Vargi – pisała Dunin – oczywiste jest, że w „świat prywatny się ucieka”, ponieważ prawdziwe życie toczy się gdzie indziej. Ten sposób negatywnego wartościowania sfery domowej codzienności pokazuje przede wszystkim to, jak w praktyce kategoria prywatności była (lub raczej jak nigdy nie była) rozumiana przez „bruLionowców”. Choć w dyskusji między „barbarzyńcami” a „klasycystami” pisarze chętnie odwoływali się do opozycji natury i kultury, to jednak mówienie „językiem prywatności” rzadko oznaczało odrzucenie cywilizacji i społeczeństwa (a więc i zniechęcenie przez nich wspólnoty). Jak widać z wypowiedzi Vargi, to właśnie w tych obszarach kultury nadal tradycyjnie wytwarzano sztukę. Prywatność – rozumiana przez niego jako czysta natura, pierwotność, ale też prozaiczna codzienność, rodzina, dom – była pod tym względem sferą nieproduktywną, jałową i nietwórczą.

Nasuwa się tu oczywiste pytanie: jak pisarze, którzy opowiadali się za „prywatyzacją języka poezji” mogli jednocześnie tak nisko cenić wartość tego, co intymne, osobiste? Doświadczenie prywatności okazywało się tylko o tyle istotne literacko, o ile budowało romantyczny mit buntownika, niepoddającego się ograniczeniom zbiorowości i przymusowi przynależenia do niej. Prywatność miała pozostać wyłącznie obszarem literackiej kreacji „samotnego ja”, prostą antytezą „publicznego”. Stąd też wykonany przez Podsiadłą zwrot w stronę intymnego zacisza domu, odczytany został przez Vargę jako forma tchórzliwej ucieczki, rezygnacji z buntu.

⁸ *Ibidem*, s. 7.

⁹ *Ibidem*, s. 1.

¹⁰ K. Dunin, *Przeszli barbarzyńcy*, „Ex Libris” 1995, nr 69, s. 4. Dunin odnosi się do recenzji Krzysztofa Vargi o Podsiadle. Zob.: K. Varga, *Żalostny nawyk pisania*, „Gazeta o Książkach”, 1995, nr 1 (z 11 I). Koresponduje z nią negatywna ocena wyboru drogi twórczej Świetlickiego, również porzucającego etos buntownika. Zob.: J. Klejnocki, *Samotnik dojrzewa*, „Polityka” 1994, nr 53.

Wydaje się więc, że pod tym względem światopogląd pokolenia „bruLionu” był jak najdalszy od feministycznej wizji świata, zbudowanej na przekonaniu, że „prywatne jest polityczne” – to zaś musiało doprowadzić do problemu z recepcją twórczości pisarek, związanych początkowo z tym czasopiśmem. Klejnocki i Sosnowski przyznali wprost: feminizm jako deklaracja był odrzucany przez większość twórców formacji „bruLionu”, ponieważ opowiedzenie się po stronie feminizmu byłoby „oderwaniem się od źródłowego doświadczenia samotności i niepowtarzalności «ja». Groziłoby zatem zatraceniem siebie w pewnej uogólnionej, konwencjonalnej formule”¹¹. Potwierdzają to również słowa, którymi krytyk – Roman Praszyński – chwalił w 1994 roku debiutancki tom opowiadań emigracyjnych Izabeli Filipiak *Śmierć i spirala*:

To nie feminizm. Mam taką nadzieję. Feminizm zakłada tożsamość z grupą. Pierwszeństwo grupy ponad jednostkę. A tu w grę wchodzi całkowita samotność. Samotność ucieczki. Samotność lotu.¹²

Jeśli posłużyć się obrazem „lotu” jako metaforą pisarstwa kobiecego – w tym sensie, w jakim użyła go Erika Jong w *Lęku przed lataniem*, opowiadając historię poszukiwania przez artystkę „matczynych” źródeł swej twórczości – to widać, że autor recenzji dowartościowywał zjawisko literatury kobiet z innej niż feministyczna perspektywy. Dla Praszyńskiego ów lot miał być samotnym szybowaniem, niezakończonym nigdy lądowaniem na czyjejkolwiek ziemi. Krytyk chciał widzieć w pisarkach pojedyncze istoty błakające się gdzieś po obrzeżach kanonu, bo paradoksalnie tylko marginalność ich literatury mogła potwierdzać jej artystyczną wartość czy oryginalność. Rok później Izabela Filipiak opublikowała *Absolutną amnezję* – tekst, który w wyraźnie feministyczny sposób mówił o doświadczeniu opresji ze strony wspólnoty, wykluczaniu i symbolicznej przemocy, kryjącej się w modelu patriarchalnej rodziny i kultury. Nie sposób było nie zadać sobie pytania: czy aby na pewno wszyscy byliśmy kiedyś małymi dziewczynkami?¹³ Odpowiedź na nie okazała się jednak niezwykle problematyczna – i to właśnie przede wszystkim dla zbuntowanych „barbarzyńców”.

PRZECIWIW LITERATURZE KOBIECEJ

Analizując krytycznoliterackie spory, toczące się od połowy 1995 roku na temat istnienia (bądź nie) literatury kobiecej, warto zastanowić się nad burzliwością ich przebiegu oraz nad samym językiem, używanym przez część krytyki do unieważnienia literackiego wymiaru omawianego zjawiska. Nie tylko dlatego, że

¹¹ J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe...*, op. cit., s. 76.

¹² R. Praszyński, *W tym kraju najlepiej piszą kobiety*, „Nowy Nurt” 1994, nr 16, s. 6.

¹³ J. Sosnowski, *Każdy był małą dziewczynką*, „Ex Libris” 1995, nr 80, s. 4–5 [rec. *Absolutnej amnezji*].

przecież kategoria płci pojawiała się już wielokrotnie w polskiej historii literatury¹⁴, ale również sam feminizm istniał w świadomości krytyków i krytyczek na długo przed wybuchem owego sporu.

Od początku lat 90. do połowy dekady, kwestia feminizmu i literatury kobiecej poruszana była wielokrotnie. Ograniczę się w tym miejscu tylko do najważniejszych i najbardziej charakterystycznych wydarzeń literackich, jakie miały miejsce do 1995 roku¹⁵. Już w lipcu 1989 roku H. Janowska w opublikowanym w „Polityce” tekście *Mówienie własnym głosem* pisała o szansach polskiego ruchu feministycznego. W marcu 1992 roku ukazał się słynny numer 19B „bru-Lionu” (z prozą Filipiak i Goerke), poświęcony feminizmowi oraz jego związkom ze sztuką kobiet, zaś w grudniu tego samego roku „Res Publica Nowa” poświęciła tej problematyce blok zatytułowany *Być Kobietą*. W czerwcu 1993 roku ukazał się pierwszy numer feministycznego periodyku „Pełnym Głosem”, a w nim między innymi proza Filipiak i Goerke oraz esej Grażyny Borkowskiej o dwutorowości literatury kobiet pt. *Solidarne i samotne*. W miesiąc później „Polityka-Kultura” w numerze monograficznym zadawała pytanie o „inwazję literatury kobiecej”. W tym samym roku, w którym Toni Morrison otrzymała Nagrodę Nobla, ukazał się też bardzo ważny z punktu widzenia kształtowania się akademickiego dyskursu feministycznego numer „Tekstów Drugich”, prezentujący zarówno teoretyczne prace zachodnich feministek, jak i interpretacje twórczości kobiet pióra polskich badaczek¹⁶. Równocześnie pojawiły się już recenzje pro-

¹⁴ O związkach między dawną i współczesną krytyką literacką pisali m.in.: M. Duda, J. Krajevska, *Wokół sporu o literaturę kobiecą, czyli u podstaw krytyki feministycznej w Polsce* [w:] *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania. Hierarchie. Perspektywy*, red. H. Gosk, Warszawa 2010, s. 261–282. Zagadnieniem cykliczności dyskusji wokół kobiecego pisarstwa zajmowały się też: K. Kłosińska, *Kobieta autorka* [w:] eadem, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999; E. Kraskowska, *Pióra niewieście. Krytycy o prozie kobiecej międzywojnia* [w:] eadem, *Piórem niewieścim, op. cit.*, s.13–37; J. Krajewska, „Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. *Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestolecium międzywojennym*, Poznań 2010; A. Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2013. Temat ten powracał również w powojennej historii literatury polskiej. W 1976 roku dyskusję wywołała książka D. Knysz-Rudzikiej *Pola Gojawiczyńska*, zaś A. Sandauer w 1978 roku w tekście *Czyżby poetycki matriarchat?* opisywał zjawisko feminizacji poezji przez twórczość Szymborskiej, Lipskiej, Świrszczyńskiej.

¹⁵ Podsumowanie na podstawie *Kalendarium życia literackiego 1976–2000*, red. P. Czaplinski, M. Leciński, E. Szybowski, B. Warkocki, Kraków 2003. Warto również pamiętać o pierwszej feministycznej antologii T. Hołówkii – *Nikt nie rodzi się kobietą*, z 1982 roku.

¹⁶ W nim ukazał się esej C. Miłosa, *W stronę kobiet*, odwołujący się w pozytywny sposób do kategorii kobiecości w poezji Anny Świrszczyńskiej. Fakt ten jest szczególnie wart odnotowania, ponieważ w wydanych w 1972 roku (a przedrukowanych w 1990) *Prywatnych obowiązkach* pogardliwie pisał on o międzywojennych pisarkach „te okropne babiszony, jak Zofia Nałkowska, precieuse, której powieści mają to do siebie, że mdli po przeczytaniu jednej stronicy, jednak szacunek dla „opłotków” zmusił mnie do udzielenia jej miejsca. Albo Maria Kuncewiczowa, powieściopisarka średnia, w dodatku drażni mnie nadobniasia całe życie udająca bobasa [...], ale w opłotkach przed wojną coś znaczyła, więc jest”. Zob.: C. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990, s. 94.

zy Filipiak (*Śmierć i spirala*), Gretkowskiej (*Tarot paryski*), a także opowiadań Goerke. Kiedy we wrześniu 1994 roku, ta pierwsza, na łamach „Czasu Kultury” zaprezentowała fragment *Absolutnej amnezji* o „policji menstruacyjnej”, spotkała się z przychylnym odbiorem „młodej” krytyki. Wreszcie w maju 1995 roku ukazał się kolejny numer „Tekstów Drugich”, zatytułowany tym razem *Feminizm po polsku*, potwierdzający znaczenie krytyki feministycznej jako jednego z ważnych w polskiej przestrzeni publicznej dyskursów mówienia o kulturze, literaturze czy sztuce. Teksty zgromadzone przez Annę Nasiłowską miały wówczas szczególną wartość – same będąc próbą opisania i zdefiniowania kategorii literatury kobiecej – dawały krytykom/krytyczkom narzędzia umożliwiające interpretację twórczości kobiet, często dla nich niezrozumiałej.

Co więc spowodowało, że zaledwie trzy miesiące później, w krytyce rozgorzał spór o tzw. literaturę menstruacyjną? Dlaczego, pomimo merytorycznego przygotowania krytyki literackiej do odbioru tekstu feministycznego/kobiecego, recepcja twórczości kobiet przebiegała w atmosferze skandalu, domniemanej prowokacji, a przede wszystkim nieporozumienia? Ani aktywność krytyczek feministycznych, ani zjawisko opisywane przez Ryszarda Nycza jako „persewercja teorii” nie zapobiegły uruchomieniu „pewnego języka, który w skrócie można nazwać kodem szowinistyczno-patriotycznego-nurtu głównego”¹⁷.

Izabela Filipiak przypisała użycie terminu „literatura menstruacyjna” Janowi Błońskiemu, który miał po niego sięgnąć w swojej recenzji *Absolutnej amnezji*¹⁸. Według autorki eseju *Literatura menstrualna*, spór ten wymusił przemiany relacji międzypokoleniowych w kulturze polskiej. Sugerowała ona również, że – wprawdzie Błoński użył tego obraźliwego wobec kobiet terminu – nie był on jednak jego „autorem”. Obrazy menstruacji jako wstydlivej zmayı funkcjonowały już dużo wcześniej w języku krytyki literackiej, stanowiąc często synekdochiczną reprezentację kobiecości. Na nic zdały się wysiłki krytyki feministycznej, która próbując dać czytelnikom i czytelniczkom odpowiednie narzędzia interpretacyjne, zwracała uwagę na kulturowe znaczenia tego zwrotnego momentu w scenariuszu kobiecej inicjacji¹⁹. Retoryczne dziedzictwo męskiej krytyki literackiej, w którym „menstruacyjność” funkcjonowała jako swoisty topos służący

Zatem wejście feminizmu do polskiej akademii i polskiego literaturoznawstwa odbyło się przy zgodzie (wcale nieoczywistej) niewątpliwego autorytetu noblisty.

¹⁷ I. Iwasiów, *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002, s. 35.

¹⁸ I. Filipiak, *Literatura menstrualna*, „Biuletyn OŚKI” 1999, nr 1, s. 4. W recenzji J. Błońskiego opublikowanej latem 1995 roku przez „Tygodnik Powszechny” nie odnalazłam jednak takiego sformułowania. Co więcej, recenzja wydaje się umiarkowanie pozytywna. Skojarzenie nazwiska krytyka z użyciem terminu „literatura menstruacyjna” pojawia się również w wypowiedziach Manuei Gretkowskiej. Zob.: *Literatura czyli sposób myślenia. Z Manuełą Gretkowską rozmawia Stanisław Bereś*, „Odra” 2001, nr 12, s. 49–56.

¹⁹ E. Kraskowska, *W cieniu pokwitających dziewcząt*, „Arkusz” 1996, nr 4, s. 10–11; I. Iwasiów, *Lolity, demony i fizjologia*, „Nowe Książki” 1995, nr 11, s. 4–5; K. Dunin, *Kogutek czy kurka*, „Ex Libris” 1995, nr 83, s. 5–6.

deprecjonowaniu kobiecego pisarstwa, okazało się silniejsze. Tę patriarchalną tradycję uosabiać miała postać „starego krytyka” – Jana Błońskiego – którą Filipiak odczytała jako figurę „Ojca”: odrzucanego przez „młodych”, ale jednocześnie obdarzonego przez nich autorytetem.

Autorka eseju umieściła burzliwą dyskusję nad kategorią „literatury menstruacyjnej” w kontekście międzypokoleniowego dialogu męskiego, który w Polsce po 1989 roku przyjął charakter sporu „ojczyzny” z „synczyną”. Według niej, pojawienie się „problemu piszących kobiet” unieważniło oczywistość nasuwających się tu generacyjnych podziałów, czyniąc literackich „ojców” i „synów” raczej sprzymierzeńcami niż wrogami w walce o czystość literatury, zagrożonej przez „inwazję kobiecych piór”. Odebranie konfliktowi „młodych” ze „starymi” jego kulturowej ważności, wynikające z pojawienia się kobiecych protagonistek na scenie archetypalnego męskiego agonu, mogło zagrozić istnieniu (męskiego) *continuum*. Jednak wbrew temu, co sugerował w *Lęku przed wpływem* Harold Bloom, do żadnego ostatecznego zerwania nie doszło. Wręcz przeciwnie – międzypokoleniowy, „ojcowsko-synowski” pakt uległ jeszcze wzmocnieniu.

Pobłażliwa obelga, przeczytana w regionalnej recenzji, następnie przechowana w podświadomości badawczej Jana Błońskiego, przekazana została młodszymi mężczyznom, którzy przyjęli ją z niejaką gorliwością niczym prezent, jaki „ojczyzna” mogła przekazać „synczynie”, mały gest, jak dotyk opiekuńczej dłoni, znak, że jest continuum.²⁰

Dlaczego stało się właśnie tak, a nie jak przewidywał to Harold Bloom w swoich spekulacjach o niebezpieczeństwie ekspansji „Religii Wyzwolonej Kobiety”, wieszcząc rychły rozpad zachodniej tradycji literackiej?²¹ Odpowiedzi na to pytanie można by poszukać w sposobie funkcjonowania (patriarchalnego) systemu władzy, nadzoru i przemocy. Częste – choć w opinii publicznej z biegiem czasu traktowane coraz mniej przychylnie – sięganie krytyków po określenie „literatura menstruacyjna”, miało według Filipiak pełnić tę samą funkcję kontrolno-porządkującą, co gwałt instytucjonalny. Doszło bowiem do takiej sytuacji, w której – jak to ujęła autorka eseju – każdy piszący mężczyzna, mający „dostęp do druku, mógł publicznie obrazić każdą piszącą kobietę”²². Dodatkowo, ten retoryczny

²⁰ I. Filipiak, *Literatura menstrualna*, *op. cit.*, s. 4. O protekcjonalnym traktowaniu piszących kobiet przez swoich rówieśników pisze Filipiak, powołując się na przykład m.in. Krzysztofa Vargi czy Andrzeja Stasiuka. Nawet z perspektywy czasu Paweł Dunin-Wąsowicz patrzy na piszące koleżanki jak na „szkodniki literatury”, które, swoją obecnością utrudniają zawiązanie się męskiej (dziś byśmy dopowiedzieli – homospołecznej) wspólnoty. P. Dunin-Wąsowicz, *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia brulionu wobec rzeczywistości III RP*, Warszawa 2000, s. 41.

²¹ H. Bloom, *A Map of Misreading*, New York 1975, s. 33.

²² I. Filipiak, *Literatura menstrualna*, *op. cit.*, s. 4. Trudno więc się dziwić zarówno temu, że autorki nie dostrzegały żadnych subwersyjnych możliwości kryjących się w „pisanii menstruacyjnym”, jak również ich późniejszej rezerwie wobec „literatury kobiecej” – terminu akademickiego, mającego zastąpić niepoprawną politycznie „przezwę”.

gest znieważenia kobiety, służył młodym mężczyznom do zbudowania i potwierdzenia ich męskości oraz usankcjonowania władzy nad nimi.

Harold Bloom nie dostrzegał lub nie doceniał fundamentalnego znaczenia przemocy w budowaniu związku „ojcowsko-synowskiego” – przemocy, która „córce” skutecznie uniemożliwia zarówno bunt, jak i prawdziwy alians z męskimi krewnymi. Co więcej, Filipiak pokazała, że nawet zdobyta przez pisarkę świadomość tego, że kulturowa ciągłość konstytuuje się niejako „poprzez martwe ciało kobiety”²³, nie mogła stać się dla niej źródłem rewolty. Wręcz przeciwnie – częściej hamowała twórczość kobiet, czyniąc ją zachowawczą, konwencjonalną i skrojoną zawsze na miarę konkretnych czasów oraz panujących w nim norm. Aby pokazać uniwersalność działania mechanizmu „tresowania kobiet do kanonu”, Filipiak poddała reinterpretacji baśni o Sinobrodym. W tradycji feministycznej opowieść ta była wielokrotnie przepisywana tak, by mogła stanowić pozytywne źródło odwołań dla kobiet – jednak tym razem baśń Grimmów okazała się przerażająco prawdziwa w zupełnie innym sensie niż chciały tego feministki. Podobnie jak młoda żona Sinobrodego nie pytała: kim były wcześniejsze towarzyski jej męża i co się z nimi stało, tak również pisarki, wchodząc do kanonu, wołały (i nadal woła) nie wiedzieć nic o swojej przeszłości. Chroni je to przed odkryciem strasznej prawdy, ale jednocześnie wyobcowuje z tradycji literackiej, czyniąc je „głodnymi duchami błędzącymi po restryktywnym i przejmująco heteroseksualnym imaginariu” kanonu²⁴. W przeciwieństwie do nieposłusznej żony Sinobrodego, one w przestrzeni kanonu nigdy nie pozwalają sobie na ekstrawagancję – przeczują bowiem, czym w ich przypadku mogłoby to się skończyć. Próg zakazanej komnaty pozostanie dla nich nieprzekraczalną granicą tego, co kobiecie wypada w domu jej męża.

Według Filipiak, twórczość kobiet odczytywana była przez krytykę niemal zawsze w kategorii precedensu, pozbawionego historycznej i kulturowej ciągłości. Nader częste w przypadku autorek zarzuty o wtórność, brak oryginalności czy powtarzalność były wynikiem postrzegania ich pisarstwa jako działalności obliczonej na krótkotrwałą, sezonowy sukces czytelniczy. Kobietom chodziło by więc przede wszystkim o zdobycie popularności – nie zaś, jak w przypadku prawdziwych pisarzy – ponadczasowej sławy. Jak ujął to Dariusz Nowacki, kobieta pisze, by „być kochaną”, mężczyzna – dopowiada Filipiak – by dokonać zmiany w czyjejś świadomości, w dyskursie czy w świecie²⁵. A ponieważ w oparciu o kategorię popularności nie da się zbudować trwałego obrazu ciągłości, to wszelkie transhistoryczne nawiązania między tekstami piszących kobiet, postrze-

²³ Zob.: E. Bronfen, *Over Her Dead Body: Death, Femininity and Aesthetic*, Routledge 1992. Autorka pokazała, jak sztuka zużywa kobiece ciała i biografie i przekuwa je w „męskie narracje”.

²⁴ I. Filipiak, *Literatura menstrualna*, op. cit. Inaczej niż Praczyński, Filipiak kreśli więc negatywny obraz pisarek, które krążą niczym „głodne duchy” na marginesach literatury.

²⁵ D. Nowacki, *Jak być kochaną?*, „Nowy Nurt” 1995/23, s. 1, 3.

gane były jako przejawy wtórności. Filipiak zgodziła się z ogólną obserwacją Nowackiego, który pisał, że w pisarstwie kobiecym sprzed lat istniało już wiele zjawisk sprzedawanych dziś „jako objawienia i najświeższe wynalazki”²⁶ – inaczej jednak zdiagnozowała tę sytuację. Tam, gdzie w przypadku twórczości męskiej mówiło się o budowaniu tradycji literackiej (o kontynuacjach, nawiązaniach czy dialogach), w przypadku tekstów kobiet pojawiał się zarzut wtórności, powtarzalności i naśladownictwa. Dla Filipiak więc, postrzeganie pisarstwa kobiet w historii literatury jako czegoś pozbawionego swoich korzeni było wynikiem konsekwentnego, wielowiekowego lekceważenia ich twórczości przez krytyków, uznających ją za eksces, przypadek, ewenement bądź produkt o wyjątkowo krótkim okresie przydatności.

Autorka eseju zwróciła również uwagę na to, że, aby móc wprowadzić literaturę kobiecą do kanonu, należało poddać ją zawsze rytuałowi oczyszczenia – zarówno z tego, co w niej zbyt kobiece (biologiczne), jak i tego, co niekobiece (racjonalne, intelektualne). Innymi słowy – należało pozbawić ją jej nieczystego, „samiczego” charakteru, ustawiając ją w opozycji do obliczonej na poklask i skandal literatury popularnej oraz w opozycji do tendencyjnej literatury feministycznej. Proces ten można było dostrzec, śledząc, choćby z grubsza, recenzje z *Absolutnej amnezji*. O ile Krzysztof Varga utożsamiał literaturę menstruacyjną (kobietą) z feministyczną, pisał o powieści Filipiak:

Można nazwać tę powieść klinicznym przypadkiem „literatury menstruacyjnej”, zwłaszcza że jest tu fragment opowiadający o praktykach stosowanych przez złowrogą Policję menstruacyjną. Tego piętna Filipiak wyżyć się chyba nie może i nie chce, a jak na mój męsko-świńsko-szowinistyczny gust to szkoda, bo ta warstwa ideologii dobrze książce nie robi.²⁷

O tyle, w recenzji Jerzego Sosnowskiego zarysowała się tendencja odwrotna – dążąca do rozgraniczenia zakresów pojęć „kobiecości” i „feminizmu” – która to tendencja zdominowała styl recepcji twórczości kobiet.

Jeśli więc przyjąć, że Marianna jest po prostu everymanem (everywomaną?), na której losach obserwujemy walkę o indywidualną samorządność i niezależność [...], to wszystko w porządku. Jeśli jednak nie – a Izabela Filipiak chwilami zdaje się tak sugerować – płęć stwarza szczególnie warunki dla tej walki, to *Absolutna amnezja* pisana jest w duchu ideologii: staje się ideologiczna, choć z ideologią walczy.²⁸

Mimo prób uniwersalizacji losów powieściowej Marianny (słynne „każdy był małą dziewczynką”), krytyk przyznał się ostatecznie do towarzyszącego jego

²⁶ *Ibidem*, s. 1.

²⁷ K. Varga, *Tendencyjny feminizm magiczny*, „Gazeta o Książkach”, 16 sierpnia 1995, nr 8, s. 7.

²⁸ J. Sosnowski, *Każdy był małą dziewczynką*, *op. cit.*, s. 5.

lekturze książki Filipiak poczucia obcości²⁹. Ów recepcyjny problem z odbiorem literatury kobiecej widać było wyraźnie na poziomie samego języka. W burzliwej – jak sugerują redaktorzy „Ex Librisu” – dyskusji *Męska, żeńska, nijaka* pojawia się wiele skomplikowanych rozróżnień, dzięki którym tekst kobiecy mógłby być wpisany w ramy uniwersalizującej (kanonicznej) interpretacji.

Trzeba odróżnić literaturę zaangażowaną w feminizm (w tym sensie *Absolutna amnezja* Filipiak jest, moim zdaniem, słabą książką, ale jest też wspaniałą o ile jej bohaterka jest everymanem, a nie ofiarą patriarchalnej kultury) od literatury kobiecej – to jest z kobiecym narratorem, pokazującym specyficzny rodzaj doznania przez człowieka uwarunkowanego seksualnie i kulturowo – i od literatury pisanej przez kobiety (przykładem *Podróż ludzi księgi* Olgi Tokarczuk, książka – nie ulega wątpliwości – napisana przez kobietę, a zupełnie neutralna w tym sensie).³⁰

Powołując się na definicję tekstu kobiecego Grażyny Borkowskiej³¹ jako jedynie dla niego zrozumiałą, Sosnowski nie zauważył, że wysłał „piszące kobiety (i mężczyzn piszących jak kobiety) do strefy «anarchii płciowej», co mogłoby być miłe, gdyby w ówczesnej konfiguracji pojęć owa strefa nie znalazła się w opozycji do rozumu – w relacji, jaką zmanierowana natura przyjmuje wobec skodyfikowanej kultury, która potrafi ograniczyć swój «nadmiar» i nie musi definiować się poprzez płęć”³². A ten sposób myślenia zamiast podważać schematy binaryzmu, paradoksalnie potwierdził tylko istnienie metafizyki różnicy płciowej, zaś w dyskursie krytycznoliterackim umocnił podwójny standard oceny tekstu kobiecego (sensualnego, alogicznego, emocjonalnego) i feministycznego (rozumowego, aseksualnego, ideologicznego). Który z nich był bardziej wywrotowy i wobec czego? Który mógł znaleźć uznanie w oczach krytyki (również feministycznej) i swoje miejsce w kanonie? „Czy powinnam przestać komponować wątki, czy powinnam zacząć pisać bez planu? [...] Czy powinnam stać się łagodniejsza, bardziej cielesna, bardziej pozbawiona rozumu?” – pyta retorycznie Izabela Filipiak, okazując się ostatecznie pisarką „za mało kobiecą”, bo za bardzo przywiązaną do męskiego, logocentrycznego języka³³.

²⁹ Sosnowski pyta szczerze: „Co ma zrobić mężczyzna z prozą, której bohaterką jest dziewczynka?” pokazując, że w całym zjawisku negatywnej recepcji twórczości kobiet, ogromną rolę odegrało poczucie kulturowej inności, obcości kobiet i ich doświadczenia względem męskiego (a uznanego za uniwersalny) modelu poznania świata. Zob. *Męska, żeńska, nijaka*, „Ex Libris” nr 85, 1995, s. 5–6.

³⁰ *Ibidem*, s. 5.

³¹ [...] wszędzie tam, gdzie akceptuje się płciowość podmiotu mówiącego, wszędzie tam, gdzie ujawnia się związek między ciałem a tekstem – mamy do czynienia z przypadkiem literatury/poezji kobiecej. Bez względu na biologiczną płęć faktycznego autora. G. B o r k o w s k a, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca?*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 31–45.

³² I. F i l i p i a k, *Literatura monstualna, op. cit.*, s. 5.

³³ *Ibidem*.

MADAME INTUITA SZUKA SWEJ TRADYCJI

Jaką rolę mogły odegrać pisarki w sporze „ojców” z „synami”?³⁴ Czy podobnie, jak ich „bracia”, mogły pozwolić sobie na odrzucenie dziedzictwa przeszłości i budowanie autoidentyfikacji na poczuciu „wykorzenia”? Czy mogły w konstruktywny sposób być „barbarzyńcami”? Czy mogły, jak Stasiuk, parafrazując wiersz „trzech Marcinów” powiedzieć:

żadna tradycja nie stoi za oknem.
Tak, za oknem ni chuja tradycji.³⁵

W ankiecie „Tekstów Drugich” na temat roli tradycji, Izabela Filipiak zane-gowała konstruktywność pojęcia „sporu”, po które tak chętnie sięgali „bruLionowcy” z jej pokolenia.

Spór jest dobry na chwilę, lecz angażując się w niego na dłużej, zapominamy o tym, gdzie naprawdę chcieliśmy się znaleźć.³⁶

Jeśli więc dla Filipiak, jako autorki, wejście w rolę „barbarzyńcy” nie do końca było możliwe, czy mogła ona wybrać alternatywną postawę pisarki–„kła-syka”? Wybór ten okazywał się znów problematyczny, o czym mówi wiersz zatytułowany *Madame Intuita*³⁷, otwierający jedyny jak do tej pory tomik poezji w jej dorobku. Pojawia się w nim postać kobiety-emigrantki, która uczy się języka obcego (*second language*), usilnie i daremnie próbując pozbyć się akcentu. Niestety powrót do języka macierzystego nie jest już dla niej możliwy – potajemne lekcje „mowy ulotnej” odkrywają, że „w niej też mówię z akcentem”. Madame przyznaje: „nie mam matki a trochę bajek i mitów”, które nie stanowią dla niej podpory, lecz czynią z jej wypowiedzi „taniec rozkojarzonej kobiety na linie”. Czy zatem jest tak, że jedyną skuteczną i uznawaną formą komunikacji jest „język Ojca”, bo ten pochodzący od „Matki” musi pozostać już na zawsze „nieodzyskany”?

Tę niepokojącą intuicję kobiecego podmiotu wiersza Filipiak potwierdzają słowa Krzysztofa Koehlera, który – odpowiadając na pytanie „Tekstów Drugich”: czym dla niego jest tradycja – dokonał metaforycznego utożsamienia jej z „Ojczyzną”.

³⁴ Dalsze koleje tego sporu na temat swoistości kobiecego buntu, a także samego pojęcia feminizmu, przedstawiła w swoim artykule D. K o z i c k a, *Od Kopciuska do ...? O potyczkach krytyki literackiej z feminizmem*, „Ruch Literacki” 2011, nr 4–5. Autorka zwróciła uwagę na problematyczną również w przypadku późniejszej krytyki lewicowej (reprezentowanej tu przez I. Stokfiszewskiego), relację między politycznością i feminizmem.

³⁵ A. S t a s i u k, *Świadectwa. Ankieta „Tekstów Drugich”*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 113–119.

³⁶ *Ibidem*, s. 113.

³⁷ I. Filipiak, *Madame Intuita* [w:] e a d e m, *Madame Intuita*, Warszawa 2002, s. 5–6.

Tradycja, parafrazując myśl Norwida, to Obowiązek. On mówił to o Ojczyźnie, ale jaka inna może być Ojczyzna dla poety. W zasadzie też chętnie powiedziałbym o Ojczyźnie, Pamięci, Trwaniu w Cieniu i Śladach, fundujących poczucie przynależności narodowej.³⁸

Jeśliby pójść wyznaczonym przez metaforę „Tradycji/Ojczyzny” tropem, wskazującym wprost na ideologiczne powiązanie kategorii literackich z kategoriami tożsamościowymi i narodowymi, należałoby wyciągnąć daleko idące wnioski dotyczące polityczności literackich hierarchii, polskiego kanonu, a także pojęcia „wielkiej literatury”. Choć Madame Intuita wybrała język „Ojca”, nie udało jej się wymazać śladów swojego kobiecego, „niepewnego” pochodzenia. Filipiak jednocześnie odczuwa niechęć wobec tradycji rozumianej jako „obowiązek”, „dobro narodowe” czy „dziedzictwo”, z którym nie może się do końca utożsamić, ponieważ zostało ono zbudowane wyłącznie na metaforze „ojca”, ale i nie może jej całkowicie odrzucić. Wie ona doskonale, że „zwracanie się za wszelką cenę w stronę współczesności, wydestylowanej z historii, byłoby kolejnym zamknięciem się w kręgu antytez³⁹. Stąd też jej próby semantycznego przedefiniowania samego pojęcia tradycji, związanego z ciężarem patriarchalnego dziedzictwa i zastąpienia go innym słowem – „inspiracja”.

Zebrałam cały panteon osób, najczęściej kobiet, najczęściej piszących, które mnie zachwyciły i żyły w twórczy sposób. Ozywiam je, a one ozywają mnie. Ale musiałam nauczyć się podziwiać, nie pomniejszając przy tym siebie.⁴⁰

Odkrycie prekursorok, piszących siostr czy matek, jest dla niej momentem kluczowym w procesie budowaniu własnej biografii twórczej. Filipiak nie zapomina jednak o niebezpieczeństwie tkwiącym już w samej relacji mistrzyni–uczennica, wiążącym się z ryzykiem utraty poczucia swojej artystycznej niezależności. Dlatego pisarka nie esencjalizuje i absolutyzuje doświadczenia wspólnotowości, które rodzi się wraz z odkryciem inspiracji. Sugerowana przez nią „niezwykła lekkość” tego pojęcia – stojąca w niejkiej opozycji do „ciężaru” tradycji – polega między innymi na jego czasowości, przemijalności i zmienności. By ją wyrazić, Filipiak posługuje się metaforą „garderoby”, rozumianej jako zbiór noszonych i zużywanych przez pisarkę, ubrań-konwencji.

Noszę śmieszne delikatne bluzeczki po mojej babci i jej dopasowane żakiety, na zmianę z obszernymi swetrami, koszulami dziadka ze stójką przy szyi, farbuję na nierówne, galaktycz-

³⁸ K. Koehler, *Świadectwa*, op. cit. 117. Dalsze słowa Krzysztofa Koehlera najlepiej świadczą o światopoglądowej bliskości „klasycystów” z Eliotowskim sposobem myślenia o tradycji: „Nie chcę zginać, chcę zostać. Dlatego świadomie i z pokorą umieszczam swój głos w chórze. Jakoś w ten sposób ocalam się, swoje zatrudnienie poety, ale też – zarazem – winduję się, chcę być słuchany”.

³⁹ I. Filipiak, *Świadectwa*, op. cit., s. 113.

⁴⁰ I. Filipiak, *One, tylko one*, „Biuletyn OŚKI” 1998, nr 3(4), s. 4.

*ne smugi antyczne fartuchy mojej mamy i martwię się, co nastąpi, kiedy zużyję całą tę garderobę...*⁴¹

To, co w tym opisie przestrzeni tradycji zwraca uwagę w pierwszej kolejności, to różnorodność składających się na nią konwencji, stylów i mód. Dla pisarki inspiracją są zarówno kobiece „delikatne bluzeczki” babci, jak i „antyczne fartuchy” mamy, a także męskie „obszerne swetry i koszule” dziadka. Rozpoznanie bliskości nie przebiega więc ściśle wzdłuż granic płci – jest raczej kwestią indywidualną i momentalną. Świadomość używalności wszystkich – choćby najbardziej ukochanych – strojów jest dla Filipiak oczywista, ale i niepokojąca. Dla pisarki jest to wyzwanie, by w odnajdowaniu i budowaniu własnej genealogii literackiej nie popaść w stagnację i znieruchomienie własnego (zmiennego) autorskiego „ja”.

Izabela Filipiak zaczynała jako zbuntowany „barbarzyńca”: rozbijała stare formy literatury, twierdziła, że w doskonałości kryje się śmierć, kwestionowała dziedzictwo przeszłości. Ale czy „barbarzyńca” mógł mieć płęć i empatię wobec wykluczonych, prowokować, by zwrócić uwagę na zinstytucjonalizowaną przemoc wobec słabszych. Czy wypadało mu tworzyć wyrafinowane i kunsztowne utwory z jednej strony, a także swoją własną przewrotnie naiwną *ars poetica* (*Twórcze pisanie dla młodych panien!*)? Przede wszystkim jednak, czy „barbarzyńca”, odrzucając tradycję Ojców, mógł upomnieć się o schedę po Matkach?

Monika Świerkosz

THE BARBARIANS, THE CLASSICS AND... THE FEMINISTS:
HOW GENDER HAS PROBLEMATIZED
THE DEBATE ABOUT THE LITERARY TRADITION

Summary

This article reviews two major debates in post-1989 Polish literary criticism, one about the bruLion generation and the other one about women's literature. The rhetoric of intergenerational conflict between metaphorical fathers ('classics') and sons ('barbarians') that was extended in the early and mid-nineties by writers and critics to the new, self-conscious women's (daughters') writing made that rebellion against tradition appear problematic and futile. The polemic fervour with which the literary establishment sought to discredit the new writing is best illustrated by their use of the denigrating term 'menstrual literature'. Following Izabela Filipiak's essay 'Monstrous Literature', as well as other significant landmarks of women's writing, the article analyzes the complex relations between gender, the literary canon, tradition and rebellion.

⁴¹ I. Filipiak, *Świadectwa*, *op. cit.*, s. 113. Kursywa pochodzi od autorki.