

EWA KRASKOWSKA

O tak zwanej „kobiecości” jako konwencji literackiej

Uczciwie mówiąc, mam poważne wątpliwości, czy można sensownie mówić o literaturze męskiej i kobiecej.¹

To zdanie, rzucone mimochodem przez Kingę Dunin, lapidarnie ujmuje problem powszechny w kręgach badaczy zainteresowanych aspektami kobiecości w literaturze i w literaturoznawstwie. Ponadto artykułuje w dosłownym brzmieniu najczęstszy zarzut, z jakim spotykają się próby wszelkiego, nie tylko „sensownego”, pisanie o literaturze kobiecej. Zawarte są w nim dwie przesłanki. Po pierwsze, mówiąc o literaturze kobiecej, trzeba też mówić o literaturze męskiej, traktując obie jako zbiory tworzące klasyczną *o p o z y c j ę b i n a r n ą*, a więc taką, której dwa człony wzajemnie warunkują swoje istnienie i w sumie składają się na całość o charakterze systemowym. W tradycji myślenia o męskości *versus* kobiecości dominuje bowiem traktowanie ich w sposób łączny, jakby to były dwie gwiazdy binarne, utrzymywane w swoich pozycjach siłą wzajemnej grawitacji – usuniemy jedną, a druga uleci i rozproszy się gdzieś we wszechświecie². I po drugie, faktem – wobec którego należy relatywizować tezę o istnieniu bądź nieistnieniu różnic między tak wyodrębnionymi rodzajami twórczości literackiej – jest *p l e ć a u t o r a*³. Innymi słowy, przeciwnicy oddzielania literatury kobiecej od całej literatury twierdzą, że – aby zasadnie móc się posługiwać tym określeniem – należałoby wprawdzie założyć istnienie wyznaczników „męskości” w dziele literackim oraz wyznaczniki te opisać. Mało tego, domagają się wręcz zastosowania tej właśnie procedury jako warunku uznania epistemologicznej rzetelności krytyki feministycznej. I choć myślenie w kategoriach binarnych nie jest dziś dobrze widziane w humanistyce, wiedza potoczna łatwo z niego nie rezygnuje.

Sytuacja obecna zatem rysuje się – przynajmniej w Polsce – z grubsza w ten sposób, że oto w obrębie życia literackiego (czy szerzej: artystycznego) nagminnie mamy do czynienia z sądami operującymi kategorią „kobiecości” w odniesieniu do konkretnych dzieł lub twórczości konkretnych osób, a zarazem spotykamy się, niekiedy w jed-

nym i tym samym tekście (np. w wywiadzie), z gorącymi protestami przeciwko podobnym kwalifikacjom; niejednokrotnie protestującymi są same artystki. Dla zilustrowania skrajnych postaw przyjmowanych wobec kwestii kobiecości w sztuce przytoczę dwa charakterystyczne fragmenty prasowej wymiany pytań i odpowiedzi. To, że ich bohaterkami są bardzo dobrze znane polskie reżyserki filmowe, a nie pisarki, jest sprawą w tym kontekście drugorzędną⁴; istotne jest natomiast to, że pierwsza jest młoda, druga reprezentuje pokolenie średnie:

– Czy uprawia pani kino kobiece?

– Nie wiem, co to znaczy kino kobiece. I nawet nie chcę wiedzieć, choć często jestem o to pytana. Odpowiadam, że jeśli Eskimos robi film, to niewątpliwie jest w nim coś eskimoskiego, podobnie w filmie kobiety jest jakaś kobieca wrażliwość, ale to wcale nie jest takie istotne. Po prostu jestem reżyserem.⁵

KKP: Dopiero po czterdziestce mogłaś o sobie powiedzieć: jestem stuprocentową babą?

AH: Kiedy zaczęłam robić moje pierwsze filmy, byłam w moim pokoleniu jedną z niewielu kobiet reżyserów i jak koledzy mi mówili: „Zrobiłaś taki męski film”, to miałam poczucie dumy. Ale pomyślałam sobie: dlaczego męski film miałby być lepszy od kobiecego? Zaczęło mnie irytować, że to ma jakąś wartość. Nie robiłam męskich filmów, robiłam takie, jakie chciałam robić. Jestem kobietą i robię filmy jak kobieta. Zaczęłam się bardziej identyfikować z moją płcią i jej problemami.⁶

Przytaczam te wypowiedzi (wprawdzie na marginesie problematyki, którą chcę tu poruszyć), bo chcę zwrócić uwagę na dwie kwestie zasygnalizowane przez Agnieszkę Holland, istotne, jak sądzę, dla określenia przyjmowanej przez mnie perspektywy. Pierwsza wiąże się z problemem w i e k u biologicznego; oto bowiem fakt, iż p ł e ć, a zwłaszcza płeć żeńska, czy nam się to podoba, czy nie, zaistniała jako kategoria literaturoznawcza, przysłonił rolę, jaką w procesie poznawania, w preferencjach epistemologicznych, etycznych i estetycznych – krótko mówiąc – w nastawieniu do życia odgrywa przynależność pokoleniowa. W jaki sposób zagadnienie wieku okaże się przydatne dla moich rozważań o tak zwanej „kobiecości” w literaturze, ujawnię w stosownym miejscu.

Druga sprawa, którą Holland trafnie wychwyciła, sprowadza się do spostrzeżenia, iż w istocie podział na sztukę „męską” i sztukę „kobietą” jest wynalazkiem mężczyzn właśnie, i to oni, a nie feministki, posługiwali się nim już ze sto lat temu jako wartościującym. Wtargnięcie kobiet do literatury postrzegane było jako naruszenie męskiego terytorium i dozwolone o tyle, o ile intruzki przyjmowały na siebie męskie role; pisarstwo tych, które naruszały obowiązujące reguły, oceniane było jako „kobiece”, czyli gorsze⁷. Mając to na uwadze, można interpretować niezwykłą i barwną karierę literatury kobiecej w wieku XX jako rebeliancką odpowiedź na tamto krzywdzące zaszufładowanie.

Otóż zarówno takie użycie określenia „kobieca”, jak i to, które pojawiło się w cytowanej na początku wypowiedzi Kingi Dunin, jak i to wreszcie, z którym mamy do czynienia w większości prób definiowania „literatury kobiecej” bądź „stylu kobiecego w literaturze”⁸, odnosi się do „kobiecości” będącej abstrakcyjną ideą, konstrukcją mentalną, funkcjonującą w językach i systemach pojęć od niepamiętnych czasów, istotnie

opozycyjnej względem „męskości” i wespół z nią wykluczającej w zasadzie wszelką możliwość innego niż dwupłciowe, dwubiegunowe, binarne strukturowanie świata. Na sens takiej kobiecości składają się historycznie płynne składniki znaczeniowe, pobierane z różnych obszarów: z tak zwanego „życia” (w jego aspektach biologicznych i społecznych zwłaszcza), z nauki, z ideologii, ze sztuki. „Kobiecość” tę faktycznie trudno obejrzyć pod lupą, a to ona właśnie jest głównym punktem odniesienia w teoriach literatury, zorientowanych feminocentrycznie. Skutek jest taki, jak pisze Inga Iwasiów:

Zdawałoby się, że feminizm, tak swą nazwą zanurzony w kobietę, powinien wypracować teorię, a chociażby obraz płci. Historia tej nie-teorii pokazuje, że raczej mają poeci mianujący kobietę zagadką, a o naturze ludzkiej (męskiej) piszący jako o wiecznej niewiadomej. Płeć, początkowo traktowana jako więzienie, ograniczenie, przeznaczenie – jako nie-substancja, a zaledwie konstrukcja (dająca się obalić wytrwałą pracą świadomości i orężem *political correctness*), w teorii feministycznej lat 90. przybiera postać jakiegoś niemożliwego do przeanalizowania związku chemicznego.⁹

Ustalanie specyfiki pisarstwa kobiecego natrafia na te same przeszkody, co definiowanie takiej właśnie „kobiecości”. Przychyłam się do twierdzenia Borkowskiej, iż nie powinno być ahisteryczne, bowiem w różnych okresach, w zależności od swojej sytuacji społecznej, kobiety pisały różnie i o różnych sprawach, ewoluowały także stereotypowe wyobrażenia kobiecości. Próby znalezienia jakiejś kategorii uspoijniającej poszukiwania, których celem jest udowodnienie językowej odmienności literatury kobiecej, jak dotąd speszły na niczym, choć do najbardziej interesujących zaliczyć należy Virginii Woolf koncepcję „zdania kobiecego”¹⁰, francuską koncepcję *écriture féminine*¹¹, a także bardzo rozpowszechnione w amerykańskiej krytyce feministycznej rozważania poświęcone tożsamości kobiecej i jej odbiciu w literaturze. Judith K. Gardiner, zainspirowana głównie badaniami Nancy Chodorov, ujmuje nękający nas problem tak:

Najczęściej [na pytanie o różnice między pisarstwem kobiecym i męskim – EK] pada odpowiedź, iż doświadczenia kobiet są powszechnie i zasadniczo odmienne od doświadczeń mężczyzn. Badacze przyjmujący taki punkt wyjścia na ogół znajdują w twórczości kobiet stale powracające motywy i tematy, na przykład motyw zamknięcia i ograniczenia swobody czy pozbawione sentymentalizmu opisy zajmowania się dzieckiem. Inny sposób wyjaśniania specyfiki kobiecości [w dziele literackim – EK] eksponuje „świadomość kobiecą” jako wytwarzającą style i struktury z natury różne od produkowanych przez „umysł męski”. Argument o odmienności doświadczeń jest przekonujący, lecz daje się stosować tylko w niektórych przypadkach. Argument o odmiennych świadomościach stwarza niebezpieczeństwo mistyfikacji i „kolistości dowodzenia”. W obu przypadkach posługujący się tymi argumentami badacze na ogół wyliczają cechy pisarstwa kobiecego, nie podejmując prób ich wyjaśnienia czy ustalenia między nimi związków.¹²

W różnych okresach rozwoju dyskursu feministycznego w krytyce i w badaniach literackich wymieniano jako typowo żeńskie między innymi następujące aspekty dzieła literackiego (że pozwolę sobie wrzucić do jednego worka fakty zaczerpnięte z rozmaitych źródeł):

– preferencje tematyczne (miłość, jej brak i jej dewiacje, rodzina i relacje wewnątrzrodzinne, macierzyństwo, ciało kobiece i jego funkcje fizjologiczne, bliskie ob-

cowanie ze światem natury, różne formy zażyłości między kobietami);

– preferencje w wyborze konwencji literackich (realizm, naturalizm, weryzm, psychologizm, goryczyzm, autobiografizm, autotematyzm, intertekstualność);

– kreowanie charakterystycznych, zwykle stereotypowych postaci (negatywny bohater męski, toksyczna matka, czarownica, wariatka);

– preferencje stylistyczne (skłonność do rozluźniania rygorów syntaktyki, przewaga parataksy nad zhierarchizowaną hipotaksą, tok asocjacyjny w miejsce przyczynowo-skutkowego, emocjonalność, metaforyczność, rzeczowość);

– kreowanie obrazu świata, w którym syntezę zastępuje fragmentaryczne, mozaikowe ujęcie rzeczywistości; skupianie uwagi na szczególe i powszedniości.

Rzecz jasna, nie jest to lista wyczerpująca, lecz w swojej różnorodności, a często kolizyjności składających się na nią elementów, reprezentatywna. Wynika z niej jedno: iż ewentualne „piętno żeńskości” w utworze literackim jest nie tyle sprawą obecności lub nieobecności jakiegoś zbioru cech dających się wyodrębnić i „zmierzyć”, ile raczej kwestią kombinacji cech wybranych, która każdorazowo może być inna. Tak określona uniwersalna „kobiecość” literacka istotnie staje się abstrakcyjna, nieuchwytna, i dzięki Bogu, gdyż „nie o to chodzi”, by ją raz na zawsze złowić, skatalogować i odłożyć do gabloty, ale by intuicyjnie wyczuwać jej migotliwą obecność. Co powiedziawszy, przedstawia się nią zajmować.

Jak zatem można inaczej rozumieć „kobiecość” w literaturze, nie przecząc tamtemu, abstrahującemu i uniwersalizującemu ujęciu? Otóż aby ten termin stał się operacyjnie przydatny, trzeba go jakoś zawęzić. W tym celu spróbujmy zmienić pewne nawyki myślowe, tradycyjnie towarzyszące wypowiedziom obu stron sporu: zarówno tym, którzy wierzą w istnienie pisarstwa specyficznie kobiecego, jak i tym, którzy w to wątpią. I tu wracamy do przesłanek, na których oparła swoje zastrzeżenie Kinga Dunin.

Czy bowiem istotnie warunkiem mówienia o kobiecości w literaturze musi być usytuowanie tej kategorii w opozycji do męskości? Czy nie jest możliwa ucieczka od tej dychotomii? Pytanie to postawiła sobie między innymi Anna Nasiłowska¹³; przyjrawszy się związkowi feminizmu z psychoanalizą¹⁴ przypominała po pierwsze, że we współczesnej myśli feministycznej to nie męskość, ale patriarchy jest podstawowym punktem odniesienia; po drugie, że w myśl pewnych teorii twórczość jest aseksualna, w myśl innych natomiast – biseksualna, czy też androgyniczna; i po trzecie, że tożsamość płciowa jest w istocie składnikiem tożsamości podmiotu jako takiego, a zatem:

Krytyka feministyczna jest także szansą na przemyślenie od nowa, od podstaw, tożsamości podmiotu, na sformułowanie koncepcji podmiotu mówiącego, która uwzględniałaby nie tylko arbitralny system językowy, ale również sferę subiektywną, pożądania i nieświadomości indywidualnej (a może zarazem – uniwersalnej).¹⁵

Od razu muszę zastrzec, że niepewnie się czuję w obliczu takich pojęć, jak subiektywność, pożądanie i nieświadomość; tym, co mnie kusi w tak sproblematyzowanej kwestii „kobiecości”, jest całkowite odrzucenie zarówno myślenia binarnego, jak i dualistycznego. Nie chodzi mi o to, by całkowicie „kobiecość” jako kategorię literacką izolować, ale by znaleźć dla niej jakieś inne odniesienia. Dla mnie bowiem jest ona

nade wszystko konwencją literacką, a więc sprawą umowy między uczestnikami komunikacji literackiej, a więc repertuarem chwytów, z którego czerpać mogą pisarze obojga płci. Że takie postrzeganie „kobiecości” jest żywo obecne w świadomości literackiej naszych czasów, niech o tym świadczy wypowiedź jednego z krytyków towarzyszących młodej prozie polskiej, Piotra Śliwińskiego, który w programie radiowym poświęconym Manueli Gretkowskiej stwierdził, iż autorka ta „do tego stopnia stylizuje się na kobiecość, że aż jej płeć biologiczna staje się podejrzana”¹⁶. Skoro więc można „kobiecość” imitować, parodiować czy pastiszować – jej konwencjonalność staje się oczywista.

Oczywiście ten sposób rozumienia „kobiecości” znacznie uszczupla jej treść, sprowadzając ją do zagadnień związanych z komunikacją literacką. Jak się za chwilę okaże, uszczupla też zakres utworów, które pod tę kategorię podpadają. Jako konwencja, „kobiecość” nadpisuje się nad gatunkami, stylami, estetykami i innymi konwencjami. Dlatego we współczesnej prozie światowej (głównie zresztą anglojęzycznej) miewamy do czynienia z kobiecą literaturą SF, kobiecą powieścią detektywistyczną, satyryczną i z powieścią psychologiczno-obyczajową, z kobiecą groteską i kobiecą fantastyką, z kobiecym realizmem, awangardyzmem czy postmodernizmem. Łatwiej obserwować jej cechy na poziomie reguł gatunkowych niż na poziomie stylistyki, choć i tutaj zdarza jej się wyraziście przemówić językiem tropów. Ma własną retorykę, czego wyrazem jest choćby występowanie w jej obrębie charakterystycznych toposów¹⁷. Zanim stała się na dobre widoczna, przez dziesiątki lat błąkała się po literaturze, raz po raz występując z większym nasileniem w twórczości poszczególnych autorek, które z tego powodu miały kłopoty z krytyką, ale za to zyskiwały rozgłos (np. Colette, Woolf, Pawlikowska-Jasnorzewska, Mansfield). Myślę, że okres krystalizowania się tej konwencji przypada na przełom XIX i XX wieku, na *belle époque*, zaś jej pełne usamodzielnienie przyniosły dopiero lata siedemdziesiąte, zbierające literackie żniwo drugiej fali feminizmu. Bo – czy tego chcemy, czy nie – między feminizmem i kobiecością istnieje nierozzerwalny związek; powiedziałabym, że wszystko, co feministyczne, jest zarazem kobiece, choć oczywiście nie wszystko, co kobiece, jest feministyczne. Także w literaturze.

Tak pojmowana „kobiecość” funkcjonuje w dziele literackim na podobieństwo innej, równie, jeśli nie bardziej, pojemnej i wielokształtnej kategorii, jaką jest autobiografizm, co jest tym bardziej naturalne, że intymistykę często wskazuje się jako źródło i genezę pisarstwa kobiecego. Nadto – i autobiografizm, i kobiecość biorą za punkt wyjścia i punkt dojścia Tożsamość przez duże „T”. O autobiografizmie mówimy zarówno wtedy, gdy jest podstawą wyodrębnienia gatunku (autobiografia, powieść autobiograficzna), jak i wówczas, gdy wylania się z utworu bez względu na jego gatunkową przynależność, jako efekt zjawiska zwanego przez Philipa Lejeune’a „paktem fantazmatycznym”, będącym „pośrednią formą paktu autobiograficznego”¹⁸. Pakt fantazmatyczny ma miejsce wtedy, gdy na mocy niepisanej umowy między autorem a czytelnikiem ten ostatni czyta utwory:

nie tylko jako zmyślenia odsyłające do prawd o „naturze człowieka”, lecz również jako fantazmaty niosące prawdę o autorskim indywiduum. [...] Czytelnicy są dziś bardziej skłonni szukać obecno-

ści autora (jego nieświadomości) nawet w dziełach, które nie wyglądają na autobiograficzne, tak bowiem dalece obyczajne czytelnicze zmieniły się pod wpływem paktów fantazmatycznych.¹⁹

Parafrazując to ostatnie stwierdzenie, można by rzec, że czytelnicy są dziś bardziej skłonni doszukiwać się obecności kobiety nawet w dziełach, które nie wyglądają na kobiece, i nawet nie przez kobiety zostały napisane, tak dalece zmieniła się nasza mentalność pod wpływem działalności feministów obojga płci. Co oczywiście sprzyja utrwalaniu się w świadomości literackiej wizerunku „kobiecości” jako konwencji artystycznej, ta zaś z kolei, tak umocniona, staje się coraz bardziej produktywna i zdradza silne tendencje separatystyczne. Nie chce już występować jako dodatek, na przykład, do powieści psychologicznej czy obyczajowej, chce tworzyć, i tworzy, własne odmiany gatunkowe.

Jak ją zatem rozpoznać? Aby na to pytanie odpowiedzieć, weźmy pod lupę drugą z przesłanek wydobytych z wypowiedzi Kingi Dunin – tę, która zakłada, że źródła „kobiecości” w literaturze należy szukać w nadawcy tekstu, w autorze, w jego płci biologicznej i kulturowej, w typowych i szczególnych cechach osobowości. Literaturoznawstwo feminologiczne, które przyjmuje takie nastawienie, siłą rzeczy obraca się albo w odmianę krytyki personalistycznej, albo wiedzie ku dekonstrukcjonistycznym operacjom na tekstach przeprowadzanym w celu ujawnienia nieuświadomianych aspektów płciowości. I jeden, i drugi kierunek, chociaż przynoszą prace fascynujące i nierzadko lepsze od utworów będących ich przedmiotem, posługują się kryteriami i metodami ustanawianymi, jak na mój gust, zbyt doraźnie i arbitralnie. Tak więc, zastanawiając się nad tym, co dla mnie stanowi o wyraźnej i wyodrębnialnej specyfice literatury kobiecej, stwierdziłam, że jest to kategoria odbiorcy. I faktycznie, odkąd przenieśliśmy uwagę z autora i tekstu na czytelnika, sprawa literackich wyznaczników kobiecości zaczęła mi się jawić mniej problematycznie.

Literatura kobieca to więc przede wszystkim literatura adresowana do kobiet. Powie ktoś – ależ to już było. Istotnie, taki sposób rozumienia literatury kobiecej ma bardzo długą tradycję i, co więcej, spowodował liczne nieporozumienia oraz uproszczenia. Przede wszystkim określenie to odnosiło się – i nadal czasem odnosi – do gatunków popularnych, głównie powieściowych, takich jak romans sentymentalny, melodramat, romans gotycki; często zamiast nazw czy przezw gatunkowych określa się tę literaturę za pomocą nazw wydawnictw specjalizujących się w jej masowej produkcji, takich jak kanadyjski Harlequin czy angielski Mills&Boon.

Wszelako kiedy dzisiaj proponuję za literaturę kobiecą uważać literaturę adresowaną do kobiet, wcale nie mam na myśli gatunków popularnych; dla nich pragnęłabym zarezerwować owe nazwy szczegółowe, w których wymyślaniu konkurują ze sobą współcześnie wydawcy i recenzenci. Zresztą coraz częściej rzeczywistą adresatką Harlequinów i Mills&Boon’ów jest w istocie dawniejsza odbiorczyni powieści dla dziewcząt, dziś – nastolatka epoki cyber-punk-rockowej. Powiem prosto i wyraźnie – adresatką literatury kobiecej, w tym zwłaszcza sztandarowego jej gatunku, czyli powieści kobiecej, jest dzisiaj kobieta dojrzała, dość dobrze wykształcona, mająca niejako „we krwi” zdobycze feminizmu, uwikłana zarazem i w tradycyjne, i w nowoczesne układy społeczne. A że projektują siebie w tę wirtualność? Oczywiście, o to mi przecież cho-

dzi, by uogólnić moje własne, nader istotne i bynajmniej nie odosobnione doświadczenie czytelnicze.

Feminizm wprowadził w krwioobieg społeczny całą listę chwytliwych haseł i sloganów, z których wiele przedostało się do dyskursu krytyki feministycznej i dało początek konstrukcjom teoretycznym. Jedno z tych haseł brzmiało: „Doświadczenie każdej kobiety jest doświadczeniem wszystkich kobiet”²⁰. Legło ono u podstaw techniki terapeutycznej zwanej „budzeniem świadomości” (*consciousness raising*), odbywanej w małych grupach, przy współpracy i wsparciu innych kobiet i będącej formą „werbalnego samopoznania”²¹. Na tym samym dogmacie opiera się powieść kobieca i również pełni funkcję terapeutyczną. Odwołuje się ona do poczucia wspólnoty kobiecej, kreując płaszczyznę porozumienia zbudowanego na poczuciu „mniejszościowości” i odrębności. Wspólnota oparta na „kobiecości”, podobnie jak wspólnota oparta na przykład na adolescencji, utwierdza się w swojej zbiorowej tożsamości poprzez opozycyjność w stosunku do jakiejś wspólnoty dominującej, np. mężczyzn lub dorosłych. Ten fakt tłumaczy, dlaczego tak trudno jest w mówieniu o literaturze kobiecej uwolnić się od stosowania kategorii „męskości”. Ale stosunek do „męskości” to tylko jedna z cech wyodrębniających to zjawisko, i to bynajmniej nie cecha definiująca. Równie dobrze można by wskazać – w obrębie faktów odnoszących się do sfery personalnej – stosunek do dzieci, relacje wewnątrz własnej płci, typ autoanalizy i autooceny itp.

Jak zauważyła znana pisarka angielska Margaret Drabble, „większość z nas [kobiet – EK] czyta książki, mając w głowie takie oto pytanie: co mi to mówi o moim własnym życiu?”²². Nie jest to nastawienie, z jakim się podchodzi do literatury romansej i sensacyjno-romansowej, która ma zaspokoić potrzebę marzenia i fantazjowania. Powieść kobieca – bo o niej głównie odtąd mówię, choć zdaję sobie sprawę z istnienia analogicznych zjawisk w obrębie liryki i dramatu – startuje tam, gdzie się z reguły kończy romans, a zaczyna proza życia. Istota tego gatunku zasadza się na maksymalnym zmniejszeniu dystansu między autorką, bohaterką i czytelniczką, czemu sprzyja występowanie czynnika autobiograficznego. Kobiety-autorki, także te nieżyjące, żyją i mają się bardzo dobrze. „Bohaterka jest córką autorki” – to jeszcze jeden ze sloganów towarzyszących obiegowi tych utworów; obie zaś, dodajmy, są przyjaciółkami i siostrami czytelniczki. Na autorki nakłada to często powinność ujawniania się w rolach pozapisarskich. W budowaniu tej ścisłej więzi uczestniczy ponadto kobieca krytyka literacka: „wiele krytyczek mówi czytelniczkom, jak czytać książki kobiet; mówią też one autorkom, jak pisać książki dla kobiet”²³. Ażeby skończyć ze sloganami, przytoczę ostatni, najważniejszy: „Ta książka zmieni ci życie”. Zdanie to do tego stopnia zrosło się z prozą kobiecą, że zaczęło funkcjonować jako rodzaj identyfikatora genologicznego²⁴. Wokół tej literatury rozwinął się cały przemysł – wydawnictwa (np. Virago, Pandora, the Women's Press), czasopisma, programy telewizyjne i osobowości medialne. W istocie można o niej mówić jako o silnym i świadomym swoich zadań ruchu literackim. To wyjątkowo wyrazisty przykład „literatury sformatowanej”, nastawionej na określony typ odbiorcy, sformatowanej jednak na tyle szeroko, by mogły się w jej obrębie znaleźć zarówno dzieła powielające oczekiwane schematy, jak i utwory wybitne (co nie znaczy, że od owych schematów się odzęgające).

Jakie warunki musi spełniać utwór powieściowy, by móc go zaliczyć do tak rozumianej literatury kobiecej? Aby poczucie wspólnoty mogło zaistnieć, w zasadzie nie powinno to być dzieło nazbyt nowatorskie, eksperymentalne; powieść kobieca najlepiej się czuje w tradycyjnej oprawie psychologiczno-obyczajowej. Chociaż trzeba podkreślić, iż kobieca publiczność wyrabia się z każdym rokiem i dziś na poczytność mogą u niej liczyć także dzieła skomplikowane, stawiające odbiorcom spore wymagania; dobrze przyjmowana jest również, zwłaszcza w przypadku utworów „feminizujących”, groteska, satyra czy utopia. Literatura kobieca powinna jednak dawać odbiorczyniom poczucie bezpieczeństwa i swojskości, nie wolno jej epatować np. nadmierną erudycyjnością czy narzucającą się uwadze wirtuozerią formy, gdyż to grozi czytelniczą alienacją. Literaturę tę można obrazowo określić jako namiastkę i zastępnik dawnych form obcowania kobiet ze sobą, na przykład w trakcie wykonywania tradycyjnie kobiecych wspólnych prac, jak przędzenie czy darcie pierza, które były okazją do wymiany doświadczeń, plotek, przeanalizowania stosunków międzyludzkich w bliższym i dalszym otoczeniu, wzajemnego pokrzepienia się w trudach życia.

Najważniejszym elementem kobiecej powieści jest protagonistka (lub kilka protagonistek) będąca przeciwieństwem stereotypowej heroiny literackiej. W istocie, z całą swoją zwyczajnością i losem, który odzwierciedla biografie statystycznych kobiet, jest ona anty-heroiną, tak mało w niej na pozór materiału na książkę. Nie może być zbyt młoda. Na dobrą sprawę mogę stwierdzić, iż typowa bohaterka powieści kobiecej ma około czterdziestu lat i sama się od jakiegoś czasu nią czuje. Jej wiek wiąże się ze specyfiką kobiecego procesu tożsamościowego i kryzysów mu towarzyszących²⁵.

Tożsamość, czyli poczucie indywidualnego oraz społecznego „ja”, autokoncepcja, samowiedza, która w ostatecznym rozrachunku decyduje o naszym stosunku do rzeczywistości zewnętrznej i do siebie samych, ale także „wytwór ludzkiej refleksji, użyteczna zasada interpretacji aktywności «ja»” – jak pisze Jolanta Miluska²⁶ – jest wartością stanowiącą w dużej mierze cel życia jednostki. Jej osiągnięcie wieńczy niejako nasze zmagania egzystencjalne, powinno nastąpić u kresu adolescencji, a ewentualne późniejsze problemy tożsamościowe są traktowane jako przejaw kryzysów bądź dewiacji. Szczególnie trzy okresy sprzyjają wystąpieniu przesilen: okres dorastania, przejście do wieku średniego oraz przejście do starości. Każdy z nich staje się okazją do przewartościowania dotychczasowych postaw, dokonania nowych wyborów i ogólnej rekonstrukcji życia. Znacząco obecny w literaturze naszego stulecia wątek „dramatu adolescencji” przeżywanego przez chłopców i młodzieńców zdaje się potwierdzać, że ta faza indywidualnej biografii dotyczy wyłącznie płci męskiej. Dziewczęce „dramaty pokwitania”, choć również są przejawem trudu odnajdywania swego miejsca w świecie, dotyczą jednak innych spraw i przebiegają inaczej. Dziecko płci męskiej rozpoczyna proces indywiduacji przez odłączenie się i odróżnienie od matki. Dziewczynka natomiast z matką się identyfikuje. Młodzi mężczyźni wchodzą w wiek dorosły nastawieni na własny rozwój i osiągnięcie pozycji dominującej. W tym samym czasie młode kobiety, jako przeznaczone do macierzyństwa, zaprzątnięte są poszukiwaniem partnera, co wymaga dostosowywania się do określonych ról i psychicznego zespolenia się z obiektem zainteresowania. Tak więc uwarunkowania biologiczne, z którymi współgra struktura psy-

chiczna, nakazując kobiecie w najbardziej produktywnym czasie jej życia nie tyle szukać samej siebie, co nastawiać się kolejno na osoby: rodzicielki, partnera, a w końcu dzieci - po to, by móc je skutecznie wychować. Ów przymus empatii staje się w konsekwencji najważniejszą cechą psychiczną kobiety w okresie od dorastania do wieku średniego i rzutuje na jej sytuację społeczną. Nowe badania psychologiczne uwzględniające kategorię płci pozwoliły ustalić, iż podstawy tożsamości męskiej istotnie mają charakter *i n t e r a p e r s o n a l n y*, czyli wynikają z orientacji na rozwój „ja”, ale w przypadku dziewcząt i kobiet są *i n t e r p e r s o n a l n e*, wynikające z orientacji na inne osoby²⁷.

Najważniejszy kryzys w życiu kobiety przypada zatem na ten moment, kiedy ów „relacyjny”, a determinujący ją układ, ulega rozluźnieniu, kiedy, mówiąc językiem codzienności, nareszcie, często zresztą wskutek faktycznego rozpadu więzów rodzinnych, przestaje się ona zajmować innymi i ma czas pomyśleć o sobie. I to jest dopiero temat na powieść kobiecą. W jej fabule nie może zabraknąć wątku rozrachunkowego, niekiedy wypierającego wszystkie inne. W obrębie tego wątku jest miejsce na charakterystyczne motywy literatury kobiecej: urazy okresu pokwitania (często związane z osobami rodziców oraz z dojrzewaniem biologicznym), miłość i doznane w związku z nią zawody, macierzyństwo, choroba, wyrzeczenia itp. Jednak powieść kobieca z reguły realizuje klasyczny schemat fabularny, oparty na temacie poszukiwania (siebie), wędrówki, dążenia do celu, podporządkowując mu zawartość zdarzeniową, tyle że zdarzenia te nie muszą mieć wymiarów fizykalnych; często sprowadzają się do zmian w akcji, by tak rzec, psychicznej, świadomościowej. Skrajnym przykładem takiego potraktowania materii zdarzeniowej jest *Cale życie Sabiny* Heleny Boguszewskiej z jego przykutą do łóżka bohaterką, która w obliczu śmierci porządkuje na nowo we wspomnieniach swoje życie i próbuje zrozumieć jego sens. Literatura kobieca jest bowiem adresowana do kobiet, które nie bacząc na koszty takiej podróży, decydują się podjąć wyprawę w głąb siebie i zerwać z kojącym nałogiem samooszukiwania, albo, przeciwnie, znaleźć pociechę w przyrównaniu swego losu do losu bohaterek.

Z wątkiem rozrachunkowym związana jest konstrukcja czasu w powieści kobiecej, obfitującej w inwersje, retrospekcje i retardacje. Temu „falującemu” czasowi odpowiada stosunkowo statyczna przestrzeń, osobliwie w tym gatunku, niezależnie od szerokości geograficznej, w której powstają poszczególne utwory, ujednolicona. Jednym z toposów spacialnych pisarstwa kobiecego jest wylansowany przez Woolf „własny pokój”, będący, zależnie od potrzeby perswazyjnej, raz azylem, a raz izolatką; inne nacechowane aksjologicznie przestrzenie, to dom z rezydującą w nim rodziną, przyroda i różne miejsca podtrzymujące poczucie siostrzanej więzi z innymi kobietami. Literatura kobieca rewiduje tradycyjne i stereotypowe wartości przypisywane miejscu kobiecy w rozmaitych układach społecznych; w światooglądzie tych utworów częsty jest chwyt, który tu nazwę „perspektywą Guliwera”, polegający na ukazywaniu normalnej, zdawałoby się, rzeczywistości w takich momentach, kiedy bohaterce lub narratorskiemu medium (a że proza kobieca bywa często pierwszoosobowa, może to być jedna i ta sama postać) spadają z oczu szkła korekcyjne wyprodukowane przez patriariat. Świat wydaje się wtedy bardzo dziwny i dziwacznie urządzony.

Z warsztatowych wynalazków prozy XX-wiecznej najlepiej sprawdzają się w powieści kobiecej: autotematyzm, intertekstualność i połączona z nią stylizacja. Autotematyzm - bo bohaterki tych utworów często mają związki z literaturą lub innymi typami pisarstwa, albo uprawiają diarystykę, co daje im okazję do dygresji metaliterackich. Natomiast stylizacje i intertekstualność to przejaw rewizjonistycznych i dekonstrukcyjnych skłonności prozy kobiecej, w tym zwłaszcza feministycznej, lubującej się w „prze-pisywaniu” na nowo historii, fabuł i mitów²⁸. Szczególnym przypadkiem tak stosowanej intertekstualności są kobiece warianty popularnych odmian powieści: detektywistycznej, SF, *fantasy* czy utopii. Nawiasem mówiąc, określenie „popularne odmiany” jest tu zaledwie przybliżonym ekwiwalentem angielskiego terminu *generic fiction* (proza „gatunkowa”) stosowanego wobec tych typów powieści, które opierają się na dość sztywnych i łatwo rozpoznawalnych regułach gatunkowych, odróżniając się tym od powieści „wysokoartystycznej” (*non-generic fiction*), liberalnej w stosunku do konwencji. Pod tym względem powieść wysokoartystyczna przypomina współczesną lirykę, rezygnującą na ogół z posługiwania się wyraźnymi gatunkami. Anne Cranny-Francis, autorka książki o kobiecej (ściślej: feministycznej) *generic fiction*²⁹, twierdzi, iż pojawienie się i ekspansja tego nurtu to rodzaj wywrotowej działalności pisarek feministycznych, które w kostiumie „łatwego” gatunku przemycają treści uderzające w najgłębiej zakorzenione stereotypy patriarchy.

W powojennej literaturze polskiej tak rozumiana powieść kobieca, która swą odrębność gatunkową zawdzięcza w dużej mierze obfitości, z jaką występuje, w zasadzie, poza twórczością Krystyny Kofty i jedną, dwiema książkami Marii Nurowskiej, się nie pojawiła. Ciekawe, że nie brakowało jej w epokach wcześniejszych, kiedy formuła genologiczna tego rodzaju pisarstwa była jeszcze dość płynna – pisze o tym Borkowska w swoich *Cudzoziemkach*, piszę i ja w książce *Piórem niewieścim*. W ostatniej dekadzie ukazało się wprawdzie sporo książek, którym recenzenci próbowali przypiąć etykietę „kobięcych” (Izabeli Filipiak, Nataszy Goerke, Manueli Gretkowskiej, Olgi Tokarczuk, Zyty Rudzkiej, Magdaleny Tulli, Anny Boleckiej, Anny Nasiłowskiej, Małgorzaty Saramonowicz, Małgorzaty Holender, Haliny Kowalewskiej) i niektóre z nich istotnie nawiązywały do poetyki powieści kobięcych. Jak pisze Inga Iwasiów³⁰, do kategorii najczęściej wymienianych, gdy mowa o tych utworach, należą: biografia bohaterki zogniskowana wokół tematu inicjacji, seksualność i macierzyństwo, autobiografizm i pojawiająca się w związku z nim tematyka emigracyjna, autotematyzm, ujęcia archetypowe i mitologiczne. O autorkach rozpatrywanych przez siebie książek twierdzi Iwasiów, iż „pisują konceptualnie”. Zauważa też, że w większości należą one do „młodsze pokolenia”, toteż „nie mogą się pokusić o «wielkie biografie»”. I tutaj, moim zdaniem, jest pies pogrzebany. Proza kobieca jest prozą pisarek i czytelniczek „starszego pokolenia”, nie kryzys pokwitania, a kryzys wieku średniego jest jej wielkim tematem, zaś „pisywanie konceptualne” zaprzecza idei ugruntowywania kobiecej wspólnoty, wykluczając poza jej obręb większą część potencjalnych odbiorczyń i uczestniczek. Moim zdaniem, najbardziej „kobiece” książki polskie, jakie powstały w ostatnim okresie, sytuują się poza obrębem fikcji literackiej; są to *Szczeliny istnienia* Jolanty Brach-Czajny i *Domino. Traktat o narodzinach* Anny Nasiłowskiej.

Jak można zauważyć, od pewnego momentu posługuję się w swoich rozważaniach wymiennie określeniami powieść/proza/literatura kobieca i powieść/proza/literatura feministyczna. Istotnie bowiem – co podkreślałam już wcześniej – nie da się przeprowadzić ścisłego rozgraniczenia między tym, co kobiece, a tym co feministyczne. Takie zjawiska, jak literatura feministyczna, literatura lesbijska czy nawet czarna literatura lesbijska postrzegam jako podzbiory literatury kobiecej, podzbiory, dodajmy od razu, o granicach nieszczelnych. O tym, czy dany utwór jest jeszcze „kobięcy”, czy już „feministyczny”, w ostatecznym rozrachunku decyduje rozłożenie akcentów: jeśli więcej w nim rozumnej akceptacji niż bolesnego buntu, rozrachunku z sobą niż z otoczeniem, jeśli rzecz idzie bardziej o trudne partnerstwo niż o wyniosłą i odwetową izolację, będzie to „na pewno książka kobiety”³¹. A poza wszystkim (jak na zdziwione stwierdzenie swojej przyjaciółki – „Nie wiedziałam, że jesteś feministką” – odpowiedziała bohaterka pewnej powieści): „*Life makes you a feminist*”³². Życie robi z nas feministki.

- 19 Ibidem, s. 48.
- 20 Por. M. Humm, *Słownik teorii feminizmu*, przeł. B. Umińska, J. Mikos, Warszawa 1993, s. 29 (hasło „Metafizyczny feminizm”).
- 21 Ibidem, s. 32.
- 22 Cyt. za J.K. Gardiner, op. cit., s. 185.
- 23 Ibidem.
- 24 R. Coward, „*This novel changes lives*”: are women's novels feminist novels? „*Feminist Review*” 1980 nr 5.
- 25 J.K. Gardiner, op. cit.
- 26 J. Miluska, *Tożsamość kobiet i mężczyzn w cyklu życia*, Poznań 1996, s. 9.
- 27 E. Kaschak, *Nowa psychologia kobiety*, Gdańsk 1996, s. 77.
- 28 Patronuje temu nurtowi Adrienne Rich, amerykańska poetka i krytyczka, która napisała: „Re-wizja – czyli spojrzenie wstecz, świeżym okiem, wkroczenie w stary tekst od nowej strony – to dla kobiet coś więcej niż tylko rozdział w historii kultury: to warunek przetrwania” (*When We Dead Awaken: Writing as Re-vision*. W: *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978*. New York 1979, s. 35); por. też A. S. Ostriker, *Feminist Revision and the Bible*, Blackwell–Oxford UK–Cambridge USA, 1993.
- 29 A. Cranny-Francis, *Feminist Fiction. Feminist Uses of Generic Fiction*, Cambridge UK, 1990.
- 30 I. Iwasiów, op. cit., s. 168-170.
- 31 Taki tytuł nosił debiutancki tomik wierszy Wandy Melcer z roku 1920.
- 32 M. Haran, *Scenes from the Sex War*, Londyn 1993.

PRZYPISY

- 1 *Noty i knoty Kingi Dunin*, „Kurier Czytelniczy” styczeń 1999, nr 50, s. 12.
- 2 Ostatnio ten sposób myślenia o kobiecości ożywiła Anna Burzyńska w artykule *Literatura jako sztuka wprowadzenia* („Teksty Drugie” 1999 nr 40): „skoro dzięki krytyce feministycznej wiemy, że istnieje coś takiego, jak *écriture féminine* i z konieczności niestety – *écriture masculine*, o którym krytyka ta również wspomina, aczkolwiek niezbyt chętnie”.
- 3 Charakterystyczne jest tu stanowisko G. Borkowskiej, która pisze: „Przyjmijmy, że o literaturze/poezji kobiecej możemy mówić wtedy, kiedy przedmiot utworu odsłoni swą płciowość, dokona seksualnej samoidentyfikacji. [...] wszędzie tam, gdzie akcentuje 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 płć faktycznego autora” (*Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca?* „Teksty Drugie” 1995 nr 3/4, s. 38-39, 44).
- 4 Choć może warto podkreślić, iż najczęściej dyskusji wokół kobiecości prowokują właśnie dwie sztuki fabularne: proza powieściowa i film.
- 5 *Pierwszy krzyk. Z Dorotą Kędzierzawską, laureatką Paszportu „Polityki”, rozmawia Zdzisław Pietrasik*, „Polityka” 1999 nr 5 (30 stycznia), s. 44.
- 6 *Nie spotkałam mężczyzny swego życia*. Wywiad z Agnieszką Holland (rozm. K. Korwin-Piotrowska, K. Wajda), „Twój Styl” 1999 nr 3, s. 62.
- 7 Szerzej piszę o tym w książce *Piórem niewieściem. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego* (Poznań 1999) w rozdziale „*Pióra niewieście. Krytycy o prozie kobiecej międzywojnia*”.
- 8 Z wielu takich definicji przytoczę dla przykładu tę, którą zaproponowała G. Borkowska dla kategorii „prozy kobiecej”. Jest to, według niej, „zbiór utworów kobiecego autorstwa, odwołujących się do kobiecych doświadczeń egzystencjalnych lub też przedstawiających sytuację kobiety w świecie” („*Wyskrobać starą zaprawę z pomnika polskiej literatury...*” O „młodej” prozie kobiecej, „Teksty Drugie” 1996 nr 5, s. 57); „tzw. styl kobiecy w literaturze daje się opisać jedynie w przybliżeniu, na jakie pozwalają jego historyczne wcielenia, i [...] opis ten nie będzie niepodważalny, a tym bardziej rozłączny ze zbiorem cech przypisywanych innym «rodzajom» sztuki” (*Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 6).
- 9 I. Iwasiów, *Płć jako niewyraźne, niewypowiadalne, niedefiniowalne*, w: *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 165.
- 10 V. Woolf, *Własny pokój*, przeł. A. Graff, wstęp I. Filipiak, Warszawa 1997, s. 98 i n; por. też E. Kraskowska, *Piórem niewieściem...*, op. cit., s. 14-15.
- 11 Por. np. H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasilowska, „Teksty Drugie” 1993 nr 4/5/6; oraz E. Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, tamże, s. 123-124.
- 12 J.K. Gardiner, *On Female Identity and Writing by Women*, w: *Writing and Sexual Difference*, University of Chicago Press 1982, s. 178.
- 13 A. Nasilowska, *Feminizm i psychoanaliza – ucieczka od opozycji*, „Teksty Drugie” 1995 nr 3/4.
- 14 Bogaty materiał faktograficzny przynosi w tej kwestii książka Lisy Appignanesi i Johna Forrestera (*Kobiety Freuda*, przeł. E. Ablamowicz, Warszawa 1998).
- 15 A. Nasilowska, op. cit., s. 140.
- 16 Radio SFM, 5 lipca 1998 roku.
- 17 Por. E. Kraskowska, *Piórem niewieściem...*, op. cit., s. 206-213.
- 18 P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, „Teksty” 1975 nr 5, s. 46.