Edyta Janiak

Katedra Teorii Literatury

Uniwersytet Łódzki

edytajaniak@gmail.com

Jeszcze krytyka czy już hejterstwo, czyli kilka słów o recepcji pisarstwa kobiecego

Esej Krystyny Kłosińskiej zatytułowany *Kobieta autorka* stanowi swoiste kompendium wiedzy o stereotypowych przekonaniach krytyków końca XIX wieku dotyczących kobiecego pisarstwa (Kłosińska 2009). Autorka przytacza kolejne fragmenty tekstów krytycznoliterackich i recenzji ukazujących się w ówczesnej prasie, a następnie omawia je i opatruje stosownym komentarzem, wprowadzając tym samym w szerszy kontekst społeczno-kulturowy. Klasyfikuje także najczęściej pojawiające się w tego typu tekstach chwytły retoryczne i metafory służące krytykom do opisywania zarówno kobiety jako autorki, jak i literatury przez nią tworzonej. Chciałabym pokrótce zrekapitulować za Kłosińską te, jak wykażę w dalszej części mojego wywodu, wciąż aktualne stereotypy. Okazuje się bowiem, że krytycy końca XIX wieku i ci z ostatniej dekady wieku XX uciekali się w ocenie literatury pisanej przez kobiety do używania podobnych chwytów i zabiegów stylistycznych, mających na celu dyskredytację zarówno autorek, jak i ich dzieł. Porównanie obydwu dyskursów krytycznoliterackich zaprowadziło mnie do postawienia pytania zawartego w tytule niniejszego artykułu i stało się asumptem do rozważań dotyczących społeczno-kulturowych przesądów dotyczących kobiecej twórczości literackiej.

Wydaje się, że największym przewinieniem piszących kobiet jest wtargnięcie do bastionów przysługujących od wieków mężczyźnie, takich jak kultura i sfera publiczna, oraz próba odebrania mu jego atrybutów: aktywności i twórczości. W ten oto sposób zostaje zaburzony milcząco przyjęty kulturowy porządek sytuujący kobietę po stronie natury, domu, bierności i reprodukcji¹. Pisząca kobieta przekracza zatem ramy swojej płci i przypisywanej jej społecznie roli, stając się dziwaczny i godnym napiętnowania hybrydycznym tworem, już-nie-kobietą z piórem–fallusem w ręku próbującą udawać kogoś, kim nie jest (twórcę–mężczyznę) i kim nigdy nie będzie. Nie będzie z przynajmniej dwu powodów: swojego biologicznego uwarunkowania i braku talentu, to znaczy umiejętności odpowiedniego pisania, co zresztą spowodowane jest czynnikiem pierwszym. Według Kłosińskiej, dla krytyków końca XIX wieku, kobieta jest bowiem bytem receptywnym, niezdolnym do intelektualnego opracowania percypowanej rzeczywistości wedle jakiejś artystycznej techniki. Może co najwyżej poprzez mimikrę odwzorowywać rzeczywistość (najczęściej w jej nieistotnych, codziennych przejawach), niezdolna jest do syntezy zaobserwowanych zjawisk i wolicjonalnego aktywizmu, jaki cechuje twórcę–mężczyznę.

Motywacja pisania kobiecego sięga zatem (w przeciwieństwie do racjonalnych, kulturowych uzasadnień twórczości męskiej) do nieświadomości, w dziedzinę popędów, pisaniu zaś nadaje charakter eruptywny. (Kłosińska 2009: 98)

Eruptywność, popędowość i chęć samowystarczalnego rozładowania nagromadzonej energii seksualnej w akcie pisania znowu dyskredytują kobietę i odsyłają ją do uwarunkowań biologicznych. W tym miejscu nie sposób pominąć diagnozy Sigmunda Freuda dotyczącej kobiety i definiującego ją słowa „brak”. Kobieta jawi się tu jako byt niepełny i niedoskonały w relacji do mężczyzny. Anatomiczny „brak” i zazdrość o członek mają, według psychoanalityka, determinować egzystencję kobiety i jej kulturowo-społeczne poczynania².

Co więcej, „naturalne kobiece niedostatki” wydają się mieć swoje odzwierciedlenie w tworzonych przez nią tekstach. Tak bowiem jak kobietę autorkę porównuje się nieustannie do idealnego męskiego twórcy, tak samo jej tekst odnoszony jest do wzorca tekstu męskiego i z nim konfrontowany. Na tym polu kobieta także ponosi klęskę, gdyż najczęściej jej teksty charakteryzują się fragmentarycznością,

¹ O kulturowo-społecznych mechanizmach, które przyczyniły się do wytworzenia pokutującego w niemal wszystkich kulturach stereotypu wiązania kobiecości z naturą i męskości z kulturą wyczerpująco pisze chociażby współtwórczyni antropologii feministycznej Sherry Beth Ortner.

² Motyw ten pojawia się w wielu pracach Freuda, odsyłam jednak do lektury pisma, w którym teza ta zostaje w pełni wyeksplikowana i szczegółowo omówiona (zob. Freud: 1956).

epizodycznością, fabułą pozbawioną przyczynowo-skutkowej logiki i łamaniem artystycznych konwencji, w warstwie tematycznej zaś skupiają się zbytnio na „banalnej codzienności” i biologiczności³.

Najczęściej stosowanymi chwytami retorycznymi i metaforami służącymi opisowi kobiecej twórczości literackiej są te proveniencji biologicznej (związanej z cielesnymi wydzielinami, upławami, utratą) lub odnoszące się do stereotypowych cech przypisywanych kobiecie (na przykład plotkarstwo, głupota) czy kulturowych figur kobiecości (na przykład: „trucicielki literatury” czyniące z niej „gnojowisko” — przywodzące od razu na myśl kulturowe postaci czarownicy, histeryczki, wariatki), jakby krytycy chcieli przypomnieć autorkom, gdzie jest ich właściwe miejsce w społeczno-kulturowej rzeczywistości⁴.

Nie rosząc sobie pretensji do wyczerpania ich bogactwa, można, szkicowo wyodrębnić kilka grup takich metafor krytycznych, „zabudowujących” obszar kobiecego pisanie. Kobiety-autorki to zatem „prządki banalnej rzeczywistości”, „płaczki literackie” („legion płaczek zawodzących na różne tony”), a ich wytwory są „plodami grafomanii” (Kłosińska 2009: 103)

Czy kobieta-autorka mogła uniknąć podobnych recenzji i słów krytyki, które dziś można byłoby określić mianem seksistowskich⁵? Oczywiście, musiała tylko zacząć poprawnie pisać, to jest pisać neutralnie (bez ukazywania swojej płciowości w tekście) i próbować dostosować się do wymogów poprawnego, czyli męskiego tekstu. Nagrodą za takie pisarstwo było dowartościowanie autorki i obdarzenie jej „komplementem” świadczącym o zerwaniu z jej płciową tożsamością. Przykładem niech będzie tu twórczość dojrzalej Elizy Orzeszkowej, którą jeden z krytyków pochwalił następującymi słowami: „ma głowę jakby męską” (Jeske-Choiński za:

³ Warto zauważyć, że takie wyróżniki pisarstwa kobiecego zostały także zaobserwowane i uznane za wartościowe przez Virginie Woolf we *Własnym pokoju* z 1929 roku. Cechy te są pozytywnie waloryzowane w odniesieniu do twórczości kobiecej po dziś dzień przez zorientowanych feministycznie literaturoznawców i literaturoznawczynie.

⁴ Feministycznie zorientowane badaczki większość metafor i stereotypowych figur kobiecości funkcjonujących w kulturze przejęły na własny użytek, budując z nich swoistą „mitologię kobiecości”, służącą opisowi przemilczanej historii kobiet i opatrząc ją pozytywną konotacją. Pokazuje to również w przywoływanym esej Kłosińska. I tak na przykład pojawiające się pod adresem pisarek określenie „krowa”, odsyła autorkę na zasadzie skojarzeń do jej mleczności, a co za tym idzie do „pisanie mlekiem” lub „białym atramentem” w duchu teorii Hélène Cixous, mających wyemancypować kobietę i jej pisanie z zakłętego kręgu androcentryzmu (Kłosińska 2009: 104-105).

⁵ Rzecz jasna, nie wszyscy badacze i krytycy literackiej twórczości kobiet uciekali się do tego typu niewybrednych komentarzy. Chlubnym wyjątkiem jest na przykład dziewiętnastowieczny literaturoznawca Piotr Chmielowski, którego można by uznać według współczesnej nomenklatury za polskiego propagatora *women studies*. Więcej o sylwetce badacza i używanej przez niego metodologii a także o stanie badań nad pisarstwem kobiecym dziewiętnastego wieku pisze Ewa Kraskowska (zob. 2015a).

Kłosińska 2009: 96). Inną strategią nagradzania, powiązaną z „odkobieceniem” autorki było wyróżnienie jej spośród grona pozostałych pisarek i ukazanie jej wyższości na tle konkurentek. W tym kontekście także można przywołać postać Orzeszkowej. Kłosińska tak oto pisze o sytuacji pisarki i ocenia dodatkowo tę strategię krytyków:

Orzeszkowej na przykład daje się niekwestionowane miejsce wśród piszących, ale za cenę wyrwania jej z kontekstu twórczości kobiecej i usytuowania bliżej obszaru męskiego (...), bądź na jego pograniczu („mniej kobieca od innych autorek”), co prowadzi, metaforycznie, rzecz jasna, do pozbawienia jej tożsamości płciowej. (...) Pisanie „kobiece”, „mniej kobiece” i „nie-kobiece”, tak można w skrócie ująć kolejne stopnie „rozwoju” kobiety autorki (może je przejść lub utknąć na pierwszym), które nakreśliła przed nią, jako zadanie, uniwersalna forma męskiej estetyki. (Kłosińska 2009: 107)

Kolejnym wykroczeniem potencjalnej autorki (prócz jej płci, chęci zaistnienia w literackim świecie i nieprzestrzegania wymogów artystycznych „męskiej estetyki”), które ściągało na nią gromy krytycznych męskich piór⁶, była poruszana przez nią tematyka. O ile drobiazgowo opisywanie rzeczywistości i „banalnej codzienności”, skupianie się na szczegółach i chociażby wyglądzie czy garderobie kreowanych bohaterek spotykały się z pogardliwymi komentarzami krytyków, o tyle epatowanie seksualnością i biologicznością, a zwłaszcza poruszanie drażliwych społecznie tematów czy obnażanie społeczno-kulturowych mechanizmów prowadzących do dyskryminacji kobiet wywoływały oburzenie krytyków i potęgowały ich ataki.

Najlepszym przykładem na potwierdzenie tej tezy jest recepcja twórczości Gabrieli Zapolskiej przez ówczesnych krytyków⁷. Tak tematykę poruszaną przez autorkę komentuje Ewa Kraskowska:

⁶ Należy dodać, że nie tylko mężczyźni krytycznie odnosili się do piszących kobiet. Ciekawym przykładem, co prawda z okresu dwudziestolecia międzywojennego (choć i w tamtym czasie odnaleźć można bardzo podobne do tych dziewiętnastowiecznych „zarzuty” wysuwane pod adresem pisarek i ich dzieł), jest artykuł Ireny Krzywickiej o wymownym tytule *Jazgot niewieści, czyli przerost stylu*, który skłonił atakowaną w nim między innymi Marię Kuncewiczową do zabrania głosu w dyskusji i wyjaśnienia specyfiki kobiecego pisarstwa (zob. Kraskowska 1999: 18-19).

⁷ Późniejsi badacze i krytycy docenili znaczenie twórczości Zapolskiej dla polskiej literatury. Wielbicielem talentu dramatopisarskiego autorki był Tadeusz Boy-Żeleński, który przyznawał jej miejsce zaraz po Fredrze pod względem talentu komediowego. Co ciekawe, krytyk także używa strategii nagradzania polegającej na „odkobieceniu”, ma ona jednak inny cel — nie dyskredytuje innych pisarek a raczej wyszydza niezbyt utalentowanych dramatopisarzy: „Wstyd powiedzieć, ale ze wszystkich naszych współczesnych komediopisarzy ta baba ma może najbardziej męski chwyt; największą zborność myślenia, najdalej posuniętą ekonomię scenicznego wyrazu i gestu” (zob. Boy-Żeleński b.r.). Podobnie rzecz ma się z twórczością prozatorską Zapolskiej — uznając jej zasługi i talent Józef Rurawski określił ją mianem „polskiego Zoli” (zob. Rurawski 1997: 89). Użycie męskiej formy przymiotnika i porównanie autorki do postaci wybitnego pisarza naturalisty wydaje się tutaj nie bez znaczenia.

Jej czytelniczki dowiadywały się wszak nie tylko tego, skąd się biorą dzieci (zwłaszcza nieślubne), pobierały także lekcje wiedzy o patologiach społecznych (choroby weneryczne, prostytutka, przemoc, nędza, dzieciobójstwo i handel dziećmi itd.) i mogły utracić romantyczne złudzenia na temat miłości, małżeństwa, macierzyństwa. (Kraskowska 2015b: 45)

Wydaje się jednak, że to nie deprawacja ówczesnych kobiet-czytelniczek była głównym powodem, dla którego krytycy nie szczędzili swych ciętych komentarzy pod adresem Zapolskiej. Dzieła autorki łamały tabu, milczącą umowę, która nie pozwalała mówić w tak otwarty sposób o sprawach społecznie bolesnych i wstydliwych. Tym bardziej, że mówiła o tym kobieta — ta, która w ogóle powinna „kulturowo” milczeć, dodatkowo mówiła, przedarłszy się na teren zwyczajowo jej nie przynależny: „męskiej” kultury (literatury i teatru). Zapolska zatem „podwójnie” nie zachowywała się jak na kobietę przystawało (genderowa transgresja?), a jednocześnie podmiot tekstowy wyłaniający się z jej dzieł oraz kreowane przez nią bohaterki były, rzec by można, na wskroś kobiece (choć także często „feministycznie” samoświadome).

Co ciekawe, krytycy, chcąc uniknąć powielania tej „tematycznej patologii”, uciekali się do wybiegu oceniania twórczości i osoby samej autorki bez pisania o tym, o czym faktycznie traktowały jej dzieła. W swoim monograficznym studium zatytułowanym *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej* Krystyna Kłosińska pisze:

W recenzjach rzadko opisuje się to, co przedstawione w utworach Zapolskiej, padają za to wartościujące etykiety: „gnojowisko”, „pomyje”, „śmietnik”, konotujące świat odpadów, odchodów, ludzkich i zwierzęcych. Strefę szczególnie uprzywilejowaną przez domowe zwierzęta: świnie. [...] Odsłaniając „lubieżną samicę”, „pożądliwe zwierzę ludzkie”, Zapolska narusza podstawowe tabu „niewieściego wstydu”. (Kłosińska za: Kraskowska 2015b: 44)

Oto kolejny kobiecy przymiot, którego pisarka nie zachowuje: wstyd, a co za tym idzie: powściągliwość. Co więcej, o poruszanych i piętnowanych przez autorkę społecznych wątkach mówi się jako o „społecznym śmieciu”, jednak to nie one poddane zostają negatywnej ocenie. Krytykuje się za to Zapolską, śmietnikiem i gnojowiskiem określając jej twórczość, ponieważ autorka pozwoliła sobie na uczynienie z przemilczanych i ukrywanych patologii tematu swoich dzieł⁸. Zanegowanie kategorii wstydu, choć bardziej

⁸ Warto w tym kontekście przywołać postać Stanisława Brzozowskiego, który wbrew ogólnym tendencjom krytyków zauważył, że Zapolska: „Widziała (...) wszystkie kłamstwa współczesnego Polaka pod kątem widzenia dostępnym jedynie kobiecie” (Brzozowski, cyt. za: Kłosińska 2009: 115). Oznaczałoby to zatem, że kobieta, jako ta która stoi niejako z boku, jest lepszym obserwatorem ta-

zasadnie byłoby tu mówić raczej o bezwstydzie autorki, realizowałoby się zatem na dwu płaszczyznach: przełamywania społecznego tabu i otwartym mówieniu o kobiecej biologiczności i seksualności.

Te dwie naczelne osie tematyczne twórczości Zapolskiej okazały się szczególnie ważne dla późniejszych pisarek oraz badaczek zorientowanych feministycznie. Ewa Kraskowska tak widzi rolę autorki w historii polskiej literatury kobiecej:

Gabriela Zapolska otwiera w historii polskiego pisarstwa kobiet długą linię bezpośredniego i bezkompromisowego dyskursu o kobiecej seksualności, o realnej i symbolicznej przemocy (dwustronnej dodajmy) w stosunkach między obiema płciami, o patologiach społeczno-kulturowych patriarchatu (...), przecierając szlak między innymi Irenie Krzywickiej, Wandzie Melcer, Magdalenie Samozwaniec, Annie Świrszczyńskiej, Izabeli Filipiak, Manueli Gretkowskiej czy Hannie Samson. (Kraskowska 2015b: 46)

Doskonale widoczny w przytoczonym cytacie symboliczny gest, który wykonuje badaczka (to znaczy ukazywania ciągłości kobiecej historii i twórczości literackiej), jest dla mojego wywodu szczególnie znaczący. Okazuje się bowiem, że nie tylko poruszane przez autorki kwestie są pod koniec XIX i XX wieku podobne. To, co według mnie także łączy Młodą Polskę z „Młodą Wolną Polską”, to sposób, w jaki krytycy odnoszą się do tego typu pisarstwa.

Rok 1995 był dla omawianego przeze mnie zjawiska niezwykle istotny. Po ukazaniu się na rynku wydawniczym *Absolutnej amnezji* Izabeli Filipiak rozgorzała wzmożona debata krytycznoliteracka dotycząca miejsca pisarek w życiu literackim, sensowności i zasadności podziału literatury na kobiecą i męską oraz poruszanej przez autorki tematyki. Paradoksalnie można by mówić nawet o tym, że to nie sama książka, a raczej pierwsze jej recenzje wywołały ogólną dyskusję, która toczyła się na łamach rozmaitych pism poświęconych kulturze i literaturze. Warto zaznaczyć, że brały w niej udział także badaczki (na przykład Kinga Dunin, Maria Janion, Inga Iwasiów), które z kobiecego/feministycznego punktu widzenia broniły estetyki Filipiak, próbując wyjaśnić oponentom specyfikę takiego pisarstwa i wartości płynące z jego lektury (choćaby poznanie odmiennego od męskiego punktu widzenia). Sama Filipiak, choć dopiero w 1999 roku, zabrała głos w swojej

kich wad i jako „nieuwikłana” w męską pleć mogłaby mówić o zaobserwowanych zjawiskach. Pytanie tylko, czy będąc niżej w społecznej hierarchii, może zdobywać się na otwartą krytykę? Zachowania większości krytyków temu przeczą.

sprawie, dodatkowo diagnozując sytuację pisarek na polu rodzimej literatury, oraz odniosła się krytycznie do sposobu, w jaki ich twórczość jest przez recenzentów komentowana. O jej stanowisku i niezwykle cennych, z punktu widzenia mojego wywodu, uwagach na ten temat przyjdzie jeszcze wspomnieć.

Powróćmy jednak do recepcji *Absolutnej amnezji* i określenia, które doń przylgnęło. Mam tu na myśli oczywiście termin „literatura menstruacyjna”. Pierwszeństwo użycia tej pejoratywnej etykiety przywodzącej na myśl biologiczno-medyczny dyskurs przypisuje się Janowi Błońskiemu w recenzji powieści Filipiak na łamach „Tygodnika Powszechnego”⁹. Krytyk zarzucił w niej także autorce złą i nieprzemyślaną strategię narracyjną, która zaburzała odbiór dzieła: „Ten frustracyjny dyskurs wylewa się niejako z bohaterki i zagarnia całą narrację. Nie bardzo już wiadomo, kto mówi i do kogo, i po co — dorastająca dziewczyna czy dorosła kobieta? Tym samym książka się jak gdyby rozsypuje” (Błoński za: Majbroda 2012: 109). Po raz kolejny okazuje się zatem, że kobieta-autorka nie podołała wymaganiom „męskiej estetyki”, zaburzając jej prawidła. Fakt, że taka strategia może być celowym zabiegiem artystycznym, komplementarnym wobec warstwy semantycznej, a także problematyzującym chociażby wewnętrzną niekoherencję głównej bohaterki i/lub podmiotu tekstowego wyłaniającego się z dzieła, nie został jak widać dostrzeżony lub doceniony przez krytyka.

Dla Izabeli Filipiak nie było szczególnie istotne, kto wymyślił lub jako pierwszy użył określenia „literatura menstruacyjna”. Najważniejsze dla niej były konsekwencje jego zaistnienia w powszechnej świadomości dla postrzegania kobiecej literatury w ogóle i traktowania w dyskursie pisarek utożsamianych z tym nowym „podgatunkiem” (a warto dodać, że każda autorka, która w swych powieściach otwarcie poruszała i problematyzowała tematy kobiecej płciowości zostawała w latach ’95-96 automatycznie do niej przyporządkowana). W artykule *Literatura menstrualna* Filipiak zauważa także, że termin ten w pewien sposób zjednoczył krytyków, którzy zaczęli odtąd mówić zgodnie jednym głosem/dyskursem („syncyzna” przestała walczyć z „ojczyzną” o władzę, skupiając się na walce z monstrem), a sam

⁹ Katarzyna Majbroda twierdzi, że jest to powielany przez krytyków i badaczy błąd, ponieważ pierwszy raz tego terminu użył Krzysztof Varga w swojej recenzji *Absolutnej amnezji* pisząc: „Można nazwać tę powieść klinicznym przypadkiem »literatury menstruacyjnej«. (...) Tego piętna Filipiak wyzbyć się nie może i chyba nie chce, a jak na mój męsko-świńsko-szowinistyczny gust to szkoda, bo ta warstwa ideologiczna dobrze książce nie robi” (Varga za: Majbroda 2012: 100). Warto zauważyć tu przewrotną strategię krytyka, który ośmiesza autorkę wykorzystując nawiązujący do jej płci stereotyp, ale sam siebie również stereotypem obarcza. Nie da się jednak nie zauważyć, który z nich jest bardziej dotkliwy i pejoratywny. Wracając do kwestii samego terminu Izabela Filipiak odnosząc się do sprawy w artykule *Literatura menstrualna* wskazuje na pierwszeństwo Jana Błońskiego, choć dodaje: „Nie sądzę, aby Błoński był twórcą terminu. Podejrzewam natomiast, iż mógł go poznać, badając źródła literackie z wcześniejszych lat” (Filipiak 1999).

mechanizm tegoż mówienia/pisania przypominał strukturą gwałt, będący swoistym rytuałem męskości, i nie podlegał żadnym społecznym restrykcjom. Ponadto gdy rozpoczęto debaty dotyczące sensowności mówienia o płci literatury, w całej okazałości ukazały się stereotypowe przesady krytyków i ich „mentalna” niekonsekwencja:

Wtedy też niezmiernie często podkreślano, że nie ma literatury kobiecej i męskiej, jest tylko literatura dobra i zła. Podział na literaturę (już nie męską, tylko uniwersalną — oczywiście) i literaturę kobiecą stosowano bez obiektywności tylko wtedy, gdy trzeba było wskazać niedostatki tej ostatniej. Jeden podział (widmowy, wyróżniający literaturę kobiecą) i drugi (faktyczny, racjonalny) nakładały się jednak na siebie — gdzie w jednym wypadku „kobieca”, w drugim niestety stoi „zła”. (Filipiak 1999)

W opisywaniu pisarstwa kobiecego nadal uciekano się także do chwytów retorycznych, strategii i metafor, w które obfitowała krytyka literacka pod koniec wieku XIX. Zaryzykować można tezę, że czyniono to jednak w bardziej bezpośredni i „wyzwolony” (dzięki wspomnianemu rytuałowi, którzy przeszli krytycy?) sposób. I tak oto Adam Ziemianin, komentując *Absolutną amnezję* i inne „menstrualne” powieści, konstatuje:

Runęły baby w literaturę. Groza narasta. Przez stronicę cwałują penisy i clitrosy, falusy i anusy, kutaski i podpaski. (...) Panie [M. Gretkowska, O. Tokarczuk, I. Filipiak — podkr. K. M.] mają się za osoby zmysłowe, a nawet demoniczne, tyle że ich faktyczna wrażliwość na urodę życia jest doskonale pensjonarska. Kokardki, wstążeczki i fantazje erotyczne. (Ziemianin za: Majbroda 2012: 102)

Strategia takiej dyskredytacji pisarek i ich artystycznej działalności ma, jak się wydaje, dwójaki cel. Po pierwsze, wykazuje trywialność takiej literatury oraz demaskuje autorki jako te, które podejmują próbę wzbudzenia taniego skandalu a także zgorszenia czytelnika (stosowanie sztuczek mające ukryć brak talentu pozwalającego im na stworzenie „prawdziwego” dzieła zdolnego poruszyć odbiorcę w inny, „wzniosły” sposób). Po drugie zaś, sugeruje przy użyciu stereotypów, że autorki, którym marzy się zostanie *femme fatale* (zapewne po to, żeby stać się obiektem męskiego pożądania), mogą być jedynie przez swą nieudolność rozpoznawane jako baby o wrażliwości pensjonarki (nie potrafią więc nawet należycie odegrać żadnej z zarezerwowanych dla nich genderowych ról).

Kolejny sposób, by zapanować nad zalewem kobiecych piór (i ochronić tym samym literaturę) to wyznaczenie autorkom wąskich specjalizacji im przynależnych, zamknięcie ich w odpowiednich zonach: „Gretkowska była zmysłowa, Tokarczuk metafizyczna, Goerke zajmowała się ironią i absurdem, a ja — pisałam programowo”

(Filipiak 1999). Jak wiadomo, kontrolowany chaos jest zawsze bezpieczniejszy. Dodatkowo ówczesny dyskurs krytycznoliteracki wyznaczył doskonały obraz autorki, do którego każda z pisarek powinna dążyć:

Dobra pisarka była zmysłowa, wrażliwa, inteligentna, ale nie za bardzo. I nie za mało. Posiadanie płci było wskazane (kobieta pozbawiona płci jest potworna), ale bez przesady (bo wtedy staje się monstrualna). Należało płeć mieć i używać jej bez ekstrawagancji, podobnie jak własnego rozumu. (Filipiak 1999)

Za złamanie tego niepisanego paktu i zbytnią „seksrawagancję” czekała pisarkę kara, która stała się chociażby udziałem Manuli Gretkowskiej w 1996 roku. Podwójna łechtaczka bohaterki jednej z jej powieści przepełniła czarę goryczy (nie była już zmysłowa tylko odstręczająca), co, według Filipiak, spowodowało społeczny „upadek” pisarki. Wydarzenie to zbiegło się w czasie z docenieniem i uprzywilejowaniem Olgi Tokarczuk, która, jak zauważa (nieco złośliwie) Filipiak: „(...) miała najniższy procent potworowatości we krwi. Z próby menstruacyjnej wyszła ze spokojem. Była łagodna, rozumna i ostrożna. Nigdy niczego nie kwestionowała. Była tradycjonalistką (...) i dopiero w swojej czwartej książce pozwoliła sobie ujawnić, że ma osobowość” (Filipiak 1999). Stwierdzenie to prowadzi na myśl dziewiętnastowieczną strategię, którą nazwałam „odkobieceniem”: Tokarczuk dzięki nieujawnianiu swojej tożsamości płciowej i neutralnemu pisaniu mogła zostać doceniona¹⁰. Doceniona i wyróżniona na tle innych ówczesnych pisarek — to, jak wykazywałam we wcześniejszym fragmencie mojego artykułu za Kłosińską, kolejna ze strategii często wykorzystywanych przez krytyków. O tym doświadczeniu pisze także Filipiak, która kiedyś, przez pomyłkę, jak sama przyznaje, została w ten sposób nagrodzona:

Pozycja „czystej między niewiastami” była ogromnie przyjemna (...). Nie była jednak wygodna. Uzyskana na mocy kaprysu, prawem oglądu, który nie jest tożsamy z moim własnym, sygnalizowała, że coś jest tu zawsze za coś. Spoglądało się z miejsca właśnie uchwyconej równowagi, a tam w dole, w obszarze brudu, znajdowały się tamte. Obce. One. (Filipiak 1999)

Ta odgórna decyzja krytyka, który postanowił wyróżnić jedną autorkę kosztem innych, doprowadziła też jak się wydaje do (chwilowego) zawieszenia „kobieco-literackiego” kontinuum i poczucia wspólnoty w doświadczeniu chociażby tej jednej, która w tym momencie wygrała z pozostałymi. Innym przykładem wykorzystania

¹⁰ W roku 2006 sytuacja ta znacznie się zmieniła. Tokarczuk pisząc „metafizyczno-feministyczną” *Annę In w grobowcach świata* również naraziła się na genderyzującą krytykę. O recepcji powieści pisze wyczerpująco Maciej Duda (zob. Duda 2015: 126–130).

tej strategii jest artykuł Dariusza Nowackiego z 1995 roku (Nowacki 1995). Po pierwsze, krytyk stwierdza, że dla pisarek przyszła wyjątkowo korzystna koniunktura w polu literackim (czyżby bez tego szczęśliwego zrządzenia losu nie byłoby na to szans?), dlatego też mogą w nim tak licznie zaistnieć, co dodatkowo cieszy promotorów i akuszerów tego zjawiska (warto zauważyć, że sugeruje się tutaj, że to mężczyzna wprowadza kobietę w świat kultury). Po drugie, zastanawia się on dlaczego pisarki wcześniejszego pokolenia, jak na przykład Anna Bojarska czy Krystyna Kofta, nie zostały docenione w swoim czasie, podczas gdy piszące podobnie do nich Gretkowska i Filipiak, nie odkrywając w swych kobiecych narracjach niczego nowego, święcą triumfy. Nowacki przeprowadza tutaj niezwykle ciekawy i „wywrotowy” zabieg: docenia kobiecą twórczość, jednocześnie ją dyskredytując. Waloryzuje pisarstwo Bojarskiej i Kofty, ponieważ zostało już przez krytyków zapomniane i przestało niejako zagrażać swą „menstro-/monstrualnością” obecnej literaturze. Przeszło teraz na „męską stronę mocy” i służy walce z nowym potworem: obecną generacją pisarek. Tutaj także dokonuje się próba załamania „kobieco-literackiego” kontinuum. Nowacki jest w tej strategii konsekwentny i dodaje:

Znana to sprawa, że najsłynniejsza powieściopisarka Virginia Woolf weszła do historii literatury światowej niejako „obok” swojej płci, dzięki wypracowaniu nowatorskiej techniki narracyjnej (...) wielkie damy, tak literatury polskiej jak światowej, nie przynależą do żadnego nurtu kobiecego — prawda to tak oczywista, że aż strach ją artykułować. (Nowacki za: Majbroda 2012: 116)

Przypomnienie postaci Woolf będącej „obok” swojej płci stanowi echo pochwał dziewiętnastowiecznych krytyków pod adresem Orzeszkowej, która „ma głowę jakby męską”. Cały zabieg retoryczny ma na celu natomiast zanegowanie istnienia kobiecej literatury i zerwanie ciągłości historii i tradycji kobiecej w kulturze. Znamienne i znaczące jest również określenie „dama literatury”, jakby kobieta nie mogła być autorką lub pisarką, tylko musiała prócz posiadania talentu (spełniającego wymogi „męskiej estetyki”, rzecz jasna) wykazać się jeszcze umiejętnością odgrywania społeczno-kulturowej roli damy.

Krystyna Kłosińska w przywoływanym przeze mnie wielokrotnie eseju stawia bardzo ciekawe pytanie: „Czy metafory »mówią« o swoich twórcach (krytykach) czy opisywanym przedmiocie (pisaniu kobiet)?” (Kłosińska 2009: 106). Myślę, że można by pytać dalej: co używane przez krytyków metafory „mówią” o sytuacji literatury i świadomości społeczno-kulturowej? Jak to możliwe, że pomimo upływu wieku i kilku fal feminizmu w recepcji pisarstwa kobiecego w Polsce tak niewiele się zmieniło? Czy się zmieni? W 2012 roku Monika Świerkosz tak odpowiada na to pytanie:

(...) sposób postrzegania samej literatury kobiecej nie zmienił się zasadniczo, choć mówienie o jej „drugorzędności” rzadziej dokonuje się *ex cathedra*, a częściej ujawnia się w rozmowach kulturalnych czy w sposobie oceniania wniosków grantowych. Nadal twórczość kobiet kojarzy się z literaturą popularną (rozrywkową), autobiograficzną, pedagogiczną, ludową, dziecięcą, tendencyjną — a więc zasadniczo niewysokoartystyczną, o zbyt dużej domieszce czynnika pozaestetycznego. A dla Prawdziwego Krytyka wartości estetyczne są świętością i najważniejszym miernikiem jakości literatury. (Świerkosz 2012: 15)

Wydaje się zatem, że to, co wprost ujawniało się w dyskursie krytycznoliterackim końca XIX i XX wieku, a co w mojej ocenie jawi się jako dyskryminacja ze względu na płeć, nie zniknęło. „Prawdziwi Krytycy” nie zmienili zdania, a jedynie nie eksplikują go już tak chętnie publicznie. Jeszcze krytycy czy już hejterzy? Czy nadal mówimy o krytyce literackiej i jej granicach, czy może o seksizmie i braku otwartości na odmienność?

Nie twierdzę, że kobiety od wieków piszą genialne teksty literackie, które celowo dyskredytowane są przez mężczyzn-krytyków. Oczywiście, istnieją teksty autorstwa kobiet mające przeciętną wartość estetyczną i literacką w ogóle. Pamiętajmy jednak, że mężczyźni-autorzy również takie teksty tworzyli i tworzą, mimo to nie do pomyślenia wydaje się „problematyzowanie” wartości estetycznej dzieła w odniesieniu do ich płci.

Bibliografia

- Boy-Żeleński Tadeusz (b.r.), *Zapolska, Ich czworo* [w:] tegoż, *Flirt z Melpomeną* [dokument elektroniczny] <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/flirt-z-melpomena.html#footnote-idp63569008> [dostęp: 7.04.2016].
- Duda Maciej (2015), *Powieść kobieca u progu XXI wieku* [w:] *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, E. Kraskowska, B. Kaniewska (red.), Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Filipiak Izabela (1999), *Literatura monstualna*, „Ośka”, nr 1.
- Freud Sigmund (1956), *Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction Between Sexes* [w:] tegoż, *Collected Papers*, Vol. 5, Hogarth Press, London.
- Kłosińska Krystyna (2009), *Kobieta autorka* [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie — antologia szkiców*, A. Nasiłowska (red.), IBL PAN, Warszawa.
- Kraskowska Ewa (1999), *Pióra niewieście. Krytycy o prozie kobiecej międzywojnia* [w:] tejże, *Piórem niewieści. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Kraskowska Ewa (2015a), *Z dziejów badań nad polskim pisarstwem kobiet* [w:] *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, E. Kraskowska, B. Kaniewska (red.), Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Kraskowska Ewa (2015b), *Narodziny pisarki dwudziestowiecznej* [w:] *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, E. Kraskowska, B. Kaniewska (red.), Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Majbroda Katarzyna (2012), *Absolutna amnezja — prototyp tzw. Literatury kobiecej/feministycznej w komunikacji literackiej* [w:] tejże, *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989 roku. Tekst, dyskurs, poznanie z odmiennej perspektywy*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków.
- Nowacki Dariusz (1995), *Jak być kochaną*, „Nowy nurt”, nr 23.
- Ortner Sherry Beth (b.r.), *Is Female to Male as Nature is to Culture?*, https://www.uio.no/studier/emner/sv/sai/SOSANT1600/v12/Ortner_Is_female_to_male.pdf [dostęp: 5.05.2016].
- Podraza-Kwiatkowska Maria (2009), *Młodopolska femina. Garść uwag* [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie — antologia szkiców*, A. Nasiłowska (red.), IBL PAN, Warszawa.
- Rurawski Józef (1997), *Polski Zola?*, „Polonistyka”, nr 2.
- Świerkosz Monika (2012), *O wstydzie i bezwstydzie (w krytyce i literaturze kobiet)*, „Kwartalnik Literacki FA-art”, nr 3.

Edyta Janiak

Jeszcze krytyka czy już hejterstwo, czyli kilka słów o recepcji pisarstwa kobiecego

Criticism or Hating? Just a Few Words about Reception of Women's Writing

Słowa kluczowe: pisarstwo kobiece, krytyka, genderyzacja, XIX i XX wiek, feminizm

Key words: women's writing, criticism, genderization, XIXth and XXth century, feminism

Streszczenie

Artykuł dotyczy chwytów retorycznych i metafor stosowanych przez krytyków literackich w odniesieniu do pisarstwa kobiecego w końcu XIX oraz w XX wieku. Podobna sytuacja w subpolu literackim obydwu okresów („inwazja piór niewieścich”) zaowocowała licznymi krytycznymi recenzjami, w których doszukiwać się można analogicznych zabiegów stylistycznych. Autorka przedstawia te podobieństwa między innymi na przykładzie recepcji twórczości Gabrieli Zapolskiej w XIX wieku oraz Izabeli Filipiak i Manuli Gretkowskiej w wieku XX, stawia również pytanie o kulturowo-społeczne znaczenie stosowania takich strategii przez krytyków.

Abstract

This article focuses on the rhetorical figures and metaphors used in literary criticism in order to describe late XIXth and XXth century women's writing. This literary field's comparable situation in both centuries resulted in critical reviews in which analogical stylistic operations may be found. Following author's presentation of these similarities, that is based on the critical reception of Gabriela Zapolska's (XIXth century), Izabela Filipiak's and Manuela Gretkowska's (XXth century) oeuvre, enables reflection on the sociocultural meaning of literary critic's strategies.