

Ewa Kraskowska

Kilka uwag na temat powieści kobiecej

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4/5/6 (22/23/24),
259-273

1993

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Ewa Kraskowska

Kilka uwag na temat powieści kobiecej

Jako osoba od mniej więcej trzydziestu pięciu lat poważnie czytająca, skazana byłam — wyjąwszy szczęśliwy okres obcowania z sierotką Marysią i krasnoludkami, a później z Anią z Zielonego Wzgórza — na lekturę książek napisanych przez mężczyzn i ciekawe, że dopiero stosunkowo niedawno ten stan rzeczy wydał mi się nie całkiem naturalny. Oczywiście, zdarzały się wyjątki, ale ponieważ przedmiotem swego zawodowego zainteresowania uczyniłam w końcu literaturę polską, bywały one naprawdę nieliczne. Kuncewiczowa, Boguszevska, Gojawiczyńska, Kowalska — czytało się je w zasadzie z pewnym lekceważeniem, bo a to mały realizm, a to znów ciasny psychologizm czy naturalizm. Wielkie damy powieści polskiej — Orzeszkowa, Nałkowska, Dąbrowska — dostąpiły zrównania z kolegami po piórze, ale za cenę, przeważnie, wydobycia na plan pierwszy w ich pisarstwie tego, co „niekobiece”, lecz za to wysoko lokowane w hierarchii literackich osiągnięć: zainteresowania problematyką społeczno-polityczną i epickiego rozmachu. Podobnie, najśłynniejsza powieściopisarka naszego stulecia, Virginia Woolf, zawdzięcza wysoką pozycję w historii literatury światowej bynajmniej nie przenikliwym studiom psychiki kobiecej, zrealizowanym w postaciach pani Dalloway, pani Ramsay czy Lily Briscoe, i nie pasji, jaką włożyła w propagowanie problematyki feministycznej, lecz mistrzostwu, z jakim posługiwała się trudną, awangardową — a więc pozornie „męską” — techniką narracyjną. Czemu pozornie — za chwilę do tego wróć.

I oto kilka lat temu okoliczności życiowe sprawiły, że oderwana zostałam od bezpośredniego i naturalnego kontaktu z książką polską, skutkiem czego zaczęłam czytać gargantuiczne ilości prozy w języku angielskim. Penetrując zasoby bibliotek i księgarni na zachód od Odry i Półwyspu Helskiego stwierdziłam, że na półkach z beletrystyką mniej więcej połowę miejsca — szacując ostrożnie — zajmują tytuły sygnowane nazwiskami kobiet i bynajmniej nie są to pseudonimy piszących mężczyzn (jeśli idzie o strategię wyboru *nom de plume*, tendencje zamiany płci bywały raczej ukierunkowane odwrotnie). Dla bywalczyń polskich placówek tego rodzaju — odkrycie szokujące.¹

O ile udział obu płci w procesie twórczym wyraźnie się więc w ciągu kilku ostatnich dekad zrównoważył, o tyle na przeciwnym biegunie łańcucha komunikacji literackiej, w sferze czytelniczej, od dawna takiej równowagi, choć z różnych w różnych okresach i środowiskach powodów, nie ma. Co tu dużo mówić, lekturze powieści oddają się, poza mężczyznami zawodowo związanymi z literaturą, prawie wyłącznie kobiety i z faktu tego dawno zdali sobie sprawę wydawcy zachodni, wcale nie ograniczając się do zarzucania rynku księgarskiego Harlequinami. Ten typ literatury „kobiecej”, którym zalewa świat kanadyjskie wydawnictwo², sympatyczka feminizmu ma, rzecz jasna, w najgłębszej pogardzie, jako że utrwała ową skrajnie męskoszowinistyczną wizję świata, w której szczęście kobiety polega na znalezieniu odpowiedniego partnera; dawniej ślubnego, dziś niekoniecznie. Prawdziwa feministka jest dzisiaj zresztą kimś zupełnie innym niż na przykład ćwierć wieku temu, w okresie wojującego Women's Lib'u i niewiele przypomina swą prababkę—emancypantkę w błękitnych pończochach, którą skądinąd wspomina ciepło i z czułością. To charakterystyczne: kobiety w sztuce — inaczej niż w życiu — w ogóle nie znają fenomenu walki pokoleń i w swej trosce o rekonstrukcję tradycji feministycznej z jednakim pietyzmem i aprobatą odnoszą się do wszystkich, najbłahszych nawet, świadectw jej istnienia.

¹ Formułując powyższe obserwacje — dla mnie samej, niestety, ciągle jeszcze tak odkrywcze, że nie mogę im się dość nadziwić — mam na myśli oczywiście tylko ten rodzaj literatury pięknej, który określa się mianem „czegoś do czytania”, bo już w odniesieniu do poezji są one ewidentnie nietrafne. *Fin de siècle* pozostawił szczęśliwie w spadku wzorzec i legendę poetessy, bez której nasza liryka ostatniego stulecia byłaby nieporównanie uboższa. Ale czytanie wierszy to czynność odświętna, na codzień żyjemy się fabułą.

² A który, trzeba to przyznać, nie ma konkurencji: w 1991 roku w USA romanse dla kobiet stanowiły 46% wszystkich sprzedanych paperbacków, w 60% domów amerykańskich nie kupiono ani jednej książki, podczas gdy wielbiciele literatury romansowej wydały średnio sumę 1200 dolarów rocznie (za „La Republica” podaje „Forum” z dnia 28 sierpnia 1993 nr 35, s. 18).

Jedną z czołowych postaci krytyki feministycznej, Elaine Showalter, która posiada słuszną ambicję zaprowadzenia jakiegoś porządku w tej niesłychanie rozwichrzonej i eklektycznej gałęzi współczesnego literaturoznawstwa, zaproponowała podział historii literatury tworzonej przez kobiety na następujące fazy:

— „kobieca” (*feminine*), obejmująca lata mniej więcej 1840–1880 — mowa tu cały czas o literaturze angloamerykańskiej — kiedy to piszące damy próbują dorównać na tym polu osiągnięciom mężczyźni i to jest dla nich tytułem do chwały; z tego czasu wywodzą się liczne męskie pseudonimy pisarek, „kobiecość” jest przez nie interpretowana nie w kategoriach płci, lecz w kategoriach stereotypu obyczajowego;

— „feministyczną” (*feminist*), 1880–1920, w której na czoło wysuwa się problematyka walki o równouprawnienie płci, prawa wyborcze dla kobiet, a pisarka jest równocześnie sufrażystką; jej dzieło spełnia funkcję służebną wobec założeń ruchu i często utrzymane jest w poetyce „sorealizmu feministycznego”;

— „żeńską” (*female*), po roku 1920; pisząca kobieta programowo odrzuca tak próby imitowania literatury „męskiej”, jak i różne formy protestu przeciwko nierówności płci, zwracając się w zamian ku doświadczeniu kobiecemu jako źródłu sztuki; „żeńskość” to przede wszystkim biologizm i wynikająca z niego wizja świata oraz rodzaj uczuciowości.³ Jak każdą periodyzację, także i tę nietrudno zakwestionować, pokazując na przykład, jak problematyka emancypacyjna powraca z niezwykłą gwałtownością w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych i jak orientacja czysto „żeńską” realizowana jest w najróżniejszych okresach przez tak znakomite pisarki, jak choćby Jane Austen na przełomie XVIII i XIX wieku czy Colette w stulecie później. Wolalabym zatem kategorie wprowadzone przez Showalter widzieć właśnie jako ponadczasowe postawy wobec tzw. kwestii kobiecej, nie zaś jako kryteria umożliwiające podział na fazy czy okresy. Sam termin „feminizm” trzeba rozumieć dwójako: po pierwsze — ogólne zainteresowanie problemami kobiet, tak w sztuce, jak i w naukach społecznych, a po drugie — ruch mający na celu równouprawnienie kobiet, zwykle zawierający w sobie elementy agresji wobec płci przeciwnej. Jak się zdaje, w Polsce słowo „feministka” kojarzone jest wyłącznie z osobą nastawioną wojowniczo, przeważnie nieco zapuszczoną i obyczajowo kontrowersyjną, a więc znajdującą się w fazie, z którą większość przedstawicielek feminizmu europejskiego i amerykańskiego rozstała się kilkanaście lat temu. W odniesieniu do tych ostatnich poręcznie jest się posługiwać terminem „postfeminizm”,

³ E. Showalter *Towards Feminist Poetics*, w: *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, ed. E. Showalter, London 1986.

sugerującym przezwycięzenie najbardziej rozpowszechnionych stereotypów społecznych, politycznych i kulturowych związanych z ruchami kobiecymi; postfeministyczna jest też w gruncie rzeczy większość powieści z życia kobiet, pisanych przez kobiety w ostatnim — dajmy na to — piętnastoleciu.

We wczesnej fazie swego istnienia krytyka feministyczna koncentrowała się głównie na demaskowaniu mizoginizmu oficjalnej historii literatury. W latach siedemdziesiątych pojawiły się w niej nowe wątki, związane głównie z odkrywaniem przeszłości literatury „kobiecej” oraz z jej intensywnym życiem współcześnie. W tak ginocentrycznie zorientowanym literaturoznawstwie feministycznym na plan pierwszy wysuwa się, rzecz jasna, pytanie o ewentualne wyróżniki twórczości kobiecej. O ile stosunkowo łatwo je wskazać w sferze tematycznej, o tyle kwestia, czy istnieje, po pierwsze, specyficzny język kobiecy, a po drugie — także, uchwytny w dziele literackim, styl, nadal jest przedmiotem kontrowersji.

Z różnych teorii, jakie na ten temat powstały, najciekawsza wydaje mi się koncepcja zaprezentowana przez V. Woolf w książce, która do dziś jest podstawowym punktem odniesienia dla wielu autorów/autorek piszących na tematy feministyczne, *A Room of One's Own* (*Własny pokój*, 1929). Woolf mianowicie, jako bodaj pierwsza, za typowo kobiece uznała takie cechy pisarstwa, jak — używając terminologii dzisiejszej — rozluźnienie spójności tekstu, fragmentaryczność, nielinearność, ekscentryczność, dygresyjność, przewaga teraźniejszości nad epickim czasem przeszłym, wreszcie — somatyczność, czyli swoiste „pisanie ciałem”. „Tell all the Truth / but tell it slant”⁴ — mogą za Emily Dickinson powtórzyć powieściopisarki. Stąd już prosta droga do zidentyfikowania awangardowych technik narracyjnych z początku XX wieku właśnie ze świadomością kobiecą, z próbami oddania właściwości kobiecej psychiki, co zresztą znajduje potwierdzenie w fakcie, iż to kobiety — Dorothy Richardson i sama Woolf — były bezspornie prekursorkami w stosowaniu monologu wewnętrznego i wczesnej postaci strumienia świadomości. Dziś ten sam wątek podejmuje na przykład francuska krytyka feministyczna, głównie w osobach Héléne Cixous oraz Julii Kristevej. Woolf podaje też — powtarzane i dzisiaj — przesłanki dla tezy, iż to właśnie z obecnością kobiet w literaturze wiąże ta krytyka pojawienie się nowych, odkrywczych konwencji; jej zdaniem przyczyną jest tu wielowiekowy brak dostępu kobiet do wykształcenia, który owocował twórczą ignorancją wobec reguł poprawnej (w sensie kompozycyjnym i logicznym) narracji, retoryki, wnioskowania i w ogóle

⁴ „Mów całą Prawdę / lecz mów nie wprost...”

wszelkich stylów oficjalnych, mających przecież znaczny wpływ na kształtowanie schematów literackiego fabularyzmu.

Podjmując ten sposób myślenia, Julia Kristeva dochodzi do przekonania, że literaturze kobiecej (i kobietom w ogóle) nie jest potrzebny odrębny, inny od „męskiego” język⁵, potrzebny jest natomiast — i kobiecej osobowości właściwy — „dekonstrukcyjny” do niego stosunek, wynikający, po pierwsze, z marginesowej pozycji kobiety w społeczeństwie, a po drugie, z jej innej niż męska, zdecentralizowanej, rozproszonej seksualności. Zaletą pisarstwa kobiecego ma być (i jest) nie zmiana, lecz rozsadzanie schematów literackiego przedstawiania rzeczywistości, kompromitowanie konwencjonalnego werbalizmu. Jak do tej tezy dopasować fakt, iż niekwestionowanymi odnowicielami języka powieści dwudziestowiecznej są mężczyźni? I tutaj także współczesna krytyka feministyczna spod znaku *écriture féminine* idzie tropem wskazanym przez Woolf i mówi o androgyniczności natury ludzkiej, zwłaszcza zaś natury twórczej. Koncept ten, nienowowy — platońskie połówki, Jungowska *anima* i *animus* — co jakiś czas powraca w psychologii, a feministkom pozwala zaszufładować Joyce’a, Prousta czy Artauda jako osobowości, w których, najkrócej mówiąc, górę bierze element żeński (skądinąd to pożalenie dekonstrukcjonizmu z neopsychoanalizą jest bodaj najbardziej charakterystyczną cechą francuskiej krytyki feministycznej)⁶. Tu warto przypomnieć, że najsłynniejsza dwudziestowieczna realizacja strumienia świadomości w prozie jest co prawda autorstwa mężczyzny, ale odtwarza życie wewnętrzne kobiety — to oczywiście monolog Molly Bloom.

Identyfikowanie tego, co modernistyczne w literaturze naszego wieku, przypisywanie przełomu awangardystycznego w ten czy inny sposób czynnikowi żeńskiemu daje wprawdzie do myślenia, jest jednak zdecydowanie kontrowersyjne, zwłaszcza że większość pisarek i dzisiaj jeszcze wybiera raczej tradycyjne techniki fabularne, wzbogacone zdobyczami psychologizmu, introspekcji czy autotematyzmu. Wszelako rzadko zdarza się w ich wykonaniu proza prawdziwie eksperymentalna, taka na przykład, jak angielskiej autorki pochodzenia niemieckiego, Ewy Figes, czy naszej Krystyny Sakowicz. Kobieta–pisarz pragnie przede wszystkim dotrzeć do kobiety–czytelnika, a dopiero w drugiej kolejności zapisać swe nazwisko w historii literatury, i dlatego — jeżeli już decyduje się na eksperymentowanie z formą, to raczej w tonacji ludycznej, sięgając

⁵ Jest to z jej strony polemika z szeroko rozpowszechnionym w wielu kręgach feministycznych przekonaniem o „seksizmie” języka i głoszonej w związku z tym potrzebie oczyszczenia go z elementów „męskocentrycznych” oraz zastępowania ich neutralnymi rodzajowo ekwiwalentami.

⁶ Podaję za A. R. Jones *Writing the Body. Toward an Understanding of l'Écriture féminine*, w: *The New Feminist Criticism...*

po pastisz, burleskę itp. Znacznie bezpieczniej zatem szukać wyróżników pisarstwa kobiecego w sferze tematycznej, fabularnej. Prawdę mówiąc, wcale zresztą nie trzeba ich szukać, ich obecność narzuca się sama; warto je wszakże skatalogować i taką próbę chciałabym przedsięwziąć. Próbę, nie zadanie. Zdaję sobie bowiem sprawę, że materiał, do jakiego mogę się odwoływać, jest wysoce przypadkowy, gromadzony bez przeczucia, że cokolwiek z jego analizy może wyniknąć; ot, z potrzeby czytelniczej, a nie krytycznoliterackiej. Powtórzę to, od czego zaczęłam: niechcący zdarzyło mi się przeczytać dużą ilość powieści napisanych o kobietach przez kobiety, nie mających nic wspólnego z popularnymi „powieścidełkami” (*novelletes*), często u nas utożsamianymi z literaturą kobiecą w ogóle.

Literatura kobieca [...] jest to rewir szczególny i osobliwy, podobnie jak kryminalna, przygodowa czy erotyczna. Ma ona, jak wszystkie rewiry specjalne, swoje surowe reguły — jeśli regułą powieści kryminalnej jest zbrodnia, regułą powieści kobiecej jest romans. [...] W literaturze kobiecej romans jest samym życiem, a nie tylko jego smakiem. Kobieta w tej literaturze jest bytem roślinnym, zależnym i podrzędnym

— pisze znany krytyk latem 1993, kiedy to feminizm staje się jednym z tematów ogórkowego sezonu w polskiej prasie.⁷ Otóż powieści, które ja mam na myśli mówiąc o literaturze kobiecej, zaczynają się na ogół dokładnie w tym momencie, w którym kończą się te, o których pisze krytyk: wtedy, gdy kończy się romans, a zaczyna samo życie. Życie, należy tu dodać, przeciętnej, czasem aż nazbyt przeciętnej, tyle że obdarzonej przenikliwą samoświadomością bohaterki, a nie gwiazdy, modelki czy innej tzw. kobiety sukcesu. W polskiej prozie powojennej⁸ ten typ fabuły występuje w ilościach śladowych, tak więc jeżeli w mojej próbie przedstawienia głównych tematów i motywów współczesnej powieści kobiecej pojawiać się będą obok przykładów obcych, przede wszystkim angielskich i amerykańskich, także przykłady polskie, to należy pamiętać o uderzającej dysproporcji, jaka w zakresie tego zjawiska występuje między naszą częścią świata a tzw. Zachodem.

Autobiografizm

We *Własnym pokoju* V. Woolf stwarza postać, która w krytyce i literaturze feministycznej do dziś symbolizuje sytuację kobiety twórczej: siostrę Szekspira, która, choć równie utalentowana i wrażliwa jak brat, nie miała szansy zaistnieć w historii, bo historia takiej moż-

⁷ A. Mencwel *Bajecznie kolorowe*, „Polityka” 1993 nr 31.

⁸ Znacznie obficie i ciekawiej kształtuje się tak rozumiana powieść kobieca w polskiej prozie 1919–1939 i jest to bezsprzecznie temat wart nowego opracowania.

liwości dla niej nie przewidywała. Los siostry Szekspira ziścił się — między innymi — w dziejach siostry Williama i Henry’ego Jamesa, Alicji, której literacki geniusz odkryto po jej śmierci, a objawił się on w prowadzonym przez całe niemal życie dzienniku. W zakresie intymistyki osiągnięcia kobiet, poczynwszy od memuarów osiemnastowiecznych dam po dzień dzisiejszy, są w istocie nie do przecenienia. Partner jednej z uroczych bohaterek Jane Austen wykrzykuje z ironiczną naganą:

— Nie prowadzi pani dzienniczka! Jak zatem pani nieobecne tu kuzynki będą mogły poznać prawdziwą atmosferę życia w Bath? Jak zamierza pani przekazać im wszystkie te uprzejmości i komplementy, które panią co dzień spotykają, skoro nie zapisuje ich pani każdego wieczoru w dzienniczku? Jakim cudem chce pani na zawsze zapamiętać te stroje rozmaite, jakoś cery i kształt loków na pani główce, bez możności zagładnięcia w dowolnej chwili do dzienniczka?

— Moja droga, nie jestem aż tak nieświadom panięskich zwyczajów, jak się pani zdaje; wszak to dzięki owemu uroczemu nawykowi zapisywania wszystkiego w dzienniczkach twórczość naszych dam zaleca się powszechnie chwaloną lekkością stylu. Wszyscy są zgodni co do tego, iż umiejętność pisania wdzięcznych listów jest właściwa szczególnie kobietom; być może zasługa to Natury, lecz pewien jestem, że dopomaga jej doświadczenie w prowadzeniu dzienniczków.⁹

Prowadzenie dziennika i pisanie listów to niewątpliwie czynności kompensujące brak możliwości publicznego wypowiedzania się, ale nie zawsze zapiski kobiet dotyczą wyłącznie błahych — z męskiego punktu widzenia — zdarzeń codziennych (właściwie dlaczego statek wielorybiczny może być symbolem społeczności ludzkiej, a kółko krawieckie nie? — pyta feministyczna krytyczka¹⁰). Zdarza się i tak, że właśnie dziewczęcy pamiętnik — *Dziennik Anny Frank* — staje się jednym z najdobitniejszych świadectw epoki. Od intymistyki spontanicznej, tworzonej bez zamiaru publikacji (np. *Dziennik K. Mansfield*), odróżnić trzeba wspomnienia, autobiografie i dzienniki będące, przynajmniej w dużej mierze, literacką konstrukcją, oczywiście nie pozbawioną waloru autentyczności, niekiedy, jak w przypadku *Autobiografii Alicji Toklas G. Stein*, bardzo wyrafinowaną. Wychodzą one spod piór wielkich — lub choćby tylko sławnych — kobiet, od królowej Wiktorii poczynwszy, na Nancy Reagan — z zachowaniem proporcji — kończąc. Ten typ literatury spospolitował się dzisiaj ponad miarę, a jednak potrafi jeszcze wydać tak interesujące dzieła, jak ogłoszone ostatnio wspomnienia Ireny Krzywickiej, Anny Iwaszkiewicz czy Moniki Żeromskiej; nie ma wątpliwości, że dzienniki Nałkowskiej i Dąbrowskiej znalazły się wśród najwybitniejszych osiągnięć diarystyki polskiej.

⁹ J. Austen *Northanger Abbey*, Oxford 1980, s. 13 [tłum. EK].

¹⁰ Lilian S. Robinson *Treason Our Text. Feminist Challenge to the Literary Canon*, w: *The New Feminist Criticism...*

Z intymistyki autobiografizm przenika do fabuły. Uderzająca większość powieści kobiecych ma narrację pierwszoosobową; można nawet powiedzieć, że jest to reguła, od której bywają wyjątki. Liczne wykorzystują *quasi*-autobiograficzną strukturę, z narratorką–pisarką na pierwszym planie. Często można ustalić, iż dzieje bohaterki mniej lub bardziej pokrywają się z doświadczeniem własnym autorki (np. *Szklany klosz* S. Plath), którym od końca lat sześćdziesiątych na ogół jest proces przezwycięzania psychicznego i materialnego ubezwłasnowolnienia. W tym nurcie powstają „powieści, które odmieniają ci życie”, jak choćby słynny i osławiony *Strach przed lataniem* Eriki Jong, tyleż *Bildungsroman*, co powieść tendencyjna, ilustrująca główne założenia radykalnego feminizmu.

Autotematyzm

Pozostaje w ścisłym związku z autobiografizmem i z częstym występowaniem bohaterki–pisarki (Margaret Atwood *Pani Wyrocznia*, Anita Brookner *Hotel du Lac*) lub jej odmianą, kobietą pracującą naukowo (Gail Goodwin *The Odd Woman*); może też być aktorka (byle niezbyt sławna, jak w Marii Nurowskiej *Hiszpańskich oczach*), autorka sloganów reklamowych (Fay Weldon *Praxis*), a w ostateczności choćby tłumaczka (Krystyna Kofta *Pawilon małych drapieźców*), w każdym razie osoba mająca do czynienia z literaturą, z tekstem. To daje okazję do konfrontowania różnych typów dyskursu, do wewnątrzliterackiej polemiki, do parodii, której obiektem nierzadko stają się różne odmiany romansu. Klasycznym przykładem może być tu powieść znanej kanadyjskiej poetki i autorki kanonicznych pozycji literatury feministycznej M. Atwood, której bohaterka odnosi wprawdzie sukces jako poetka, ale latami utrzymuje się z pisywania w sekrecie i pod pseudonimem unowocześnionych wariantów romansu gotyckiego, zaś jeden z jej partnerów specjalizuje się (też oczywiście pod pseudonimem żeńskim) w tzw. białym romansie (lekarze i pielęgniarki). Podobne jest źródło dochodów Edith Hope z powieści A. Brookner *Hotel du Lac*, za którą autorka otrzymała prestiżową nagrodę Bookera w roku 1984.

Ciało

O somatyczności literatury kobiecej napisano tomy. Nawet Simone de Beauvoir, która twierdzi, że nikt nie rodzi się kobietą, że kobieta to produkt „sytuacji”, przyznaje wszakże, iż jest ona niewolnicą własnej fizjologii i ciała. Ciało i jego specyficznie kobiece funkcje może stać się tematem powieściowym; bodaj najdalej posunęła się na

tym gruncie niezwykle popularna angielska autorka ostrych grotesek o silnie feministycznym zabarwieniu, Fay Weldon. W jej powieści *Puff-ball* czasowy rytm narracji wyznaczany jest cyklem menstruacyjnym bohaterki, a następnie przebiegiem jej ciąży. Nieocenione informacje na temat fizjologii obu zjawisk sprawiają, że poza literackim, książka ta ma również walor instruktażowy. Rzadkie, lecz bardzo interesujące są przypadki, gdy autorka podejmuje próbę przetłumaczenia własnej somatyczności na język literatury; nie — opisanie doznań zmysłowych, lecz opisanie świata poprzez te doznania. Taki jest punkt wyjścia eksperymentalnej prozy K. Sakowicz; tak właśnie, pośrednio, poprzez sposób odczuwania świata, charakteryzowała swe kobiece bohaterki V. Woolf. Osobne, bardzo charakterystyczne motywy literatury kobiecej, to narcyzm i fascynacja stanami chorobowymi. W *Drugiej płci* czytamy:

Naprawdę narcyzm jest to dokładnie określony proces wyobcowania; własna jaźń zostaje uznana za absolutny cel, w którym gubi się podmiot, uciekając przed sobą. [...] Mężczyzna, działając, konfrontuje się nieustannie z samym sobą. Kobieta, wyodrębniona ze społeczeństwa, nieskuteczna w działaniu, nie może się ani ustosunkować do świata, ani zmierzyć własnego znaczenia. Nadaje sobie najwyższą powagę, ponieważ nie ma dostępu do żadnego poważnego sposobu działania.¹¹

Byłaby więc to spadek po epokach, kiedy kobieta nie mogła pracować, a jedynie mieć zajęcia? Trzeba pamiętać, że S. de Beauvoir to właściwie mężczyzna, który tylko przypadkiem urodził się kobietą i jakkolwiek trafna była jej diagnoza pod koniec lat czterdziestych, to w dzisiejszej literaturze nie można narcyzmu kobiecego traktować aż tak dosłownie, jako przejawu patologii emocjonalnej. Narcyzm w wydaniu postfeministycznym to element stosunku kobiety do natury (o czym za chwilę); jestem ciałem i fakt ten niezmiernie mnie interesuje, dlaczego miałabym się tego wypierać? O ile zatem opisy zachowań narcystycznych wcale nie muszą być znakiem jakiegoś szczególnego wyobcowania, o tyle motywy choroby ma w literaturze kobiecej naprawdę doniosłe znaczenie. Najczęściej występujące w powieściach objawy patologiczne, to anoreksja (świadome głodzenie się, na ogół połączone ze spożywaniem dużej ilości środków przeczyszczających: M. Atwood *The Edible Woman*, M. Nurowska *Hiszpańskie oczy*), bulimia (przejadanie się: M. Atwood *Pani Wyrocznia*), agorafobia (E. Jong *Strach przed lataniem*) oraz wszelkie odmiany hysterii, którą już Freud uznał za objaw typowo kobiecy. Są to więc dolegliwości na pograniczu somy i psyche; rzadziej pojawia się schorzenie organiczne, jak np. nowotwór w powieści K. Kofty *Ciało niczyje*, ale raka z jego niejasną etiologią i towarzyszącą mu w naszej kulturze mroczną legendą również trzeba zaliczyć do rzędu owych

¹¹ S. de Beauvoir *Druga płeć*, przeł. M. Leśniewska, t. 2, Kraków 1972, s. 465–466.

chorób—metafor, które w twórczości kobiet oznaczają nie tyle ucieczkę od rzeczywistości, ile kryzys osobowościowy, najczęściej zresztą szczęśliwie przezwyciężany.

Czarownica

Każdy pierwotny lud ten sam ma początek [...]. Mężczyzna poluje i walczy. Kobieta wysila umysł, imaginację, rodzi sny i bogów. Pewnego dnia staje się jasnowiedzącą, zaczyna się bezkresny lot marzenia i pożądania. Aby lepiej obliczać czas, obserwuje niebo. Ale nie mniej kocha ziemię. Z oczami spuszczoneymi na zakochane kwiaty, młoda i sama jak kwiat, zawiera z nimi osobistą znajomość. Jest kobietą i żąda od kwiatów, aby uzdrawiały tych, których ona kocha

— tak, w tonacji lirycznej, rozpoczyna swą ponurą rozprawę o czarownicach Jules Michelet¹². W literaturze kobiecej często będziemy mieli do czynienia ze współczesną wersją wiedźmy: mądrą, doświadczoną, często ekscentryczną niewiastą, na ogół w starszym wieku, ale niekoniecznie, niejednokrotnie w przeszłości skrzywdzoną przez mężczyzn, która staje się przewodniczką bohaterki na drodze do uzyskania samoświadomości (G. Goodwin *The Finishing School*, F. Weldon *Puff-ball*); u K. Kofty (*Ciało nieczyje*) postać ta, za pomocą przypominających gusła zabiegów, uzdrawia bohaterkę ze śmiertelnej choroby. Jest to figura niemal archetypiczna, symbolizująca związek z Naturą—Matką, a także bezpieczną wspólnotę związków siostrzanych. W roli „wiedźm” mogą też wystąpić przedstawicielki środowisk feministycznych, z którymi kontakt jest jednym z centralnych elementów fabuły kobiecych *Bildungsromanów* z tezą (*Praxis* F. Weldon).

Doświadczenia negatywne

Przeżyte urazy są na ogół punktem wyjścia fabuły w powieści kobiecej, która w konsekwencji opowiadać będzie o przezwyciężeniu ich skutków. Bycie odrzuconą (przez rodziców, zwłaszcza matkę, lub przez rówieśników) — jeżeli narracja obejmuje okres adolescencji, jak w *Pani wyroczni*. Bycie porzuconą, lecz nie — jak w romansie — przez kochanka, a przez męża, na łasce losu, z dziećmi i bez środków do życia — to taki współczesny wariant losu pozytywistycznej Marty, który zresztą nie kończy się na ogół tragicznie, jako że dzisiejsze Marty potrafią się pozbierać — nadzwyczaj często wykorzystuje ten motyw F. Weldon (*She—Devil, Praxis, Down Among the Women, Female Friends*). Ubezwłasnowolnienie i brak możliwości życiowego startu

¹² J. Michelet *Czarownica*, przeł. M. Kaliska, Londyn 1993, s. 15.

z powodu uwięzienia w stereotypowych rolach żony, matki i gospodyni domowej. Frustracja erotyczna. Niedostateczna uroda lub wręcz dyskwalifikująca w męskocentrycznym świecie brzydota (tu zwraca uwagę sfilmowana nie tak dawno, a ciekawe, że nie pokazywana w Polsce, groteska komiczna F. Weldon *Life and Loves of a She-Devil*, w której szczególnie brzydka i porzucona przez męża niewiasta mści się straszliwie na nim i na jego kochance — granej przez Meryl Streep — poddawszy się uprzednio szeregowi upiększających operacji kosmetycznych). W zasadzie można bez popełnienia nadużycia stwierdzić, że doświadczenie negatywne jest podstawą istnienia literatury kobiecej, przy czym prawie nigdy nie prowadzi ono do ostatecznego pesymizmu.

Gotycyzm

Kobiety, jako odbiorczynie fabuły, uwielbiają być straszone i same mają talent do tworzenia atmosfery grozy. Taki wniosek można wysnuć obserwując dzieje gotycyzmu w sztuce, w których piszące damy, od Clary Reeve i Ann Radcliffe poczynając, poprzez Mary Shelley, siostry Brontë, Daphne Du Maurier, aż do rzesz współczesnych producentek romansów w stylu gotyckim, mają niebagatelny udział. Już wkrótce po narodzinach tej konwencji odczuto potrzebę jej ośmieszenia, zresztą niegroźnego; uczyniła to z wdziękiem na przykład Jane Austen w *Northanger Abbey*, pisany w latach 1797–98. Dzisiaj w powieści kobiecej gotycyzm i groza funkcjonują właśnie jako cytaty ujęte w pastiszowy cudzysłów, są one atrakcyjnym sposobem polemizowania z nieakceptowanym gatunkiem komercyjnym (M. Atwood *Pani Wyrocznia*), ale także przypomnieniem uroczej skądinąd tradycji (K. Kofta w *Ciele niczym* bawi się ową konwencją, wprowadzając do w miarę racjonalnego świata przedstawionego osobę demonicznego kochanka — Hiszpana, który mieszka na cmentarzu, zajmuje się przygotowaniem zwłok do pochówku i w tajemniczych okolicznościach ginie na początku powieści, by powrócić w jej szczęśliwym zakończeniu).

Natura

Drugi, obok ciała, wielki temat pisarstwa kobiecego. Nie oznacza to bynajmniej, że jest ono pełne opisów przyrody; obecność takich opisów świadczy raczej o wyobcowaniu wobec Natury, o odczuwaniu jej jako czegoś zewnętrznego. Kobieta zaś i Natura to jedność; poddana podobnym rytmom i cyklom tajemnica płodności i macierzyństwa. Życie. Nawet nie szczędząca swym siostronom okrutnych słów

S. de Beauvoir, pisząc o związku kobiety z naturą popada w nawiedzony liryzm.

Natura obdarza kobietę podwójnym i symetrycznym obliczem. Podsyca ogień pod garnkiem — i skłania do mistycznych wynurzeń. [...] Przynależna do natury dzięki płodności swego łona, kobieta czuje się również natchniona powiewem, który przyrodę ożywia, a który jest duchem. Jeśli jest więc niezaspokojona, jeśli czuje się niespełniona, nieograniczona jak młoda dziewczyna, jej dusza również będzie się błąkać po niezmiernych drogach, dążyć ku nieograniczonym horyzontom. Zależna od męża, dzieci i domu, z upojeniem odkrywa na łonie natury, że jest sama i niezależna; przestaje być żoną, matką, gospodynią — jest człowiekiem. Kontempluje biernie i przypomina sobie, że jest całą świadomością, nieskrępowaną wolnością. W obliczu sekretu wody czy porwyu górskich szczytów znika przewaga mężczyzny.¹³

W zespoleniu z naturą znajduje spełnienie bohaterka *Puff-ball* F. Weldon i jest to najbardziej prostolinijna i najbardziej wzruszająca postać w całej twórczości tej zjadliwej autorki. W kobiecym *Bildungsromanie* nie jest rzadkością motyw zranionego zwierzęcia, nad którym z czułością i współcierpieniem pochyli się bohaterka; znaczenie tego symbolu jest aż nadto przejrzyste.

Rodzina

Bohaterka powieści kobiecej na ogół posiada matkę, która zatruwała lub zatruwa jej życie. Owa matkofobia to, zdaniem E. Showalter, odkrycie feminizmu lat pięćdziesiątych. Patronuje jej Sylvia Plath, ale w gruncie rzeczy jest to tylko metafora nienawiści do samej siebie. Literatura feministyczna lat siedemdziesiątych przewycięża ponoć tę obsesję i sublimuje ją w odważne „poszukiwanie” matki.¹⁴ Jakkolwiek by było, także i w późniejszych utworach wyjątkowo często występuje figura wrednej matki, na ogół purytańskiej hipokrytki lub pustej drobnomieszczanki, ale na przykład u Penelopy Lively pojawi się w roli matki nieznośna podstarzała hipiska (*According to Mark*). Z matkofobią borykają się polskie autorki — K. Kofta (*Wizjer* — tu wprawdzie mamy do czynienia niejako z matką „zastępczą”, okrutnie zresztą skarykaturowaną, ale już w *Pawilonie małych drapieżców* matka jest dla bohaterki źródłem pozytywnych doświadczeń; w *Ciele niczym duchowa* Matka ratuje bohaterkę od śmierci) i M. Nurowska. Ta ostatnia relację matka — córka uczyniła głównym tematem *Hiszpańskich oczu*, nietypowo zresztą stawiając w centrum narracji właśnie matkę. Opisany w tej książce przypadek anoreksji jest klinicznie czysty, choroba ta bowiem istotnie rozwija się na podłożu kontaktów między matką

¹³ *Druga pleć*, s. 452–453.

¹⁴ E. Showalter *Towards Feminist Poetics...*

i córką w okresie pokwitania. Na ogół jednak to córki opowiadają swoje historie. Ojciec jest przeważnie nieobecny, ciałem lub duchem: nie żyje, odszedł, jest zapracowany, wyrodny, czasem — jak w pięknej prozie wielkiej damy brytyjskiej literatury, Rebeki West (*The Fountain Overflows, Cousin Rosamund*) — odrealniony i mityczny. Kobiety z powieści o kobietach miewają też mężów i kochanków, którzy na ogół nie prezentują się najlepiej. Dla feministek przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych mężczyzna był wrogiem numer jeden, przeciwko niemu sprzymierzała się ona z innymi kobietami, a czasem nawet w ich ramionach znajdowała pociechę erotyczną. Postfeministki są już w tym względzie bardziej zrównoważone i choć motyw krzywdy doznanej od mężczyzn jest w ich twórczości nadal częsty, to jednak w harmonijnym zespole z partnerem (wybrany na ogół po długich poszukiwaniach) widzą one jeden z podstawowych warunków życiowego spełnienia. Natomiast, co ciekawe, niewiele uwagi poświęcają dzieciom, zwłaszcza podrośniętym. O ile płód, a potem niemowlę, bywa źródłem doznań niemal euforycznych, o tyle potomstwo w wieku przed- i szkolnym spełnia raczej funkcję dodatkowego balastu, za pomocą którego ukazać można kobietą mękę zmagania się z codziennością; najlepszą ilustracją są tu powieści F. Weldon. Rodzeństwo i dalsi krewni są także dla autorek dobrym materiałem na postacie literackie (A. Brookner *Family and Friends*), lecz generalnie rzecz biorąc rodzina jest przez nie pokazywana jako najpotężniejszy bodaj mechanizm zniewolenia kobiety, która niezależność emocjonalną, intelektualną, a na ogół także i materialną uzyskuje tylko w związkach pozarodzinnych albo w samotności.

Seks

Równie ważny w literaturze kobiecej, jak w każdej innej — zawsze jednak trudniejszy niż w opisywanej przez mężczyzn miłości zmysłowej, w której dramatem bywa co najwyżej impotencja, niespełnione pożądanie bądź choroba weneryczna. Poza tymi przypadkami życie seksualne bohatera skazane jest na *happy end*, omglony ewentualnie postkoitalnym smutkiem. Rewolucja obyczajowa przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, której nasze społeczeństwo, zajęte innymi sprawami, w ogóle nie odczuło, była rewolucją o symboliczną wolność od biustonosza i prawo kobiety do *o r g a z m u*. Prawo prawnem, a fizjologia fizjologią; skutek był taki, że niewiasty, którym orgazm nie przychodził na zamówienie, nabawiły się jeszcze jednego kompleksu, który muszą teraz przezwyciężać i na nowo nabierać wiary, że w ich przypadku udane życie erotyczne to niekoniecznie każdorazowe szczy-

townie. Pisała już o tym Simone de Beauvoir, pisują i współczesne autorki powieści, w których ostre sceny erotyczne i homoerotyczne, dzięki którym zdobyła sławę między innymi E. Jong, stopniowo wypierane są przez innego rodzaju zmysłowość, bardziej refleksyjną i nastrojową, w stylu niezrównanej Colette. Miłość erotyczna to dla kobiecej bohaterki niewyczerpane źródło frustracji, motywacji życiowej, a wreszcie i zaspokojenia (wszystkie te fazy przechodzi np. Jutta z *Ciała niczyjego* Kofty). Szczegółne miejsce zajmuje w literaturze kobiecej, a także w feminizmie jako zjawisku społecznym, miłość lesbijska; w ramach krytyki feministycznej istnieje lesbijska krytyka feministyczna, a także — by dać odpór wszelkim rasistowskim seksizmom — czarna lesbijska krytyka feministyczna.

Siostrzane związki

Polskim odpowiednikiem angielskiego słowa *brotherhood* jest „braterstwo”, polski odpowiednik angielskiego słowa *sisterhood* nie istnieje. Tym niemniej związki siostrzane stały się dominującym tematem programowej, żeby nie rzec — tendencyjnej powieści K. Kofty. Oto fragment z manifestu Matki Judyth, skierowanego do cierpiących, chorych kobiet, ale i do kobiet w ogóle:

Nie bójcie się. Nasza Szpitalna Sekta nie ma nic wspólnego z ruchem emancypantek, z Ruchem Wyzwolenia Kobiet. My nie zrzucamy biustonoszy! Jeśli czujecie się w nich dobrze, noście je, jeżeli was krępują, odrzućcie! My nie proponujemy owczego pędu, żadnej wspólnej recepty dla wszystkich. Zostawiamy wiele miejsca na indywidualność. Jeśli kochacie mężczyzn, kochajcie ich.

My tylko chcemy wskazać ścieżkę do samoświadomości, do poczucia własnej wartości. Chcemy, żebyście wiedziały, kim jest i kim może stać się kobieta.

Nie dążymy do równouprawnienia i wcale nie chcemy pracować w męskich zawodach, ale nie będziemy również Murzynami Świata.

Walczymy o prawo do kobiecości. Do delikatności i wrażliwości, do uczuć...¹⁵

Dzisiaj lesbijska krytyka feministyczna twierdzi, że treścią związku lesbijskiego nie musi być erotyzm, że lesbijskość to raczej pewien punkt widzenia, charakterystyczny dla wszelkich mniejszości, patrzenie na rzeczywistość z miejsc przygranicznych; ilekroć kobieta stwierdza, mówiąc słowami Woolf, „to jest mój własny pokój”, a potem z tego pokoju zaczyna przyglądać się światu, tylekroć, zdaniem Bonnie Zimmerman, daje ona wyraz świadomości lesbijskiej.¹⁶ Jest to stanowisko

¹⁵ K. Kofta *Ciało niczyje*, Kraków 1988, s. 194–195.

¹⁶ B. Zimmerman *What Has Never Been. An Overview of Lesbian Literary Criticism*, w: *The New Feminist Criticism...*

postfeministyczne. Jednak jeszcze całkiem niedawno miłość lesbijska była alternatywą dla heteroerotyzmu, zwłaszcza dla nie dającego kobiecie satysfakcji seksu małżeńskiego, oraz radykalną formą walki z męskim szowinizmem. Powieściowe lesbijki bardzo rzadko są nimi z biologicznej konieczności, na ogół jest to ich wolny wybór. Wątki lesbijskie, jak u E. Jong, bardzo często towarzyszyły agitacji ideologicznej i stały się typowym motywem feministycznej powieści tendencyjnej.

Owe prowizorycznie tutaj skatalogowane motywy i tematy współczesnej powieści kobiecej rozwijają się w oparciu o solidnie skonstruowaną postać literacką, która jest fundamentem tego typu fabuły. Jeżeli romansowe „powieścidełka” operują w zasadzie wyłącznie tradycyjnymi stereotypami bohaterki (sentymentalna heroina, porzucona, uwodzicielka, kobieta demoniczna, strażniczka ogniska domowego), to powieść, o której tutaj mowa, prezentuje raczej antyheroinę, w biografii której ważną rolę odgrywa wątek życiowego nieudacznictwa, bolesnej porażki, kryzysu psychicznego. W pewnym sensie schemat fabularny przypomina jednak ten z romansów: główna bohaterka, znalazłszy się w trudnej, często dramatycznej sytuacji, wystawiona jest na różne niebezpieczeństwa, by w końcu szczęśliwie odnaleźć, ale na ogół nie partnera, a samą siebie. W wariacie postfeministycznym takiej fabuły możliwy jest — jak w *Ciele niczym* albo w *Puff-ball* — rodzinny czy też heteroerotyczny *happy end*, pod warunkiem jednak, iż poprzedzi go bolesny proces uświadamiania sobie przez kobietę własnej tożsamości, i że *consensus* zbudowany zostanie na całkowitym równouprawnieniu bądź nieznacznej, na ogół moralnej i wynikającej z głębokiej samowiedzy, przewadze partnerki. Ucieczka od jednego schematu w schemat symetryczny i przeciwstawny to zjawisko dobrze znane w historii literackich sporów i rozrachunków; współczesna powieść kobieca uwięzła, jak się zdaje, w przewlekłej fazie przejściowej, z której dziś próbuje znaleźć wyjście, nie zatracając wszelako tego, co w niej, jak dotąd, najwartościowsze: autentycznego związku ze społeczną sytuacją kobiety i jej życiowym doświadczeniem.

Kilka lat temu czytałam powieść Amerykanki Gail Goodwin *The Odd Woman*, w której bohaterka, trzydziestopięcioletnia intelektualistka, uskarża się na trapiące ją od pięciu dni zaparcie. Przyczyną tej dolegliwości stał się romantyczny weekend, spędzony z kochankiem w hotelowym pokoju, gdzie, jak wiadomo, ograniczenie przestrzeni może niektórym osobom utrudniać swobodę zachowań łazienkowych, że się tak wyrażę. Ileż w tym głębokiej prawdy o życiu — pomyślałam wtedy i od tamtej pory jakoś dziwnie lubię czytać to, co piszą kobiety.