

Henryk Markiewicz

Postmodernizm i krytyka feministyczna

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4/5/6 (22/23/24),
167-168

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.

Henryk Markiewicz

Postmodernizm i krytyka feministyczna

Do postmodernizmu należą niektóre programy literatury feministycznej z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych (np. Hélène Cixous *La Jeune née* 1975, *Le rire de la Méduse*, „L'Arc” 61, 1975, *La Venue à l'écriture* 1977, Luce Irigaray *Ce sexe qui n'en est pas un* 1977, Rachel Blau Du Plessis *Writing Beyond the Ending: Strategies of Twentieth Century Women Writers* 1985), z tym jednak zastrzeżeniem, że akcentowano tu silnie, iż jest to literatura autoekspresji. Zazwyczaj *écriture féminine* czy *gynesis* warunkowano czynnikami biologicznymi lub także — nadbudowanymi nad nimi czynnikami socjokulturowymi. Kiedy indziej jednak twierdzono, że występować może również w twórczości mężczyzn, lub że jest z istoty swej biseksualna, że jest ekspresją podmiotu kobiecego jako „identyczności mnogiej, ruchomej i często samozaprzeczonej — siedziby różnic” (Thérèse de Lauretis), i że wobec tego znajduje się poza opozycją płci.

W przeciwstawieniu do dyskursu „fallogocentrycznego”, mieszczącego się w porządku symbolicznym (w znaczeniu, które temu terminowi nadał Jacques Lacan), miał to być nawrót do przededypalnego porządku imaginatywnego, przywołanie trwale terazniejszej, nierozróżnialnej jedności dziecka (córkę) z ciałem matki, a więc pisarstwo sensualne, chaotyczne, wielokształtne, alinearne i nie kończące się; cechy te, zbieżne z wcześniejszą koncepcją języka poetyckiego Kristevej, obejmowano niekiedy terminem „liryczny modus dyskursu”. Symultaneizm miał tu wyeliminować narracyjność, z istoty swej należąca do

porządku symbolicznego, a więc wyrażającą „prawo Ojca” — zasadę władzy, porządku, stłumienia pożądań. Dodać jednak trzeba, że w pracy zbiorowej *The M[other] Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation* (1985) pojawiła się hipoteza, że możliwa jest także narracja inna, przededypalna, która źródło ruchu i konfliktu umieszcza w postaci biseksualnej matki. Argumentowano wreszcie, że narracja może być także wielogłosowa i polimorficzna — i w tej postaci może być użytkowana w autentycznie kobiecym pisarstwie (Susan Stanford Friedman *Lyric Subversion of Narrative in Women's Writing* w zbiorze: *Reading Narrative. Form, Ethos, Ideology* 1989).

Susan Rubin Suleiman (*Writing and Motherhood*, w: *The M[other] Tongue*) zastrzegła się, że „błędem byłoby widzieć w takim eksperymentalnym rodzaju pisarstwa jedyny i jedynie autentyczny rodzaj pisarstwa kobiecego”, a na przykładzie *Projet pour une revolution à New York* Robbe-Grilleta (*Subversive Intent, Gender, Politics, and Avantgarde* 1990, s. 65–66) pokazywała, że „tekst najbardziej nawet wywrotowy może mieć aspekt kulturowo niewywrotowy” — w tym wypadku potwierdzać i wysławiać męskie fantazmaty panowania i kontroli.

Wiele przedstawicielek literatury feministycznej (np. Elaine Showalter *A Literature of Their Own* 1975; Niki Dillinger *Narratology and Feminism*, „Style” 22, 1988) opowiadało się za powieścią realistyczną i społecznie zaangażowaną jako najlepiej spełniającą zadania tej literatury. Argumentowano także (Rita Felski *Beyond Feminist Aesthetic. Feminism, Literature and Social Change* 1989), że „obalenie stałych znaczeń i jednolitego podmiotu nie sugeruje czegoś więcej niż anarchizm i relatywizm i może równie dobrze służyć interesom reakcyjnego irracjonalizmu, jak celom polityki feministycznej” i że w ogóle nie można mówić o „wywrotowych i reakcyjnych formach literackich w oderwaniu od ich społecznych uwarunkowań, produkcji i recepcji, od ich społecznych funkcji i efektów w określonym kontekście historycznym” (s. 161).

Również Christine Brooke-Rose (*Stories, Theories and Things* 1991) przypomina, że „płynność i chaos, jak wszystko inne na świecie, mogą być użytkowane w sztuce, ale same w sobie nie są sztuką” (s. 234) i wyraża nadzieję, że może właśnie pisarstwo kobiece, gdy już nie będzie musiało atakować „sił fallokratycznych” i określać swej specyfiki — podjąć „dogłębną odnowę powieści” (s. 180).