

Teksty Drugie 1990, 2 , s. 50-64



Córki Milтона (O podmiocie krytyki feministycznej)

Grażyna Borkowska

Grażyna Borkowska

Córki Milтона

(O podmiocie krytyki feministycznej)

Czym jest krytyka feministyczna? Trzeba od razu rozwiązać pewne wątpliwości i odrzucić oczywiste skojarzenia. Krytyka feministyczna nie jest teoretycznym zapleczem klasycznego feminizmu, szczególnie zaś jego dziewiętnastowiecznej postaci. To propozycja świeższej daty i innego rodzaju. Zrodziło ją poststrukturalistyczne myślenie i określony gatunek doświadczeń dotychczas nie przekładalnych na język dyskursu literaturoznawczego. Krytyka feministyczna wprowadza do wypowiedzi o literaturze to, czego dzięki Freudowi mogliśmy się jedynie domyślać, co pojawiała się czasem w przypisie dociekliwego badacza o temperamencie Boya — erotyzację aktu twórczego, seksualność pisania, „kobiecość” (lub „męskość”) dzieła sztuki.

Feministki stawiają w centrum zainteresowania kobietę, kobietę piszącą, osamotnioną w świecie kultury patriarchalnej, chorą, szaloną, sfrustrowaną niemożnością twórczego działania i wiedzioną nieprzepartą potrzebą autoekspresji. Właśnie te autorki, dziewiętnastowieczne i dwudziestowieczne, są lub mają być przedmiotem nowej historii literatury. Zdaniem feministek dopełnienia wymaga także rola kobiety-czytelniczki. Samo dzieło literackie również czeka na świeższe spojrzenie, identyfikujące je z aktem erotycznym, ciałem, cielesnością.

Wypowiedzi krytycznoliterackie feministek są bardzo różnorodne. Patronują im różni mistrzowie i różne szkoły myślenia, a także różne szkoły pisania. Sądzę jednak, że feministki wiedzą dobrze, jak brzmi odpowiedź na jedno z podstawowych pytań dotyczących ich działalności. Feministka zapytana kto? (co?) jest centralnym punktem jej dyskursu krytycznego, powie bez wahania: JA.

Lecz kim jest „ja” krytyczne w tekście feministycznym? Intelktualną potencją uruchamianą w literackiej grze, czy raczej konkretną osobą, żywym ciałem? Kategorią tekstualną czy seksualną? Krytyka feministyczna wchłonęła tak różne inspiracje teoretyczne, że obie odpowiedzi stały się dopuszczalne i możliwe, a w jakimś stopniu wzajemnie wymuszające się i konieczne.

Jednemu skrzydłu krytyki feministycznej najbliższy jest z pewnością Derrida. Jego rozumienie r ó ż n i c y (*différance* pisana przez a) jako podstawy nowego sposobu myślenia i nowej ontologii, opartej nie na osiągnięciu określonych wartości (np. prawdy, dobra), ale na włączeniu ich w nie kończącą się grę, zostało przez krytykę kobiecą odpowiednio przeformułowane.

Différance Derridy stała się różnicą płci, stygmatem seksualności. Feministki bardzo wytrwale starały się zrównać ową *différence féminine* z *écriture féminine*, tj. usiłowały nadać pierwiastkowi kobiecemu wykładnię językową. Próby rozwiązania tego problemu pojawiły się jeszcze przed narodzinami głównych nurtów krytyki feministycznej. Julia Kristeva pisała o pre-edypalnej fazie w rozwoju języka.¹ To samo zjawisko badała na gruncie socjolingwistyki Robin Lakoff pokazując, jak system edukacji domowej i szkolnej petryfikuje kobiece zwyczaje językowe, jak nastaje się na to, by dziewczęta mówiły „ładnie”, „gładko”, tłumiąc ich ekspresję i naturalną spostrzegawczość.²

Feministki próbują rozwiązań bardziej radykalnych. Monique Wittig domaga się wyraźniejszego rozdzielenia płci już na płaszczyźnie morfologii języka. Angielskie *they* (oni, one) ocenia jako enigmatyczne i zawikłane, gorsze od francuskiego zaimka, wyrażającego trzecią osobę liczby mnogiej, *elles* i *ils*. Wittig proponuje także, aby graficznie rozróżnić „ja” kobiece i „ja” męskie. Na gruncie języka

¹ J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris 1974.

² R. Lakoff, *Język a sytuacja kobiety*, (w:) *Język w świetle nauki*, wybrała i wstępem opatrzyła B. Stanosz, Warszawa 1980. Artykuł Lakoff przełożyła U. Niklas.

francuskiego można by — zdaniem badaczki — przyjąć taki zapis: j/e (dla oznaczenia feminy). Dlaczego tak właśnie? Wittig wyjaśnia — zgodnie ze sposobem myślenia ujawnianym przez liczne grono feministek — że kobieta mówiąca „ja” (j/a?), a zatem artykułująca swą podmiotowość, szuka z reguły kontaktu ze swym rozmówcą, najczęściej kontaktu z inną kobietą. „Ja” kobiece jest zatem otwarte, wychylone ku odbiorcy, a jednocześnie samozaspokojone, spełnione. Luce Irigaray podobnie rozumie kobiecą seksualność; jej symbolem są dotykające się nawzajem wargi.³

O języku kobiecym mogą mówić feministki tylko w trybie postulatycznym, a nie opisowym. Wyjątek stanowi praca Marie Maclean. Zdaniem badaczki folklorystyczne i baśniowe historie opowiadane przez kobiety dostarczają przykładów narracji, rozbijającej linearność, której źródłem miała być kultura patriarcalna.⁴

Generalnie rzecz biorąc, język kobiecy przetrwał jedynie w micie, w opowieściach o tajemnym środku komunikacji w państwie Amazonek, w bajkach przenoszących nas w czasy matriarchatu. Język kobiet — to język zapomniany, umarły.⁵

Czy istniał, czy mógł istnieć? Luce Irigaray przyznaje, że — poza jakimiś pojedynczymi wykładnikami żeńskości — dyskursu kobiecego nie ma, i być nie może.⁶ Samo określenie „dyskurs kobiecy” jest oksymoroniczne, dysonansowe. Mówiąc o dyskursie kobiet mamy na myśli właściwie wyłącznie ograniczenia, którym podlegają kobiety podejmujące czynność pisania. Dyskurs jako sposób organizowania wypowiedzi i język jako system komunikacji stanowią odbicie ściśle określonych struktur myślenia, realizują „męski” porządek logiczny, emanujący w stanie czystym z prac Kartezjusza i Freuda. Kartezjańska idea podmiotu poznającego przeciwstawionego przedmiotowi poznania zmusza do zachowania pewnych pozorów obiektywizmu. Styl kobiecy jest inny — silnie zsubiektywizowany, zmierzający do

³ M. Wittig, *The Mark of Gender*, (w:) *The Poetic of Gender*, ed. N. K. Miller, Columbia University Press, New York 1986, s. 63-72.

⁴ M. Mclean, *Oppositional Practices in Women's Traditional Narrative*, "New Literary History", Autumn 1987, vol. 19, nr 1, s. 37-48.

⁵ Pisze o tym Showalter w artykule *Feminist Criticism in the Wilderness*. „Critical Inquiry”, Winter 1981, vol. 8, nr 2, s. 191-192.

⁶ Zob. L. Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris 1977, s. 78 i następne. Także: M. Jacobus, *The Question of Language: Men of Maxims and The Mill on the Floss*, „Critical Inquiry”, Winter 1981, vol. 8, nr 1, s. 207-222.

ciągłych zmian perspektywy. W wyniku tej przemienności nie tylko podmiot wypowiedzi konstruuje swój sąd w odniesieniu do określonego przedmiotu, tematu, lecz właśnie ów przedmiot może stać się źródłem wiedzy o podmiocie.

W pracach z kręgu krytyki feministycznej sytuacja taka powtarza się wielokrotnie — literatura jest nie tylko obiektem opisu, ale również rezerwuarem sensów aktualnych, adresowanych wprost do autorki wypowiedzi. Tyle Kartezjusz. Freud „blokuje” aktywność kobiet już w samej definicji ich istoty. Kobieta to niedoskonały twór, jak gdyby mężczyzna opatrzony znakiem ujemnym. Jej wypowiedź może stanowić jedynie ułomną imitację wzorów „męskich”.

Czytając Kartezjusza i Freuda, Irigaray odrzuca ich oceny, akceptuje natomiast kulturowe diagnozy. Tradycja europejska podporządkowuje wypowiedź zasadom, które roz mijają się z intelektualnymi i psychicznymi predyspozycjami kobiet. W świecie dyskursu, w świecie operacji językowych podmiot kobiecy nie osiąga satysfakcji i spełnienia. Zawsze pozostaje coś poza tym, co zostało powiedziane, coś ponadto, coś innego. Ten brak, ta luka, to niespełnienie decydują o istocie kobiecości. A zatem element nie wysłowiony, ten, którego właściwie nie ma, okazuje się najważniejszy, centralny.

Poetyka płci

Kobiety są skazane na to, aby mówić cudzym głosem. A jednak, wbrew prognozom, dyskurs feministyczny się toczy. Feministki artykułują swą podmiotowość, nie przebywają w ciszy, nie stanowią „blank page”.⁷ Jak tego dokonują? Jak to jest możliwe? Krytyka feministyczna rozluźnia niektóre zasady konstruowania wypowiedzi. Kobiety nie są w tym działaniu osamotnione. Jak wielu poststrukturalistów w miejsce logicznego wywodu proponują wolną grę skojarzeń, surrealistyczną swobodę kompozycyjną, która krętą drogą prowadzi do zaskakujących konkluzji, nie oszczędzających samego autora; odrzucają metajęzyk, pozorny obiektywizm sądów, arbitralność aktu poznawczego.⁸ Feministyczne

⁷ Metafora S. Gubar z jej artykułu: „*The Blank Page*” and the Issues of Female Creativity. „Critical Inquiry”. Winter 1981, vol. 8, nr 1, s. 243-263.

⁸ Zachętę do takiego postępowania znajdziemy np. w pracy V.B. Leitcha, *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction* Columbia University Press, New York 1983. Fragment tej książki zamieścił „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3: *Hermeneutyka, semiotyka i dekonstrukcjonizm* (w przekładzie G. Borkowskiej).

analizy to bezustanna mediacja pomiędzy tekstem a doświadczeniem, tekstem a egzystencją. Szukamy prawdy w literaturze i znajdujemy ją w sobie. I odwrotnie — akt kontemplacji, autorefleksji prowadzi do literaturoznawczych odkryć. Feministki podejmują pewną grę — grę z tekstem, z nawykami pisania o literaturze, ze zwyczajowymi zachowaniami badacza. Napisaliśmy, że robią to tak „jak wielu poststrukturalistów”. Trzeba jednak dodać, że ich wybór jest bardziej konsekwentny, wyrazistszy, drastycznie zrywający z tradycją. Grają nie oszczędzając siebie, angażując całą pomysłowość i emocje. Jediną granicą, jaką sobie stawiają, jest poczucie atrakcyjności całego konceptu.

Bardzo często w pracach na temat krytyki feministycznej podnosi się analogię pomiędzy współczesnym feminizmem a postmodernizmem i ruchami awangardowymi⁹. Tak charakterystyczne dla dyskursu kobiecego rozluźnienie zasad konstruowania wypowiedzi jest również wyznacznikiem postmodernistycznej powieści, zacierającej granice pomiędzy narracją przedmiotową i podmiotową, pomiędzy elementami autobiograficznymi i fikcjonalnymi. Kobięcy (i także postmodernistyczny) dystans wobec tradycji nie przyniósł historii literatury nowego języka, ani nawet stylu, którego pojęcie zakłada estetyczną jedność oraz spójność. *Différance féminine* nie oznacza odrębnej i autonomicznej *écriture féminine*.

Krytyka feministyczna dokonała czegoś innego, wprawiła w ruch, w radosną grę wielość różnorodnych znaczeń, które stanowią — jak powiada Mary Jacobus — samą istotę tekstualności (*is that of textuality itself*).¹⁰ Przy czym nie chodzi tutaj po prostu o zwykłą polisemiczność dzieła sztuki, o mnogość dopuszczalnych interpretacji. Idzie o problem innego rodzaju: tekst kobiecey (krytyczny i artystyczny) miałby być tak skomponowany, że żadne z jego znaczeń nie wyczerpuje się na sobie samym, nie jest ze sobą do końca tożsame; znaczenie dystansuje się wobec samego siebie w akcie „subtelnego zróżnicowania” (*delicate divergency*).¹¹

Feminizm wykorzystywałby zatem bogate możliwości przestrzeni tekstualnej; granice semantyczne przebiegałyby nie pomiędzy znacze-

⁹ Zob. M. Jacobus, *Difference of View*, (w:) *Women Writing and Writing about Women*, ed. M. Jacobus, London, Oxford University Women's Studies Committee, 1979, s. 12 i następane.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Określenie przytoczone przez Showalter, *Feminist Criticism in the Wilderness*, s. 186.

niami, kolejnymi odczytaniem i tekstu, ale — jak spostrzeża Barbara Johnson — we w n ą t r z n i c h.¹² W przypadku dyskursu kobiecego zdolność wytwarzania „różnicy wewnętrznej” jest nie do przecenienia. Jak pamiętamy bowiem, struktura wypowiedzi anektowanej przez kobiety, odbija „męski” porządek myślenia. „Różnica wewnętrzna” pozwala autorkom dystansować się wobec narzuconych form, poddawać je zabiegom dekonstrukcyjnym, a w rezultacie: pisać to, co nie może być napisane (*to write what cannot be written*).¹³

Nadszedł czas, aby zastanowić się, czy wiedza na temat dyskursu kobiecego pozwala utożsamiać go z tzw. „poetyką płci” (określenie takie pojawia się w wielu pracach, m.in. w tytule antologii zredagowanej przez Nancy K. Miller). *Différence féminine* nie ma charakteru czysto językowego, ujawnia się w strukturach językowych w sposób zupełnie wyjątkowy, szczególny, paradoksalny—jako brak, luka, dziura. Styl kobiecy nie opiera się na jakichś językowych prawidłowościach, które składają się na taką lub inną poetykę wypowiedzi. Styl kobiecy, *women writing* polega raczej na wewnętrznej, „cichej” dekonstrukcji znaczeń, na rozciągnięciu drogi łączącej *signifié i signifiant*, na opóźnieniu momentu ostatecznej krystalizacji sensów.

Dekonstrukcja, różnica, różnicowanie, opóźnienie (*belatedness*) to terminy ze słownika Derridy, de Mana, Blooma. Feministki przejęły dekonstrukcjonistyczny model krytyki literackiej, przekonując, że właśnie im i właściwie tylko im — piszącym kobietom — ów model, krytyczny, nieufny, jest naprawdę potrzebny, by zaznaczyć swą odmienność, inność.

Feministki nie były jednak do końca posłuszne Derridzie. (To raczej Derrida ulegał krytyce feministycznej, pisząc swą najniezwykleszą książkę *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*). Krytyka kobieca nie ograniczyła się do negowania, podważania, różnicowania znaczeń. Praktyka dekonstrukcyjna stanowiła jedynie wstępne oczyszczenie pola, przygotowywała grunt dla nowych przygód intelektualnych, niespodziewanych spotkań, niezwykłych przeżyć. Ten humanistyczny karnawał określa się często terminem *jouissance*, a badaczki pozostające pod wyraźnym wpływem post-Freudowskiej psychoanalizy piszą przy tej okazji również o doznaniach „radosnej

¹² B. Johnson, *The Critical Difference*, „Diacritics”, czerwiec 1978, polski przekład: M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3.

¹³ M. Jacobus, *Difference of View*, s. 13.

matki” (*la mère qui jouit*).¹⁴ Czy ową „matką” jest autorka rozprawy? Np. Susan R. Suleiman zapamiętana jako wnikliwa czytelniczka powieści Bataille’a?¹⁵ Suleiman dokonała kilku zabiegów dekonstrukcyjnych. Pokazała, jak płytkie i pobieżne bywają lektury badaczek feministycznych. Pokazała, jak tracą przez to okazję dostrzeżenia czegoś nowego, interesującego, niespodziewanego. Bo czyż nie jest zaskakujące, że pornograficzna książka Bataille’a dokonuje tak rzetelnej reinterpretacji Freudowskiej teorii? I że czyni to jak gdyby w obronie kobiety? I czy też nie jest zaskakujące, że przedstawicielki krytyki feministycznej wielokrotnie dotykają tego tekstu, nie widząc jego prawdziwej wartości?

Rozprawa Suleiman jest bardzo sucha, przedmiotowa; czuje się strukturalistyczny warsztat pisarski, który stanowił dla autorki pierwszą szkołę literaturoznawstwa.¹⁶ A jednak i w tym przypadku podmiot wypowiedzi jest elementem, częścią własnego dyskursu krytycznego. Otóż w *Histoire d’oeil* Bataille pokazuje, jak kobieta (matka) zbliża do siebie mężczyzn, jak umożliwia im dokonanie identyfikacji z własną płcią. Suleiman niedokładnie i przewrotnie „powtarza” rozumowanie Bataille’a. Przede wszystkim poddaje drobiazgowej krytyce dwa teksty feministyczne poświęcone *Histoire d’oeil*; odrzuca ich jednostronność tudzież interpretacyjną ślepotę. I dopiero na gruzach tych nieudanych analiz przystępuje do własnego odczytania powieści, do swoistego spotkania z Bataillem. Suleiman sprzecza się z feministkami i sprzecza się z autorem powieści. Wiemy już, czego nie akceptuje w analizach feministycznych. A jak poprawia Bataille’a? Cały wywód Suleiman, przedzieranie się przez cudze odczytania pokazują, że każda stabilizacja sensu, odbywa się czymś kosztem, poprzez czyjś tekst lub czyjeś ciało. Rozprawa Susan Rubin Suleiman jest charakterystycznym przykładem krytyki kobiecej. Najbardziej przedmiotowy wywód konstruują feministki tak, że zwraca się on ku samym autorkom, mówiąc coś istotnego o ich tekstach lub — jak pokażemy dalej — o ich ciałach. Czy mamy zatem do czynienia z „poetyką płci”? Raczej z dekonstrukcją podmiotu, która zawsze zmierza do problemu różnicy — tekstualnej i / lub seksualnej.

¹⁴ Pisze o tym M. Jacobus, *op. cit.*...

¹⁵ Por. S. R. Suleiman, *Pornography, Transgression and Avant-garde*, (w:) *The Poetics of Gender*, s. 117-132.

¹⁶ S. R. Suleiman napisała wcześniej książkę *Le Roman à thèse ou l’autorité fictive*, Paris 1983 (rec.: A. W. Labuda „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2).

Tekst jako ciało

„Ja” krytyczne w tekście feministycznym może być rozumiane nie tylko tekstualnie, ale też seksualnie — jako osoba, żywy organizm. Oto drugie skrzydło dyskursu kobiecego. Dokonująca się w pracach feministycznych dekonstrukcja podmiotu mówiącego (piszącego) musi — zdaniem wielu autorek — dotyczyć nie tylko konkretnego tekstu, ale i konkretnego ciała. Jak miałoby to wyglądać w odniesieniu do znanej nam rozmowy S.R. Suleiman? Otóż, badaczka odrzuca interpretacyjne pomysły swych poprzedniczek, a potem dystansuje się wobec powieści Bataille’a. Jak uczy psychoanaliza, w takiej właśnie kolejności (w taki właśnie sposób) dokonuje się proces dziecięcej autoidentyfikacji — najpierw następuje zerwanie więzi z matką, potem ostateczne oddzielenie „ja” od „nie-ja”.¹⁷ A zatem Suleiman prezentuje swój tekst jako owoc, wynik procesu samoidentyfikacji. Proces ten poprzedza krytyczna ocena zastanej tradycji — w obu jej wcieleniach „męskim” i „kobiecy”. (Nietrudno doszukać się pewnych analogii pomiędzy prezentacją Suleiman a teorią „kompleksu przynależności”, którą odkryły i opisały autorki amerykańskie Gilbert i Gubar.)¹⁸

Tekst ustala się przez weryfikację jego „granic”. Podobnie z ciałem — tożsamość psychofizyczna wymaga poczucia odrębności, jedności. Czy zatem tekst jest ciałem? Czy tylko przypomina ciało? Czy cielesność tekstu jest faktem wynikającym z podmiotowej więzi, czy jest raczej metaforą?

Psychoanalityczny i biologizujący sposób myślenia pojawia się w krytyce feministycznej w dwu wersjach — słabej i mocnej. W wersji słabej tekst jest figurą ciała, a proces twórczy jedynie przypomina narodziny, dojrzwianie, krystalizacją formy. *Is a pen a metaphorical penis?* — pytają Gilbert i Gubar w zdaniu otwierającym książkę *The Madwoman in the Attic*.¹⁹ I odpowiadają, że pióro (atrybut twórczo-

¹⁷ Zob. J. K. Gardiner, *On Female Identity and Writing by Women*, s. 356 i następn.

¹⁸ S. M. Gilbert, S. Gubar, «Forward into the Past» *The Complex Female Affiliation Complex*, (w:) *Historical Studies and Literary Criticism*, ed. J. Mc Gann. The University of Wisconsin Press, 1985, s. 240—265.

¹⁹ Gilbert, Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, London, Yale University Press, 1980 (wyd. 2), s. 3.

ści) stanowi jednocześnie symbol patriarchalnej władzy i agresywnej, panującej męskości. Ale tylko symbol, nie więcej niż symbol.

Do słabej odmiany dyskursu psychoanalitycznego należy również omawiana rozprawa S.R. Suleiman. Proces wyodrębniania się „ja” z otaczającego świata i proces powstawania tekstu krytycznego (tekstu w ogóle?) nie są tożsame, lecz jedynie do siebie podobne. Pracą daleką od ekstremalnych rozstrzygnięć jest także książka Shoshany Felman *Le Scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*.²⁰ Felman zestawia dwa teksty — tragicomedię Moliéra i teorię aktów mowy J.L. Austina. Co może łączyć siedemnastowieczny dramat i współczesną pracę językoznawczą? Natura ludzka, o której pisze Molier i która jest jednocześnie przyczyną Austinowskiej klęski, twórczego niepowodzenia. Don Juan rozdaje obietnice (małżeństwa, miłości) i nie może im sprostać, ponieważ przerastają one możliwości człowieka. Czy wolno przyrzekać miłość dozwonną, niezmienną, trwałą i niezniszczalną? Konwencje społecznych zachowań przymuszają nas do takich gestów, wystawiają na ciężką próbę, prowadzą do zguby.

Austin również zapowiedział więcej niż mógł spełnić. Zapowiedział generalizację teorii zdań performatywnych, tzn. takich, których wypowiedzenie jest równoznaczne z ustanowieniem pewnych faktów natury społecznej (np. wypowiedzenie formuły: *Chrzczę cię* lub *Biorę cię za żonę* itd). Brytyjski filozof języka chciał rozszerzyć własności performatywów na inne wypowiedzenia, na inne akty mowy. Próba ta nie powiodła się. Austin poniósł fiasko, które — jak przypuszcza Felman — wliczał w koszta swych przedsięwzięć.

Jest jeszcze jeden bohater książki Shoshany Felman — ona sama; czytelniczka dwu różnych tekstów, które ją urzekły, pobudziły do zaskakujących przemyśleń — jak przyznaje — po prostu uwiodły. Rozpoznała w Austinie kolejnego Don Juana i poddała się urokowi jego słów. Dostrzegła w suchym wykładzie, sporządzonym według klasycznych wzorów filozofii brytyjskiej, dylemat człowieka postawionego wobec nieludzkiej, kuszącej próby. Oczywiście psychologiczna sytuacja Austina nie należała do tragicznych. Jest może nawet zabawna. Austin wie, co go czeka. Wie, że jak każda inna istota seksualna może jedynie dążyć do spełnienia, które nie stanie się jego udziałem.

²⁰ Praca wydana w Paryżu w roku 1980.

Felman nie utożsamia tekstu z ciałem; pokazuje, że to co łączy pisarza (filozofa) i istotę seksualną (kobietę, mężczyznę) to niepowodzenie, fiasko. Tę prawdę znał również Austin: centralnym punktem jego teorii jest Doktryna Nieszczęśliwości. Austin — zdaniem autorki — wiedział, że niespełnienie, niedotrzymanie pewnych warunków wpisane jest w schemat ludzkiego działania. Nie pokazywał zatem, jak wygrywać. Pokazywał, jak język uczestniczy w popychaniu człowieka ku jego przeznaczeniu — ku kłęsce. Felman przekonuje nas, że niepowodzenie rozumiał Austin po Lacanowsku — jako refleks, przedłużenie seksualnej różnicy, niekompletności, braku.

W mocnej wersji dyskursu psychoanalitycznego następuje znacznie silniejsze utożsamienie pisania i seksualności. Jane Gallop w krytycznym dodatku do letniego numeru „Critical Inquiry” (1982) pyta: „Are «sexual difference» and «writing» two distinct domains which intersect, or is writing interior to sexual difference?” A o feministkach pisze następująco, odpowiadając zarazem na zadane pytanie: „We write in sexual difference. That is the critical difference in feminist inquiry”.²¹

Jak rozumieć to pytanie i tę odpowiedź? Gallop nie przyjmuje stanowiska dekonstrukcjonistycznego, nie akceptuje tekstów Barbary Johnson jako tekstów reprezentujących feministyczny punkt widzenia. Pisanie nie jest warunkiem ujawnienia różnicy seksualnej, jest tylko sposobem pokazania kobiecości. Literaturę tworzymy w seksualnej ramie, w granicach wyznaczonych przez płęć. Tekst nie może być zatem metaforą seksualności, jest raczej jej produktem, przedłużeniem.

Ten punkt widzenia rozwija Gallop w szkicu *Annie Leclerc Writing a Letter, with Vermeer*.²² Gallop przeczytała książkę nieznaną przedtem autorki (Annie Leclerc) i popadła w stan intelektualnej i erotycznej ekstazy. *Parole de femme* odebrała jako tekst adresowany wprost do niej, tekst — wyznanie, jako prowokujący list, zawierający obietnicę i zaproszenie. Obcowanie z książką Annie ma charakter jak najgłębiej erotyczny. Nawet okładka przypomina swym kolorem i miękkością ciepło kobiecej skóry.

²¹ J. Gallop, » *Writing and the Sexual Difference* «: *The Difference Within*, „Critical Inquiry”, Summer 1982, vol. 8, nr 4, s. 799 i 804.

²² J. Gallop, *Annie Leclerc Writing a Letter, with Vermeer*, (w:) *The Poetics of Gender*, s. 137-154.

Jane Gallop rewanżuje się tekstem równie ważnym i osobistym. Analizuje serię obrazów Vermeera, których centralnym przedstawieniem jest kobieta pisząca list. Kobieta pochyla się nad stołem, kreśli piórem słowa, składa arkusz papieru, oddaje go stojącej obok służącej. Przeciętny widzi i historyk sztuki również nie mają wątpliwości — kobieta posyła sekretne pismo mężczyźnie. Interpretacja Gallop jest inna — kobieta jest nie tylko autorką, ale i adresatką korespondencji. Kobieta pisze po to, aby znaleźć kontakt z inną kobietą. Oto sens i cel feministycznej twórczości. Annie Leclerc pisze do Jane Gallop i Jane Gallop odpowiada Annie Leclerc — oraz wszystkim innym kobietom, które szukają siebie nawzajem.

Mocna wersja psychoanalizy przybiera w wydaniu kobiecym postać, by użyć tu zdecydowanego określenia, lesbijską. Mając świadomość pozostawiania „wewnątrz” seksualnego podziału zwolenniczki psychoanalizy widzą jedyną drogę poprawienia swego samopoczucia — chcą stworzyć, przynajmniej na gruncie krytyki literackiej i w środowiskach akademickich, żeńskie korporacje. Pragnieniu temu towarzyszą różne emocje — czasami przeważają nastroje antymaskulinistyczne, czasami królestwo kobiet ma charakter mityczny, służy spełnieniu poniechanego marzenia o prajedni, Androgyne.

O takim, podwójnym właśnie, rozumieniu damskiej „wsobności” (od postaw antymęskich do androgynizmu) świadczy interpretacja utworów lesbijskich. Catharine R. Stimpson widzi potrzebę wydzielenia ich z kręgu literatury kobiecej. Miałyby stanowić grupę tekstów wyjątkowych, realizujących wyjątkowe doświadczenia.²³ Carolyne G. Heilbrun jest odmiennego zdania — „wsobność” lesbijska bardzo przypomina kobiecą potrzebę autorefleksji i kontaktu z innymi kobietami. Mówiąc innymi słowy, „safizm” nie powinien kobiet dzielić; musi je łączyć.²⁴

Psychoanaliza stwarza bardzo dramatyczny obraz „ja” kobiecego. Tekst feministyczny staje się siecią, pajęczyną, oplatającą ciało krytyka. Ten przemijający związek ciała i tekstu dostrzeżony w starożytności przez retoryków, np. Kwintyliana — bodaj pierwszy opisał szerzej Roland Barthes. Jego wpływ na psychoanalityczny odłam feminizmu jest ogromny, jeśli nawet przeszedł niezauważony. To

²³ C. R. Stimpson, *Zero Degree Deviancy: The Lesbian Novel in English*, „Critical Inquiry”, Winter 1981, vol. 8 nr 2, s. 363-379.

²⁴ C. G. Heilbrun, *A Response to «Writing and Sexual Difference»*, „Critical Inquiry”, Summer 1982, vol. 8 nr 4, s. 805-811.

Barthes zbudował zadziwiającą analogię pomiędzy ciałem a tekstem, tekstem a ciałem. W *S/Z* pisał o tekstualności ciała, które jest odbierane jako estetyczny komunikat. Cieleśność tekstu jest jeszcze bardziej enigmatyczna. W tej samej pracy Barthes pisze, iż tekst może stanowić substytut ciała: ciało można sprzedać i kupić w zamian za tekst, za opowieść. Oba obiekty podlegają bowiem ogólnemu prawu wymiany: miłości, pieniądza, kobiet i słów.²⁵

Natomiast w *Le Plaisir du Texte* krytyk zupełnie jasno i wyraźnie pisał o potrzebie stworzenia nowej teorii tekstu, którą nazwał hypologią, *hyphology*, od greckiego słowa *hypos*, pajęczyna, pajęcza sieć.²⁶ Feministki podchwyciły pomysł Barthesa; hypologia stała się *arachnologią*.²⁷ Arachne to postać mitologiczna, córka Idmona, farbiarza z Kolofonu. Była doskonałą tkaczką. Kiedy Atena podarła w złości jej piękną tkaninę, Arachne powiesiła się. Wówczas bogini zmiękła — dziewczynę zamieniła w pajaka, a sznur w pajęczynę.

Pożądanie tekstu

Koncepcja arachnologiczna wydawała się feministkom istotna z kilku powodów. Po pierwsze, przywracała (utrzymywała) związek pomiędzy pisaniem a czynnościami życia codziennego, wykonywanymi z reguły przez kobiety. Czy związek ten jest dla krytyki feministycznej ważny? Staje się ważny w momencie, w którym przedstawicielki krytyki kobiecej angażują się w ruchy społeczne typu Women Liberation itp. Feminizm, jak każdy ruch społeczny, dąży do legitymizacji, szuka tradycji i werbuje zwolenników. Dostrzeżenie związku pomiędzy np. produkcją patchworków a pisaniem powieści odcinkowej, luźno skomponowanej (Elaine Showalter)²⁸ podnosi rangę kobiet w ich własnych oczach. Historia kobiecej aktywności rozciąga się już nie na lata, ale na wieki. Po wtóre, metafora pajaka uwięzionego we własnej sieci dramatyzuje akt twórczy zgodnie z przeświadczeniami kobiet na temat źródeł ich

²⁵ R. Barthes, *S/Z, Essai*, Paris. 1970.

²⁶ R. Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Paris. 1973.

²⁷ Zob. N. K. Miller, *The Arachnologies: the Woman, the Text and the Critic*, w: *The Poetics of Gender*, s. 270-288.

²⁸ E. Showalter, *Piecing and Writing* (w): *The Poetics...*, s. 222-245.

sztuki. Arachnologia przypomina, że kobiety piszące są zawsze w środku, we wnętrzu swego dyskursu. Czytelnik musi zatem dostrzegać nie tylko słowa, ale także ciała uwięzione — jak Ariadna — w labiryncie racjonalizmu, obyczajowych barier i kompleksów. Pragnienie namacalnego bycia w tworzonym przez siebie dziele sprzyja rozbudowaniu warstwy ikonograficznej. Ikonografia w tekście feministycznym nie jest ilustracją słowa, jest przypomnieniem jego cielesności, przywołaniem zawsze aktualnego kontaktu z podmiotem mówiącym. Shoshana Felman ozdabia swą książkę własnym zdjęciem i reprodukcją obrazu Delacroix *Śmierć Katona*. Zdjęcie autorki nie jest tym razem uzupełnieniem tradycyjnego biogramu. Jest integralną częścią krytycznej gry. Felman pisze, iż użyte w tytule pracy francuskie słowo *scandale* oznacza w języku greckim pułapkę. Autorka odsłania swą twarz, jest także — jak Don Juan i Austin — "mówiącym ciałem" (*corps parlant*), tak samo grozi jej klęska i fiasko. Ale dlaczego w książce Felman pojawia się nieżyjący Katon? Bo śmierć, gwałt zadany ciału, jest najwyższym rachunkiem za wypowiedziane słowa. Bo, jak powiada Barthes, słowa i ciała podlegają paradoksalnemu prawu wymiany i substytucji.

Z niezwykłą pieczołowitością pracują nad ikonografią do swych książek Sandra M. Gilbert i Susan Gubar. Wstępny rozdział ich studium *The Madwoman in the Attic* otwiera obraz Rossettiego *Astarte Syriaca*. Przedstawia on postać anielsko-tajemniczej kobiety, która układa dłonie na wysokości piersi i płci. Jest to istota ezoteryczna, prawie nieziemska, a jednak jej gest kieruje uwagę odbiorcy ku ciału, seksualności. Rozdział poświęcony Jane Austen, pisarce z rozmysłem "imitującej" zastaną tradycję narracyjną, poprzedza statyczna kompozycja *John Gubbins Newton and His Sister* (*John Gubbins Newton i jego siostra*). Wspomniany obraz to portret rodzeństwa, wykonany w atelier, na tle krajobrazowej atrapy. Chłopiec zajmuje pozycję centralną, uprzywilejowaną, siedzi na kucyku, trzymając w dłoni, duży, męski cylinder. Dziewczynka stoi nieco z boku, podnosi do góry szpicrutę. Czy chce ją podać bratu? Czy chce nią uderzyć konia? Ona się najwyraźniej waha, nie wie, co zrobić z tym atrybutem siły i władzy.

Dobrym "dodatkiem" do rozdziału poświęconego literaturze antyfeministycznej jest obraz Romneya *Milton and His Two Daughters* (*Milton i jego dwie córki*). *Raj utracony* uchodzi w istocie rzeczy za dowód wielkiego mizoginizmu Milona. Dzieło Romneya prezentuje

trzy postaci umieszczone w ciasnym wnętrzu. Milton, otulony czarną peleryną, siedzi w ponurym zadumaniu. Dwie dziewczynki, ubrane jasno i lekko, pochylają się nad książką. W ułożeniu ramion, głowy, w uciekającym spojrzeniu czai się strach. Dziewczynki czekają z lękiem, aż ojciec przebudzi się z letargu. Co robią córki Miltona? Jaką książkę czytają? Czy jest to lektura polecona im przez ojca, czy przeciwnie — dzieło zakazane?

Obrazy "cytowane" przez Gilbert, Gubar, Schor, Felman unaoczniają pewną prawdę: relacje społeczne i społeczne działania mają także aspekt cielesny. Dzieci namalowane przez wiktoriańskiego twórcę rozdziela szpicruta. W ponurej atmosferze wzrastają córki Miltona. Mogłoby się zatem wydawać, że gwałtu doświadczają przede wszystkim dzieci i zbuntowane kobiety. Katon namalowany przez Delacroix i zaprezentowany w książce Felman sprzeciwia się takiemu uproszczeniu sądów. Feministyczna ikonografia nie zna wyjątków. Cytowane obrazy przypominają, że ciała nie da się odłączyć od intelektu, że ponosi ono współodpowiedzialność za wszystko, co robimy i mówimy. Ale skoro jest współodpowiedzialne, to znaczy również, że jest twórcze, aktywne. "Miej ciało i patrzaj w ciało" — mówią feministki ustami Astarte, bogini miłości.

Czy poprzez różnorodne zabiegi tekstualne i ikonograficzne udało się krytyce feministycznej osiągnąć to, o czym marzył Barthes — nową teorię tekstu, taką, która włączałaby w krąg analizy również (lub: przede wszystkim) podmiot mówiący? Czy feministyczną arachnologię można uznać za takie spełnienie? Feministki nie stworzyły nowej teorii tekstu. Nie miały nawet — jak się zdaje — podobnych ambicji. Zawsze interesowała je literaturoznawcza empiria. Analizując dzieło sztuki nie ukrywały, że ciekawe są wyników swojej pracy. Wybierały przecież do czytania to, co chciały czytać, to, co je pociągało i pobudzało.

A zatem powtórzmy: feministki nie stworzyły Barthes'owskiej hypologii, zbliżyły się wszakże do projektu francuskiego krytyka swoją praktyką interpretacyjną, swoją postawą wobec analizowanego tekstu, intymnością kontaktu z dziełem literackim. Krytyka feministyczna okazała się bliska Barthes'owi w innym jeszcze punkcie. Jak pamiętamy, w *S/Z* badacz dokonuje rozróżnienia pomiędzy tekstem czytelnym (*texte lisible*) a pisalnym (*texte scriptible*).²⁹ Tekst

²⁹ Barthes, *S/Z*, s. 10 i następne.

czytelny, tekst klasyczny, to taki tekst, który możemy przeczytać, tj. zrozumieć, przyswoić. Zajmujemy wobec niego postawę konsumenta. O tekście pisalnym nie wiemy nic, to projekt, coś, co dopiero może powstać, coś, co — tworzymy (*le texte scriptible, c'est nous en train d'écrire*).³⁰ Dlaczego nie zadowolimy się tekstami klasycznymi, dlaczego interesuje nas to, czego nie ma — pisalność? Ponieważ w stosunku do literatury — powiada Barthes — chcemy zajmować także pozycję wytwórcy. Otóż, krytyka feministyczna, wypowiadając się o dziesiątkach i setkach tekstów czytelnych, klasycznych, dotykała zawsze zjawiska "pisalności". Może z innych powodów niż te, które formułował Barthes, feministki pytały, jak powstaje ich tekst, jaki rodzaj energii kieruje ich aktywnością twórczą, jak się to dzieje, że to, co czytają, sprawia, iż zaczynają pisać.

Przez długi czas krytyka feministyczna uważała, iż źródłem kobiecej twórczości jest sprzeciw wobec kultury patriarchalnej. Dziś feministki wiedzą: źródło twórczości bije gdzie indziej. Jest uniwersalne, niezależne od restrykcji, wszechobecne i na ogół niedocenione: *le désir*. Feminizm nie oznacza phallofobii. Odnosi się raczej do pytania o podmiot, podmiot twórczy, taki, który teksty pochłania i wytwarza. Krytyka feministyczna jest pewną propozycją lekturologiczną: jak czytać, aby dotrzeć do intymnych źródeł sztuki; zarazem stanowi intrygujący projekt krytyczny: mówi o tym, jak zmienić nasze pożądanie w tekst. Córki Milton miał dwie. Na obrazie Romneya jedna czyta, druga pisze. Są razem.

³⁰ *Ibidem*, s. 2.