

Teksty Drugie 1995, 3-4 , s. 87-112



Kobieta autorka

Krystyna Kłosińska

Krystyna Kłosińska

Kobieta autorka

Ustawicznie spotykam się z zapytaniem:
skąd się to bierze? jakie to siedem duchów
nieczystych opętało te kobiety, że bez żadnej
racji ni potrzeby zagnają nam
piśmiennictwo szpetnymi wymysłami,
histerią podrażnionego mózgu?

Ks. Karol Niedziałkowski

Pisanie kobiet

Położenie ówczesnych kobiet literatek nie było godnym zazdrości. Ostre i uprzedzone krytyki, złośliwe przycinki, napędzanie do kuchni, igły i pończochy połączone z przesadnymi obawami o losy rodziny i macierzyństwa, nareszcie plotki, intrygi i potwarze były codziennymi pociskami, którymi obrzucano te pionierki działalności kobiecej na polu literatury.¹

W roku 1894 piszącemu te słowa Piotrowi Chmielowskiemu mogło się wydawać, że mówi o zamierzchłej przeszłości, a „pociski” zachowały jedynie wartość muzealnych eksponatów. Czyżby zatem w drugiej połowie XIX wieku nazwa: kobieta–autor przestała być przezwą i w ciągu półwiecza zabarwiona została jakimś nowym, nieoksymoronicznym, wydzwiękiem? Czy koniec wieku przy-

¹ P. Chmielowski *Literatura polska przed pół wiekiem*. [Sprawozdanie A. O. z dwóch odczytów P. Ch....], „Niwa” 1894 nr 6.

nosi jakieś radykalne zmiany w postawach krytyków wobec pisania kobiecego? Czy pisanie kobiet jest nadal zagadnieniem o „stawce politycznej”, tak jak to miało miejsce w XVIII- i XIX-wiecznej Francji, o czym przekonuje Christine Planté w *La petite soeur de Balzac*?² Fantazmatyczny portret autorki w XIX w. ujawnia powszechną wtedy praktykę mówienia o pisarstwie kobiecym: natrętnie wykraczanie poza literaturę i estetykę. Jakby pisanie było wyzwaniem, naruszeniem normy społecznej, zlekceważeniem nakazu, w końcu buntem, i właśnie dlatego wymagało uzasadnień. Szukanie takich uzasadnień, próby nazwania tego, co w owym pisaniu „kobiecc”, często usuwają w cień samo to pisanie.

Kobiety i przymus pisania

Według brzmienia wickowego zwyczaju – ironizował Świętochowski – nauka ich to blichtr, talent – pretensjonalność, chęć działania to szaleństwo. Świat nie może sobie wyobrazić, ażeby z drobnych ustek niewieścich mogły wychodzić inne dźwięki, jak tylko pieszczota i pokora.³

W pisaniu kobiety „objawia się” pycha, lekceważenie narzuconej od wieków pokory. Wchodząc przez pisanie w przestrzeń publicznego mówienia–działania, kobieta wydobywa się z milczenia i ciszy. Zakłóca więc tradycyjny rozdział ról społecznych, poczucie ustalonej hierarchii, słowem relacje władzy.⁴ Planté przypomina, że o kobietach mówiło się zawsze w związku z mężczyznami, jako o córkach, matkach, żonach, kochankach, i zawsze w kategoriach ról rodzinnych. Wie o tym dobrze pozytywista.

Świat – powiada Świętochowski – cześci kapłanki ogniska domowego, przyklaskuje ofiarom zgniecionym brzemieniem poświęcenia i nicwoli, szaleje za boginiami rozkoszy, świat uwielbia kobietę, ale nie chce widzieć n i c pod jej nadobnymi kształtami, oprócz abnegacji, czułości, rozputy lub przewrotnej swawoli.⁵

Kobieta–autor pozostaje poza tymi relacjami i rolami, a więc także poza tożsamością swej płci, która „ulega” zachwianiu. Biorąc do ręki

² Ch. Planté *La petite soeur de Balzac*, Paris 1989.

³ A. Świętochowski *Gabryella–Narcyza Żmichowska*, w: *Wybór pism krytycznoliterackich*, wybrał S. Sandler, opr. M. Brykańska, Warszawa 1973, s. 85.

⁴ Rzecz jasna w Foucaultowskim ujęciu kategorii „władzy”, jako kontroli nad dyskursem. Por. M. Foucault, *La volonté de savoir*, Paris 1976. Rozdział: *Méthode*.

⁵ A. Świętochowski *Gabryella–Narcyza Żmichowska*.

pióro zamienia pieszczoty na bolesne biczowanie, „drobne usteczka niewieście” przekształcają się w wyobraźni społecznej w ciemną pustkę, która wywołuje lęk. Trudno sobie wyobrazić, żeby bez oporu przyjęto nowy wizerunek kobiety, w której rękę pióro zastąpiło tkackie czółenko. Próbując ująć status kobiety piszącej sięga się po retorykę, zresztą tradycyjną, która lokuje taką kobietę na pograniczu normy i wyjątku.

Ten stary i stoczony przesądami świat zna tylko ideały matek i żon... i bachantek; jednostki nie nadające się do żadnej z tych trzech kategorii odrzaca na procent... wyrodków. Autorki! Kobiety z nauką! Z talentem!... Produkta figlów natury lub jej omyłek!⁶

Pierwsza transgresja – pisze Françoise van Rossum-Guyon – która polega na podjęciu aktywności męskiej, prowadzi bardzo szybko do wszystkich inwersji i perwersji. Czyniąc siebie mężczyzną, kobieta-autor przekształca się w postać hybrydyczną, tzn. w hermafrodytę.⁷

Edmond de Goncourt wysuwa przypuszczenie, że dewiacja ciał niektórych piszących kobiet spowodowała, z perspektywy anatomii, zatarcie ich płciowej tożsamości.

Gdyby poddano autopsji kobiety z oryginalnym talentem, jak pani Sand, pani Viardot, znaleziono by u nich części genitalne zbliżone do męskich, owe clitoris podobne nieco do naszych członków.⁸

Naszego Adama Wiślickiego nie zajmuje co prawda ukształtowanie stref erogennych kobiety piszącej, ale z pewnością jej fizjonomika:

Wieszczki liczą stale szesnastą wiosnę, są chude szatynki, o długiej, czasem ospowatej twarzy, zadartym różowym nosku, jakby stworzonym do czułych rozkłiwiań.⁹

Zdeklarowany mizogin Popławski, szkicując ideę kobiety-dziwolągą przechodzi do karykatury, kiedy zaczyna mówić o pisarce.

Tyle tam myśli, ile zmieścić się może w małej, ufryzowanej głowce; serce słabo bije pod ciasnym gorsetem, a wszystko to wypowiedziane szepleniącym szczebiotem, cedzonymi przez zasznurowane wargi półsłówkami.¹⁰

⁶ Tamże.

⁷ F. van Rossum-Guyon *Portrait d'autour en Jeune Femme*, w: *Du féminin*, red. M. Calle, Québec 1992, s. 175.

⁸ Cyt. za F. van Rossum-Guyon.

⁹ A. Wiślicki *Groch na ścianę*, „Przegląd Tygodniowy” 1867 nr 49.

¹⁰ J. Z. Popławski *Sztandar ze spódnicy*, „Prawda” 1885 nr 35.

Natura i jej kaprysy („szepłenicie”) i kultura końca wieku (gorset, fryzowana główka) dopełniają się wzajemnie w dziele tworzenia: głupiej, infantylnej kobiety z pokoju „dla lalek”, o ptasim mózdzku i kalekiej mowie.

Zdeflowane ciało piszącej kobiety służy krytykom za metaforę, mówiąc o nim równocześnie oceniają „ciało” tekstu. Dla Goncourta twórcze talenty mają tylko kobiety obdarzone pewnym szczegółem anatomicznym, kobiety, powiedzmy, falliczne. Podobnie, choć szukając oznak płci wyżej pasa, polski krytyk potraktuje Orzeszkową, jako jedyną wśród piszących kobietę, która „ma głowę jakby męską”.¹¹ Szpetne „wieszczki” Wiślickiego — ani kobiety, ani mężczyźni — istoty rodzaju nijakiego, mogą być zaledwie imitatorkami tekstów cudzych. U Popławskiego płęć „piękna” uprawia sztukę w sposób mizerny, naśladowczy i niclojalny wobec wzorca, który bezmyślnie zniekształca.

Pisarstwo mężczyzn uznawane jest przez krytyków nie tylko za fakt oczywisty. Motywuje się ono teleologicznie i wolicjonalnie. Widać to wyraźnie, gdy mowa o pisarskich pierwocinach.

Cel moralizatorski był Prusowi ciągle przytomny, a przesada i karykatura [...] miała, zdaniem niewprawnego jeszcze pisarza, posłużyć do [...] owego celu. Raz zaś uznawszy przesadę i karykaturę za środek najlepszy [...] posługiwał się nim bardzo ochoczo.¹²

Inaczej brzmiała, prawda, że wiele lat wcześniej, opinia tego samego krytyka o nic mniej uporzeczywych poczynaniach młodej Orzeszkowej.

Myśl ta tak dalece leżała autorce na sercu, że nie zwracając uwagi na biednych czytelników, z okrucieństwem egoizmu, czyli miłości własnej, autorskiej, napisała o niej dwie grube powieści.¹³

Nic rządzi tu więc logika celów i środków. Chyba że autorka ma, jak dojrzała Orzeszkowa, „męską głowę”.

Dlaczego kobiety porzucają tradycyjne role i biorą pióro do ręki? Po co piszą?

¹¹ T. J. Orlicz [Jeske-Choiński] *Powieści kobiece*, „Rola” 1896 nr 28.

¹² P. Chmielowski *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, w: *Pisma krytycznoliterackie*, opr. H. Markiewicz, Warszawa 1961, t. 2, s. 12.

¹³ P. Chmielowski *Powieści pani Elizy Orzeszkowej*, w: *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, s. 346.

Ileż razy patrzymy na to krwawe pasowanie się niewieściego umysłu z siłą przyrodzoną, która objawić się pragnie, z niemocą sztuczną, która ją obezwładnia? Ileż razy jesteśmy surowymi sędziami ducha, który w całym swoim rozwoju walczył o niepodległość istnienia, o możliwość wydobycia się na zewnątrz?¹⁴

Pisanie kobiece rodzi jakaś siła odśrodkowa, nie dająca się ujarzmić żywiołowość, energia, która nagle wybucha bez kontroli.

„Komety zniszczenia świecą wam nad głową — pisze Adam Wiślicki — a buchacie ogniem pikielnych ciecpień, jak lawą wrzące piersi Wezuwiusza.”¹⁵ Za ową „wulkaniczną” metaforą tkwią przekonania wypowiedane fragmentami w recenzjach powieści kobiecych. Wedle nich kultura, ściągając z kobiety drugiej połowy XIX wieku „piczęć niemoty”, wyzwoliła nagromadzone, uśpione przez wieki i nie znajdujące dotąd ujścia, myśli, uczucia i pragnienia. Zgodnie z zasadą zachowania energii (wykorzystywaną często w epoce jako model dla eksplikacji wielorakich zjawisk¹⁶), jak wulkan, który wyrzuca lawę drżemiącą w nim przez lata, kobieta–autor wybucha dziedzictwem swych niemych poprzedniczek. Dziedzictwem milczenia?

Wydobywająca się z kobiecego wnętrza siła ma wszystkie znamiona odruchu, popędu, instynktu. Jej cel jest — zdaniem jednych — nicokreślony. Po prostu, podobnie jak zahamowany popęd, pragnie odciążać, wydobyć się na zewnątrz — blokowana grozi zniszczeniem i śmiercią. Motywacja pisania kobiecego sięga zatem (w przeciwieństwie do racjonalnych, kulturowych uzasadnień twórczości męskiej) do nieświadomości w dziedzinie popędów, pisaniu zaś nadaje charakter eruptywny. Świętochowski nie ulega sile popędów popędowości, próbuje jednak znaleźć motywację owej uległości w historii i kulturze, a także w projekcji indywidualnego rozwoju kobiety–autorki w przyszłość: popędowość owa miałaby zostać kiedyś ukulturowiona.

W licznych diagnozach kobiecego pisarstwa — zwłaszcza od końca XIX wieku — stawia się znak równości między owym „popędem do pióra”, a dążeniem do „zadowolenia swych chuci”.¹⁷ „Dopiero no-

¹⁴ A. Świętochowski *Gabryella–Narcyza Żmichowska*.

¹⁵ A. Wiślicki *Groch na ścianę*.

¹⁶ M. Serres *Feux et signaux de brume*. Zola, Paris 1975.

¹⁷ K. Niedziałkowski *Nic tędy droga Szanowne Panie*. (*Studium o emancypacji kobiet*), „Rola” 1896 nr 11, s. 161.

wsza sztuka uznała popęd samca i samicy za jakowyś skarbiec Szczamu, skąd można czerpać bez braku klejnoty natchnień¹⁸ — pisał Antoni Mazanowski już u schyłku Młodej Polski. „I oto — dodawał — rzecz znamienita. W pierwszym rządzie wcale licznej falangi artystów lubieży, w podskokach pędzi wysoko podkasane gronko kobiet—autorek.”¹⁹

Akt pisania kojarzy się tu niemal z aktem płciowym, zaś proces pisania staje się zastępczym rozładowaniem nadmiaru libido. Ponieważ jednak zaspokojenie pożądania („chuci”) dokonuje się bez udziału mężczyzny, kobieta pisząca wchodzi w jego rolę, a przynajmniej ją sobie usurpuje. Książd Niedziałkowski:

Piszą tedy i gryzmołą, piszą i opisują, a napisawszy i opisawszy, zdają się mówić do zdumionej publiczności: aha, a co? Mówicie, że wstydlivość to cecha kobiety, a czytajcie jeno, jakieśmy wam tu paskudztwa nasmarowały. Mężczyzna się rumieni, a my nie, aha? Kto z was mężczyzn tak napisze?²⁰

Cały proces nabiera charakteru narcystycznego: samowystarczalna kobieta trzyma w ręce pióro—fallus. Stąd już tylko krok do uznania autorek za „wojsko starych panien, szlochających rzewnie dlatego, że pragnęły wyjść za mąż, a szczęście im nie posłużyło, zblazowanych mężatek, rwących się z nudów do pióra...”²¹

Metafora wulkaniczna nadaje kobiecemu pisaniu motywację popędową, a zatem pewien aktywizm. Burzy to tradycję, która kobiece łączyła z pasywnym, a męskie z aktywnym. Kobiece jest teraz aktywne i erupcyjne, męskie pasywne i — by tak powiedzieć — absorpcyjne, w sensie nastawienia na przyswajanie wiedzy, nauki, spostrzeżeń. Krytycy nie nadają im statusu równego. Aktywizm nie nobilituje ani kobiety, ani jej pisania, podczas gdy kobieca chłonność stanowi uznany motyw twórczości męskiej. Dlaczego tak się dzieje?

Powszechnie znane jest i obiegowe w epoce teoretyzowanie Baudelaire’a na temat pisania męskiego. Według tegoż, prawdziwym artystą zostaje ten, kto posiadał zdolność przyswojenia sobie pierwiastków ko-

¹⁸ A. Mazanowski *Współczesna galeryja powieściopisarek polskich*, „Przegląd Powszechny” 1916, s. 315.

¹⁹ Tamże, s. 317.

²⁰ K. Niedziałkowski *Nie tędy droga Szanowne Panie*.

²¹ T. Jeske-Choiński *Typy i ideały pozytywnej belenystyki warszawskiej*, „Niwa” 1887 z. 298, s. 934.

biczych. „Artysta – interpretuje tę myśl Leo Bersani – zatracą swoją męską tożsamość w obsceniczej otwartości i wrażliwości na rzeczywistość zewnętrzną, co czyni z niego artystę, lecz także kobietę.”²² „Pasywność sama z siebie transformuje poetę w jakiś byt kobiecy”²³; „zatrata męskości – dodaje Butor, neutralizując wagę pierwiastków kobiecych w wypowiedziach Baudelaire’a – nie może być zredukowana do zatury woli.”²⁴ Znajdujemy w tym miejscu odpowiedź na postawione pytanie. Męski aktywizm wzbogaca się przez kobiecą receptywność (która czyni z twórcy doskonałą Androgynę), bez naruszenia podstawy męskiej twórczości. Tworzy ją wola i wszystkie wynikające z wolicjonalności działania. Aktywizm (męski), któremu ulega kobieta, wyrzuca ją z bezpiecznych orbit, nakreślonych przez patriarchalną kulturę i wydaje na igraszkę sił tajemnych. Dzieje się tak dlatego, że aktywizm kobiecy jest nie-wolicjonalny (tak jak męski), ale popędowy. Są w nim nagromadzone pierwiastki, takie jak: „myśli”, „uczucia”, „marzenia” (A. Świętochowski), a także pierwiastki czysto cielesne, libidynalne (T. Jeske–Choiński, K. Niedziałkowski). Wzorcem dla tak ujętej kobiecej libidynalności byłoby erupcyjne libido męskie. Sądząc po wypowiedziach krytyków, pisanie kobiece nie wynikałoby jednak z sublimowania libido. „Popęd do pióra” nie przeszedł przez długi proces wymiany pożądanego obiektu seksualnego na inny – odseksualizowany. Cechuje go jakaś bezpośredniość libidynalna, nieprzetworzona – jakby „popęd do pióra” miał charakter seksualny. Aktywność kobiecą słusznie będzie nazwać, śladem Sarah Kofman, „pseudoaktywnością, która byłaby tylko środkiem, aby trafić do pasywnego celu”.²⁵ „Talent podobny” – wyrokuję Jeske–Choiński, stawiając Ostoję obok Dygasińskiego. Jednak –

Gdy ten jest uczonym, doktrynerem, ilustruje za pomocą beletrystyki teorie, które uważa za prawdziwe, komponuje z celem, z tendencją, [...] Ostoję p a t r z y i co sprostuje, opisuje.²⁶

Mężczyzna „komponuje z celem”, zgodnie z wiedzą na temat przed-

²² L. Bersani *Baudelaire et Freud*, Paris 1981, s. 22.

²³ Tamże.

²⁴ Cyt. za L. Bersani *Baudelaire et Freud*, s. 20.

²⁵ S. Kofman *L'énigme de la femme. La femme dans les textes de Freud*, Paris 1983, s. 140.

²⁶ T. Jeske–Choiński *Typy i idcały...*, s. 928.

miotu i znajomością technik artystycznych. Angażuje intelekt. Tworzy, przetwarzając surową materię percepcji. Kobieta „p a t r z y i co spostrzeże, opisuje”. Aktywność patrzenia przekształca się w pasywność pisania. Kobieta–autorka ulega i poddaje się naporowi obrazów z zewnątrz. Staje się receptywna, gąbczasta: staje się lustrem, a jej wytwór lustrzanym odbiciem. Patrząc, dezintegruje swoje ja. Rozpuszcza je w tym, co zewnętrzne. Absorbując, wchłania, ale nie tworzy. Skazana na bytowanie „przedmiotowe”, nie może być artystką. Pisanie jej postrzega się bardziej jako czynność automatyczną („co spostrzeże, opisuje”), niż działanie intelektualne i wolicjonalne. Kobieta nie mówi – „coś przez nią gada”.

Odwołanie się w tym miejscu do Sarah Kofman i jej „feministycznego” odczytania Freuda ma swoje racje: opis przejścia od „pseudoaktywności” do pasywności kobiecej, przypomina interpretacje, uznające w twórczości kobiecej aktywny „rozpędnik” i pasywne pisanie. Krytykując u kobiet pasywność, Freud nie naruszał opozycji męski–żeński, dostrzegał w niej jednak nie tyle naturalną właściwość, co produkt kultury. Kobieta pasywna jest tworem nie nauki, a zbiorowej psychologii i ideologii zdeterminowanej przez społeczną organizację, która zgodnie ze swym interesem modeluje ją na bierną, bierność także wymuszając.

Można zatem powiedzieć, posługując się przedstawioną eksplikacją, że kobiecy „popęd do pióra” (idący od wewnątrz przymus pisania) jest przez społeczne i literackie instytucje transformowany w bierne, przedmiotowe pisanie o charakterze często naśladowczym. Z drugiej zaś strony, obrazując pisanie kobiece jako „plagę”, „wylew”, „zalew”, krytyka być może chce widzieć je w bezwładzie, w bezruchu.

Tekst kobiecy

O twórczości kobiet pisze się w odniesieniu do uniwersalnego wzoru twórczości męskiej. Działa tu (odkryte przez dekonstrukcję) prawo, powszechne w praktyce interpretacyjnej, że opozycja binarna męski–żeński służy uznaniu jednej ze stron – męskiej – za ważniejszą i wartościowszą. Zarzuty postawione kiedyś przez Balzaca pani Sand będą pół wieku później powtarzane wobec całej literatury kobiecej.

Nikt inny tylko Balzac powiedział o pani G. Sand [...], że z wyjątkiem «stylu», brak jej zasadni-

czych przymiotów twórczych, a więc „sily pomyslu”, „daru konstrukcyjnego”, „zdolności dochodzenia prawdy” i „sztuki patosu”. Ten przesadny nieco sąd wielkiego twórcy o jednym z najmniej wątpliwych geniuszów kobiecych przychodzi na myśl, gdy się rozważa twórczość naszych autorek współczesnych. [...] dodalbyśmy tylko, że brak im również stylu.²⁷

Kluczowe jest tu słówko: „brak”. Definiowany przez „brak”, tekst kobiecy zostaje utożsamiony z defektem, ułomnością, niekompletnością (kastracją?). Cechę kompletności, pełni, mają produkty męskie. Opis i wartościowanie dwóch typów literackiej twórczości, posługujące się słowem „brak” budzi od razu skojarzenia z Freudem i jego projekcją „bytu kobiecego”. Kobięcę (podobnie jak jej seks) definiuje u niego „brak” tego, co ma mężczyzna (był pełny, doskonały, zarówno pod względem wyposażenia intelektualnego jak i fizjologii). „O seksualności kobiecej – pisze L. Irigaray – zawsze myślało się, wychodząc od parametrów męskich.”²⁸ Etykieta „braku” okalecza każdy przedmiot, każdą istotę, której się ją przykleja. Funkcja słowa „brak” odsyła wprost do procesu, który S. Morawski nazwał „genderyzacją”: „takim kulturowym uwarunkowaniem myśli estetycznej, które odpowiada potrzebom i wizji męskiego umysłu (...) kategorie dostosowywano do męskiego sposobu myślenia o świecie, zwłaszcza o wartościach i ich hierarchii”.²⁹

„Powieści Ostoi są to – wyrokuje Teodor Jeske-Choiński – w znacznej części strzępy, epizody, luźne, obok siebie zestawione spostrzeżenia... budulec, z którego można coś zrobić.”³⁰ Fragmentaryczność i epizodyczność niszczy spójność powieści, za którą nie stoi, wywieczniona z filozofii, spójność świata. Nie da się uniknąć problemu punktu widzenia: Czy tekst kobiecy jest fragmentaryczny? Czy jego fragmentaryczność jest efektem zaszufładowania przez krytyka. Braku kompetencji autorki dowodzi niezgodna z logiką przyczynowo-skutkową fabuła. Z perspektywy lektury nie-męskiej powszechnie zarzucana kobietom piszącym niekompetencja (sprzeciw wobec konwencji?) może manifestować kobiece „ja” – produkt patriarchalnej ideologii.

Z całą pewnością odrzucenie, wykluczenie wyobraźni kobiecej, sytuuje kobietę tak, że

²⁷ W. Jabłonowski *Kobiety – poetki – Pieśni niepodległe*, „Dziennik Kijowski” 1906 nr 82.

²⁸ L. Irigaray *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris 1977, s. 23

²⁹ S. Morawski *O tak zwanej estetyce feministycznej*, w: *Czy jeszcze sztuka? Sztuka współczesna a tradycja estetyczna*, Kraków 1994, s. 73.

³⁰ T. Jeske-Choiński *Typy i ideały...*, s. 930.

doświadcza ona siebie jedynie fragmentarycznie, na słabo ustrukturuowanych marginesach ideologii panującej, pośród wyrzutków i wykroczeń, na marginesach lustra, ustawionego przez „podmiot” (męski) po to, żeby się sam w nim odbijał, zdawiał. Zresztą owa męska spekulacja/zaleca „kobiecości” taką rolę, która tylko w bardzo niewielkim stopniu odpowiada pragnieniom kobiety, która chce być sobą nie tylko w tajemnicy, w ukryciu, z niepewnością i z poczuciem winy.³¹

Odwołując się do psychoanalitycznego warsztatu Lemoine–Luccioni³² można powiedzieć, że tekst przedstawia się jako jedność (podobnie jak ciało), gdy czytelnik–krytyk (patrzący na ciało) utożsamia go z podmiotem. Jeśli takie utożsamienie nie zachodzi, tekst kobiecy, wytwór nie–podmiotu, widziany jest w postaci niespójnych kawalków, części, fragmentów.

Kobieta komponuje wbrew podstawowym regułom poetyki, przedstawia hierarchię planów powieści, pisząc bawi się, nie zna bowiem wysoko cenionej przez męską estetykę sztuki „patosu” i „powagi”. W powieściach Wilkońskiej:

[...] połowę wypełnia przerobiony na różne formy frazes [...] drugą połowę zajmuje akt picia kawy, kąpiel, spaceru itd. Są to nie więcej, jak tylko powieściowe f a t a l a s z k i, które w zdolnych rękach mogłyby złożyć mozaikowe tło, w rękach kobiety stały się faktami pierwszego planu.³³

„Zdolne ręce” nie są, oczywiście, rękami kobiety. Budulec, którym kobieta wypełnia swoje powieści, artysta zmienilby w dzieło sztuki. Właściwie komponowanie owego „surowego budulca” przypisuje się Orzeszkowej, ale ona — zaznaczmy od razu — ma za sobą, dzielącą ją od „nieudolnego” pisania, długą drogę, której ślady pozostały w krytycznych recenzjach. Co ważniejsze, „dojrzała” Orzeszkowa nie tworzy po „kobieccemu”, mimo że, jak wylicza w omówieniu *Pana Graby* Sienkiewicz, „ze smakiem mebluje pokoje”, „z przepychem ubiera i czesze swoje bohaterki” i „lubuje się w akcesoriach”.³⁴ Ten „zmysł tapicerski” jest poskromiony, nie wysuwa się nigdy w powieści na pierwszy plan, nie autorka konstruuje fabuły z kobiecej toalety. Budzi może nawet odcień zazdrości...

³¹ L. Irigaray *Ce sexe qui n'en est pas un*, s. 29.

³² E. Lemoine–Luccioni *Partage des femmes*, Paris 1976.

³³ A. Świętochowski „Za posagiem”. *Powieść P. Wilkońskiej*, w: *Wybór pism*, s. 120 (podkr. moje).

³⁴ H. Sienkiewicz „Pan Graba”. *Powieść Elizy Orzeszkowej*, w: *Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus o literaturze*, Warszawa 1956, s. 167.

Posługując się sugestywnym konceptem: „powieściowe fatalaszki”, Świętochowski ukrywa, odsłaniając zarazem (funkcja metafory) brak akceptacji dla obcego mu doświadczenia i obcego mu świata, w którym tak prozaiczne czynności, jak: „picie kawy, kąpiel i spacer” urastają do rangi historii. Wielka (męska) historia rozgrywa się gdzieś indziej (nie na spacerach) i tworzy się ze „zdarzeń” innych niż te, które rejestruje powieść (dbałość o własne ciało). Można powiedzieć, że wykluczone z niej kobiety zapisują swoją małą historię: historię blahostek. W opowiadaniach owa mała historia układa się w powtarzalny cykl ze stałym repertuarem ról kobiecych, co ją zbliża do mitu. Mężczyźni zawsze byli — pisze A. Juranville — bohaterami mitów założycielskich. Boginie płodności uosabiały protagonistki kobiece. Można sądzić, podejmując sugestię zawartą w mitach, że mężczyzna od dawna był „wypełniony historycznie”, podczas gdy kobieta była „pogrążona w piaszczystych meandrach prehistorii”³⁵ i nie wyszła z nich nigdy w zupełności.

Kobiety-autorki — pisze Władysław Jabłonowski — „są to pracowite prządki banalnej rzeczywistości”.³⁶ Sygnałem do „odczytania na nowo” jest tu zarówno temat „banalnej rzeczywistości”, jak i figura autorki utożsamionej z prządką. Dla kogo bowiem rzeczywistość w powieściach kobiecych przedstawia się jako banalna? Czy dla prządki? Czy dla krytyka? „Męska teoria”, przez którą rozumie Showalter, „konceptę twórczości, historię literatury oraz literackiej interpretacji, opartą na doświadczeniu męskim, choć potraktowanym jako doświadczenie uniwersalne”³⁷, wypowiada się tu w całej pełni. Krytyka wykreśla z pola swego zainteresowania to, co jako kobiece, jest inne, obce. I co, jako obce wzbudza niepokój, rodzi lęk, więc zostaje wykluczone, wyczerzonymo za pomocą metafor. Właśnie owe metafory najlepiej „demaskują” krytyków, odsłaniając miejsca przemilczane. Nie roszczone sobie pretensji do wyczerpania ich bogactwa, można, szkiecowo, wyodrębnić kilka grup takich metafor krytycznych, „zabudowujących” obszar kobiecego pisania. Kobiety-autorki to zatem „prządkie banalnej rzeczywistości”, „placzkie literackie” („legion pla-

³⁵ A. Juranville *La femme et la mélancolie*, Paris 1993, s. 161.

³⁶ W. Jabłonowski *Kobiety — poetki — Pieśni niepodległe*.

³⁷ E. Showalter *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, tłum. I. Kalinowska-Blackwood, „Teksty Drugie” 1993 nr 4/5/6, s. 120.

czek zawodzących na różne tony”³⁸), a ich wytwory są „płodami grafomanii”.

Wykładnia podobnych wypowiedzi jest prosta. Przędki nie przędą już nici, ale banalną rzeczywistość, lament płaczki, wpisany w pogrzebowy rytuał, przekształcił się w przebrzmiałą, literacką konwencję wyrażania uczuć, zamiast dzieci kobiety-autorki płodzą grafomanię. Przędzenie, lamentowanie, rodzenie wpisane były w porządek natury i kultury. Nadawano mu użyteczność i celowość. Co więcej, technikę tkania i przędzenia, czynność skądinąd dla kobiet „naturalną”, można, według Freuda, uznać za ich, być może jedyne, odkrycie i jedyne wkład w rozwój cywilizacji. „Była nabożna i przędła” – zapisywano na nagrobkach kobiet w średniowieczu. Wymóg kultury, ale i natury (łożysko matki) narzucił kobiecie dbałość o pierwszą i ostatnią szatę człowieka: pieluszkę i pogrzebowy całun. Rodzi i grzebie, rodzi i opłakuje. Pisanie zostaje zatem ujęte jako sztuka obca kobietom, o ile ich istotę określa nie produkowanie, ale reprodukcowanie. Krytyczne metafory, sformułowane niemal w trybie nakazu, podsuwają kobietom drogę powrotną do ról, powszechnie uznanych za „naturalne” i społecznie pożyteczne. Ról zarzuconych przez uleganie szkodliwemu, i dla zbiorowości i dla literatury, kobiecemu „pociągowi do pióra”. Nakaz ów brzmi w ostrzeżeniu, że pisanie jest dla kobiet ryzykowne grozi dezaprobatą i utratą społecznego szacunku. Pisząc, narażają się na śmieszność.

Kobiece pisanie omawia się za pomocą języka pożyczonego z książki kucharskiej. Możemy więc przeczytać, że Hajota „ulepiła jakieś straszdyło, papierowe monstrum”³⁹, a Ostoja w pisaniu „rwie się i rzuca na sposób gosposi, tracącej głowę wśród nawaly gości”.⁴⁰ Osąd krytyków brzmi jasno. Kompetencje kucharki, która zna receptury potraw i sposoby ich przyrządzania, przekształcają się w wady literatury, jeśli kobieta zechce zastąpić jedną sztukę drugą. Trzeba być piszącą kobietą, żeby nazwać pisanie „smażeniem konfitur” i żeby nie zabrzmiało to pejoratywnie. Dopiero Zapolska powie, że pani Daudet pisze „ot... jakby smażyła konfitury”.⁴¹

³⁸ T. Jeske-Choiński *Typy i ideały...*, s. 919.

³⁹ Tamże, s. 931.

⁴⁰ J. T. Hodi [Tokarzewicz], *Wychowanka* „Ostoi”, „Prawda” 1895 nr 26.

⁴¹ G. Zapolska *Publicystyka*, opr. J. Czachowska i E. Korzeniewska, cz. 2, Wrocław 1959, s. 314.

Z kolci stereotyp plotkarki karykaturalnie wyolbrzymia metafora, według której kobiety piszące „wypasają się na plotkach”. „Pomijamy – pisze Świętochowski – wszystkie matki, żony i córki wypasające się na plotkach, nas obchodzi ta wada przeniesiona na pole literatury”.⁴² Zasztyfrowana w tym tropie kobieta–krowa, głupia krowa, dodajmy, poszerza pole synonimów: Nietzsche nazwał co prawda Goerge Sand „dojną krową o pięknym stylu”, ale jednak podkreślił fakt, że styl miała. W metaforę literackiej „krowy” uwikłana jest nie tylko głupota krowy, ale także – jej mleczność. Dawanie mleka, karmienie, a zatem utrzymywanie przy życiu to funkcja krowy, ale i – metaforycznie – karmiącej kobiety. Głupota wzbudza śmiech, a karmienie? Mleko nie jest, wedle interpretacji Simone de Beauvoir, wartością cenioną przez mężczyznę. Przeciwstawia mu krew, która więcej dla niego waży. „Człowiek – pisze Beauvoir – wznosi się ponad zwierzę nie przez to, że daje życie, lecz że je ryzykuje; dlatego ludzkość wyżej stawia nie tę pleć, która rodzi, lecz tę, która zabija”.⁴³ Z perspektywy, powiedzmy, kobiecej, uznającej równość bądź komplementarność mleka i krwi, znaczenia, których nośnikiem jest metafora „krowy”, dramatyzują się. Kobieta plotkarka, „krowa” wnosi do literatury głupotę i zarazem karmi ją mlekiem. Głupie pisanie i mleczne pisanie ma, dla mężczyzny, taką samą wagę. „Pisać mlekiem”, hasło i wyzwanie sformułowane przez Hélène Cixous, podpowiada współczesnym kobietom i sposób pisania (zgoda – enigmatyczny), i nową, bo nie-męską, hierarchię krwi i mleka. Cixous wybiera mleko. Kobieta pisząc – działa. Ks. Niedziałkowski w rozprawie na temat emancypacji kobiet dużo uwagi poświęcił kobiecie–autorce. Parę cytatów oddaje retorykę tej rozprawy, która balansuje pomiędzy językiem biblijnym a słownictwem reportażu ze składowiska śmieci. Obok określeń pisarstwa kobiecego, jako „potopu miernoty”, „potopu niezdarności”, „plew miernoty”, pojawiają się niczym w wyliczance, nazwy czynności, które wykonują kobiety piszące: „zaśmiecają literaturę plewami miernoty”, „zagnajają i zatrują ją [ją] utworami rozwiązłymi”.⁴⁴

⁴² A. Świętochowski *Gabryella–Narcyza Żmichowska*.

⁴³ S. de Beauvoir *Druga pleć*, przeł. G. Mycielska, Kraków 1972, t. 1, s. 113.

⁴⁴ K. Niedziałkowski *Nie tędy droga Szanowne Panie*.

Czyż potrzeba aby koniecznie w poszukiwaniu pereł wszystkie śmietniska rozgrzebywać szeroko, a cuchnącymi ich miazgami zatruchać powietrze! [...] Nie ratują pani Szamoty napuszyste tytuły ustępów: Woda letejska, Atena czy Afrodyta [...] Baśń wschodnia [...] Boże miłosierny [...] ani Atena ani Afrodyta – tylko ładacznica, nie baśń wschodnia, tylko ściek.⁴⁵

Kobiety zanieczyszczają literaturę, przekształcają ją w zbiornik odpadków (śmieci), a nawet odchodów („gnojowisko”). Literatura – jako ekskrementy? Cuchnący śmietnik, dzieło Messalin–feministek, przywołuje figurę kobiety–trucicielki, czarownicy, siedliska nieczystych mocy. Kobieta pisząca, wyzwolicielka namiętności i zmysłowości zabija jadem jak żmija. Opętana przez szatana? Histeryczka?

Kobieta „wylewa potoki słów zbytucznych”, „płaczki literackie” nasączają powieści niekontrolowanym potokiem czułościowości, „łzawią się”. „Przebóg, wy jesteście kariatydami, schylonymi pod brzemieniem nieszczęścia, źródłami, sączącymi lzy milionów.”⁴⁶ Zarejestrowane objawy: upływ łez, automatyczne, bezwolne „sączenie”, „wylewanie się słów”, można uznać za przykłady metafor „pływu ustrojowego”⁴⁷, metafor organicznych.

Pisanie kobiece, tekst kobiecy jest produktem męskich fantazmatów. Odbijają się na nim nieczym na ekranie świadome i nieświadome projekcje i lęki. Metafory organiczne, które ujmują pisanie kobiece jako wyciekanie, wylewanie się i zarazem jako czynność oddzielania, wydzielenia organicznych odpadków, można zinterpretować jako wyraz męskiego lęku przed utratą z całości ciała jego części i przed nacechowaniem tej całości „brakiem”. Byłbyż to zatem ukryty i odsłonięty przez metafory męski lęk przed kastracją? Czy metafory „mówią” o swoich twórcach (krytykach) czy o opisywanym przedmiocie (pisanu kobiet)? Kobiety nie boją się kastracji. „Kobieta – pisze Lemoine–Luccioni – lęka się zatem znacznie bardziej parcelacji niż kastracji. Naprawdę żyje ona pod znakiem opuszczenia przez: matkę, ojca, dzieci, męża, penisa, wszyscy ją porzucają”.⁴⁸ Wydzielanie, upływy, utratę, terroryzują wyobraźnię kobiety. Są zarazem jej przeczaczeniem, jeśli zgodzić się na to, że kobieta jest „zawsze podzielona, wiecznie pozbawiona swojej połowy, narcystycznie rozdzielona na

⁴⁵ A. Mazanowski *Współczesna galeria powieściopisarek polskich*, s. 330.

⁴⁶ T. Jeske–Choiński *Typy i ideały*, s. 918.

⁴⁷ E. Ravoux–Rallo, A. Roche *Corps, reste, texte*, w: *Une histoire des femmes est-elle possible?*, Paris 1984, s. 93.

⁴⁸ E. Lemoine–Luccioni, *Partage des femmes*.

podmiot i przedmiot, sierota pod każdym względem. Słowem, strukturalna narcystka, której losem jest być podzieloną.⁴⁹ Dzielone na kawałki – kobieta nie może tworzyć. Aby być twórcą musiałaby być „całością”.

Opis kobiety w *Partage des femmes* przedstawia zaskakującą zbiczność z obrazowaniem pisania kobiecego za pomocą metafor organicznych. (Nawiasem mówiąc, Lemoine–Luccioni, uczennica Lacana, w zgodzie z antyfeministyczną postawą mistrza, denuncjuje – jak pisze A. Jardine⁵⁰ – teorie feministyczne.) Współczesna psychoanaliza i stare XIX-wieczne metafory mówią to samo: kobieta nie tworzy. A jednak pisze. Trudno oprzeć się w tym miejscu mimowolnemu skojarzeniu owcy, nietwórczej, a jednak piszącej wnętrzem swego ciała, kobiety z pajakiem. Jak pająk, wysnuwając ze swych wnętrzości nici, przędzie ona nie „przedstawiając”, skazana na to, by reprodukować jedynie własne czynności⁵¹.

Metafory organiczne można także, biorąc w nawias intencje krytyków, odczytać z perspektywy H  l  ne Cixous, przywłaszczając je ona sobie i nadaje im własne znaczenia. Jej kobieta pisze „białym atramentem” i – tworzy.

Predylekcja kobiet do pisania o crotyce i chorobie współgra z ich skłonnością do lamentacji. Szcherczada, ich starsza siostra, sztuką opowiadania pokonała śmierć. XIX-wieczne Szcherczady wywołują zniecierpliwienie i nudzą ; są więc skazywane na milczenie.

Setki kobiet roztkliwia się nad niedolą: Antków, Kubusiów, Jędrków, Maryń, Zoś, Jadwig itd., lubując się głównie w kalekach, idiotach, ulicznikach, obdartusach, nędzarzach; tym podobnych „bohaterach”. Komu braknie nogi lub r  ki, nosa albo piątej klepki w głowie, kto głodny, sporniewierany, niedołączny, głupi w końcu! ten może być pewnym, że się nim muza współczesna gorliwie zaopiekuje.⁵²

Opowiadają jednak swoje historie i kieruje nimi to samo pragnienie, które powodowało narratorką *Baśni z tysiąca i jednej nocy*: „oddalić własną śmierć, ochronić własne ciało”.⁵³

Tytuły wystąpień krytycznych (*Utwory niewieście, Współczesna galeria*

⁴⁹ Tamże, s. 100.

⁵⁰ A. Jardine *Gyn  sis. Configurations de la femme et de la modernit  *, Paris 1985, s. 201–203.

⁵¹ K. Miller *Subject to change. Reading feminist writing*, New York 1988. Rozdział: *Arachnologies: The Woman, the Text, and the Reader*.

⁵² T. Jeske–Choiński *Typy i ideały*, s. 931.

⁵³ E. Ravoux–Rallo, A. Roche *Corps, reste, texte*, s. 90.

powieściopisarek polskich, Powieści kobiece) każą myśleć o literaturze kobiecej jako odrębnej całości, której osobliwości można i trzeba opisać. Pojęcie „literatury kobiecej” jest jednak opisowe tylko z pozoru. Ma charakter wartościujący, a duży kwantyfikator służy uzasadnieniu i wyeksponowaniu oceny ujemnej. Tekst ma swoje „kobiece” właściwości, ale jako negatywne odwrócenie tekstu męskiego. Nietrudno z tego rewersu naszkicować cechy tekstu „kobiecego”, a nawet figurę kobiecego ciała. Jeske-Choińskiego, na przykład, „zadziwia u kobiety”: „suchość wyobraźni”, rysunek pozbawiony „miękkich, okrągłych linii”, „dykcja”, która „razi ubóstwem ciepła”.⁵⁴ Powszechna jest praktyka krytyków, którzy, by podkreślić pozytywne strony twórczości jakiejś pisarki, najpierw niewinnie określają jej pozycję wśród siostr-autorek: „pierwszej z kobiet”, „jedynej wśród kobiet”, a następnie wiedzą ją poza obszar literatury kobiecej. Orzeszkowej na przykład daje się nickwestionowane miejsce wśród piszących, ale za cenę wyrwania jej z kontekstu twórczości kobiecej i usytuowania bliżej obszaru męskiego („ma głowę jakby męską”⁵⁵), bądź na jego pograniczu („mniej kobieca od innych autorek”⁵⁶), co prowadzi, metaforycznie, rzecz jasna, do pozbawienia jej tożsamości płciowej. Kobieta „mniej kobieca w pisaniu od innych autorek”, „z męską jakby głową” – twór hybrydyczny. Hermafrodyta? Kobieta pisząca po męsku, jak mężczyzna? Nie należy już więc do wspólnoty kobiet-autorek? Pisanie „kobiecc”, „mniej kobiecc” i „nie-kobiecc”, tak można w skrócie ująć kolejne stopnie „rozwoju” kobiety autorki (może je przejść, bądź utkwic na pierwszym), które nakreśliła przed nią, jako zadanie, uniwersalna norma męskiej estetyki.

Ale kobieta zawsze staje, czy o tym wie czy nie, przed wyborem: wróść w kulturę panującą, nie bez głębokiego stłumienia, powodującego niezdolność do wyższej twórczości. Albo pozostać autentyczną, czerpać ze swojej kobiecości i mieć do dyspozycji tylko kulturowy beład pod-kultury, wyladowując wszystkie siły na opór wobec imperatywów wyższego ładu, bo logika kobiecej alienacji prowadzi do takiego wyladowywania, ażeby złupić ofiarę. Każde dzieło naprawdę kobiece nosi na sobie znaki owego złupienia, poświęcenia, szczęścia płynącego stąd, że jest się uwięzionym i pożeranym, owego masochizmu.⁵⁷

⁵⁴ T. Jeske-Choiński *Typy i ideały*, s. 928.

⁵⁵ T. J. Orlicz [Jeske-Choiński] *Powieści kobiece*.

⁵⁶ H. Sienkiewicz „*Pan Graba*”. *Powieść Elizy Orzeszkowej*.

⁵⁷ E. Boucquoy *Choisir ou créer*, w: *Le langage des femmes*, Bruxelles 1992, s. 47.

Zapolska – autorka

Wykluczone z publicznego mówienia, ograniczone do wypowiedzania się w ramach dozwolonej normy, kobiety znajdują dla siebie enklawy, gdzie lecz własną niemoć, gdzie wyzwala się ich mowa. Różne sprzęty i drobne przedmioty osobiste mogą być w ten sposób spożytkowane, pełni funkcj intymnych skarbców. Biurko przechowuje zatajone pamiętniki, dzienniki, sekretarzyk ze skrytkami – korespondencj. To, co mieści w szkatułkach i szkaplerzach, moźna uznać za alegoryzacj podziemnego Źycia kobiety w kulturze, panującej niepodzielnie nad jej ciałem, uczuciami i myśleniem. Kobieta „wywłaszczona”, takźe z „własnej” osoby, moźe posiadać na „własnoć”, jako ślad oporu, tylko te, strzeźone tajemnice. Przekazuje je w testamencie – w prozie XIX wieku watek często powtarzany – jako jedyne „własne” dziedzictwo swoim następczyniom (córce, siostrzenicy, wnuczce). Zwykle na poźółkłych, zetłych skrawkach, stanowiących zawartość szkatulek, zapisana została jakaś tajemnica kobiecej rezygnacji, najczęściej ze szczerej, niekłamanej namiętności. Autorka nie tylko transmituje swe kobiece doświadczenie, czyni młodszy czytelniczk wspólniczk tajemnicy, ale, co moźe waźniejsze, przekazując jej własne pisanie, inspiruje ją do podjęcia go na nowo. Kreuje ją na kobiet piszącą. W ten sposób pisanie kobiet kry w kobiecym podziemiu. Nie jest autystyczne, kobieta nie pisze dla siebie samej: ma swój krag odbiorców. Ową utajnioną komunikacj regulują więzy krwi pomiędzy matk i córk. Te więzy zostały zerwane przez prawo patriarchatu, ale kobieta, uciekając się do podstępu niewolnika, ustanawia je na nowo i podtrzymuje – pisząc. Matrylinearne związki buduje własnie – podkreślmy – pisanie kobiet. Kultura męska akceptowała tę działalność kobiet „w podziemiu”, nie przewidując, Źe jej owocem stanie się wywrotowe, upublicznione piarstwo kobiece.

Strategia Zapolskiej polega na otwieraniu kobiecych szkatulek i upublicznianiu zawartych tam sekretów oraz opatrywaniu ich komentarzem. „Wszystko wysypuje, jakby z bezdennej, potwornej torby”.⁵⁸ Jej celem nie jest zaspokajanie ciekawości, sycenie si wyznaniem, jej głos własny nie zcstraja się z głosami „kobiet na noszach”.⁵⁹ „Czytel-

⁵⁸ B. Chrzanowski *Histeria w beletrystyce*, „Niwa” 1894 nr 3, s. 58.

⁵⁹ H. Cixous *Le sexe ou la tete*, w: *Le langage des femmes*, s. 88.

ników bynajmniej nie pragnie mieć za urnę, gdzie można wylewać łzy.”⁶⁰ Już raczej działa jak psychoanalityk.

Ponieważ kobieta nie ma w istocie prawa do słowa, może mieć tylko „sekrety”, „sekrety miłości”, które robią z niej chorą: i to jest historia. W kuracji chodzi o to, aby ów sekret pacjentki wprowadzić z ukrycia i pokazać go jej.⁶¹

Wydaje się, że „kuracja” Zapolskiej miała polegać właśnie na „wyprowadzaniu z ukrycia” tajemnic chorej kobiety, które były zarazem tajemnicami chorego społeczeństwa. „Zapolska – mówi Chrzanowski – śmiało zdziera zasłonę, ukrywającą wulgarną, wstrętną i zatajona stronę istnień człowieczych”. „Nie jest to bynajmniej wdzięczna i przymilna wróżka, dobrotliwie prowadząca czytelników puszystymi kobiecami do krainy uludnych obrazków” – pisze dalej i kreśli niespodziewany portret kobiety-autorki. „Autorka jak czarne i złowróźbne widmo, oprowadza nas po tej targowicy”. Pióro Zapolskiej zmienia przeto szkatułkę w „bezdenną, potworną torbę”, w puszkę Pandory.

Krytycy czytają powieści Zapolskiej, jakby były zapisane palimpsestowo, „jako dzieła, w których rysunek na powierzchni ukrywa, albo zaciemnia głębsze, mniej dostępne (i mniej społecznie akceptowalne) poziomy znaczenia”.⁶² Uwaga piszących skupia się jednak nie tyle na owej dwupoziomowości tekstu, co na działaniach autorki. W tym ujęciu „rysunek na powierzchni” ma charakter kamuflażu, zarazem mimowolnego i zamierzonego. Po prostu pisząca kobieta przenosi swoją strategię maskowania z życia do literatury. Mimikra pisarki ma swoje źródło w naturze. Stąd (zoologiczne) porównywanie Zapolskiej do „kamelcона”⁶³, albo do „motyla Apollo”, który „ludzi widza nie znajdującego tajemnicy barw zdradliwych”.⁶⁴ Najczęściej, oczywiście, maskaradę powierzchni tekstu-palimpsestu zestawia się z ubraniem. Mówi się więc, że Zapolską cechuje „zdolność do przebierania się w szaty cudze”, że nowym kierunkom artystycznym hołduje „podobnie jak hołduje modzie, tylko że nie ma tyle gustu w literaturze, ile

⁶⁰ B. Chrzanowski *Histeria w beltrystyce*, s. 60 (stąd dalsze cytaty).

⁶¹ S. Kofman *L'énigme de la femme*, s. 50.

⁶² S. Gilbert, S. Gubar *The Madwoman in the Attic*, New Haven 1980, s. 73.

⁶³ T. Jeske-Choiński *Sznat życia*, „Wiek” 1895 nr 240.

⁶⁴ T. Jeske-Choiński *We krwi*, „Wiek” 1893 nr 249.

w toaletach”.⁶⁵ „Ubiegłego roku Zapolska była impresjonistką popstrzoną od góry do dołu różnymi plamami, obecnie zaś wystąpiła w porwancj, starganej sukni dekadentki”.⁶⁶ Stąd już tylko krok do świata karnawału, do wielkiej maskarady.

Tę, zgubną dla kobiety i jej pisania funkcję maskarady, podkreślają wszyscy krytycy Zapolskiej. Gotowe, z zewnątrz przejmowane formy wypowiedzi, niby modne ubranie, makijaż i biżuteria, udaremniają próby zbudowania spójnego obrazu „ja” autorki, zacierają jej tożsamość. Zapolska – jak pisze Jeske-Choiński – „chce uchościć za realistkę, naturalistkę, impresjonistkę, dekadentkę”, ale „w swojej czysto kobiecej wrażliwości jest niby gąbką przesiąkającą płynem i kolorem, do którego ją włożono”.⁶⁷ Szybko zmieniane kostiumy literackie, uznane za grę masek, prowokują do opisu tekstu w kategoriach imitacji, której rewersem jest stwierdzana nietożsamość podmiotu. Taki portret kobiety, która „z pewnością siebie rozdaje kokieteryjne uśmiechy i spojrzenia zagadnieniom i prądom sztuki, myśli czy życia społecznego”⁶⁸ zapisuje Brzozowski, powiadając, że Zapolska miała zamiast poglądów „flirty i pasje przekonaniowe”. Jest „śmieszna”, gdy pisaniem goni za modą, a „gdy z tragicznym gestem wypowiada oskarżenia, dytyramby, jest nudna”.

„Rysunek na powierzchni” tekstu jest – wedle krytyki – imitacją i jako naśladowanie nie znajduje usprawiedliwienia. Przy czym obiektem ataku nie jest tu samo naśladowanie, ale ostentacja, z jaką zmieniła się, niczym kostiumy, jego wzorce.

Tam, gdzie naśladowujemy przenosimy na innych nie tylko wymóg energii twórczej, ale zarazem odpowiedzialność za nasze działanie: przeto naśladowanie wyzwala jednostkę z lęku przed wyborem i sprawia, że jawi się ona po prostu jako wytwór grupy, jako nagromadzenie treści społecznej.⁶⁹

Wytykana Zapolskiej „kokieteria” stanowi mimowolną parodię naśladowania, właśnie przez nicustanny wybór nowej maski. To „męska” lektura maski (według toposu *larvatus prodeo*). „Istotnie –

⁶⁵ A. Rawicz *Janka* „Przegląd Polski” 1896, t. 121, s. 201.

⁶⁶ T. Jeske-Choiński *We krwi*.

⁶⁷ A. Rawicz *Janka*.

⁶⁸ S. Brzozowski *Współczesna powieść i krytyka*, Kraków 1984, s. 118.

⁶⁹ G. Simmel *Philosophie de la modernité. La femme, la ville, l'individualisme*, tłum. L. Vieillard-Baron, Paris 1989, s. 167.

mówi Anne Juranville – pryznaczeniem mężczyzny, które tkwi u podstaw jego historii, jest ujawniać czym maska jest: zwykłą powierzchnią nałożoną na pustkę.⁷⁰

Tymczasem „kobiecc” odczytanie maski jest krańcowo różne:

Maskarada jest właśnie owym gestem konstruowania tożsamości kobiecej, dla której bycie zaczyna się od pozorów. Dla której liczy się wejście w świat pozorów, nie przez wzgląd na ubóstwo, z chęci wyludzenia lub dla fałszerstwa, ale demonstracyjnie i z podniesionym czołem. [s. 187]

Jeśli „rysunek na powierzchni” stanowi „ubranie” kobiecego tekstu, to jakie „ciało” (mniej dostępne poziomy znaczenia) się pod nim kryje?

Są na ogół dwie odpowiedzi na to pytanie, dotyczące – powtórzmy – głębszego poziomu tekstu kobiecego. Jedna polega na zdemaskowaniu „pożądliwego zwierzęcia ludzkiego”, które dochodzi do głosu, podczas gdy Zapolska „triumfująco stroi się w niby to realistyczne efekta, które są raczej objawami zmysłów gorączkowo rozwiniętych”.⁷¹ Druga próbuje pod maskami znaleźć jakąś prawdę ludzką. Promotorem takiej lektury jest Stanisław Brzozowski.

Trzeba – pisze – panować nad nerwami, ażeby doszukać się pod kabotyńskim gestem, pod historycznym rozkielznaniem nerwów tej jedynej rzeczy, która daje i zapewnia Zapolskiej miejsce w literaturze – cierpienia, niepokoju pustki.⁷²

W obu wypadkach warunkiem lektury jest określone wymodelowanie podmiotu owego, dobywanego na powierzchnię, głębokiego tekstu pisarki.

Dla demaskatorów Zapolska, właśnie jako kobieta, przewyższa wzory francuskie (Zola, naturalizm) „lubieżnością samicy oblizującej się po doznanej rozkoszy”.⁷³ Zamiast, jak Orzeszkowa w *Marcie*, machać „sztandarem idei”, „wywiesiła czerwoną spódnice”.⁷⁴ Z głębi tekstu wyłania się jego podmiot: nie kobieta, ale samica. Mówią chorobliwe zmysły, nadmiernie wybujały „temperament”, czyste libido. To, co znajduje się pod „rysunkiem na powierzchni”, jest rejestracją „głodu”

⁷⁰ A. Juranville *La femme et la mélancolie*, s. 189.

⁷¹ A. Rawicz *Janka*.

⁷² S. Brzozowski *Współczesna powieść i krytyka*, s. 118.

⁷³ T. Jeske-Choiński *Na schyłku wieku*, Warszawa 1894, s. 68.

⁷⁴ J. Z. Popławski *Sztandar ze spódnicy*.

zmysłów, doznania pierwotnego, bodźca domagającego się natychmiastowego zaspokojenia.

Pisanie ma tu dosyć rozbudowaną metaforykę. Zapolska: „Z upodobaniem rozgarnia cuchnące gnojowisko i objaśnia bez zawstydzenia plugastwo, jakie zeń bije”.⁷⁵ „Wyzuwszy się z niewieściego wstydu wystawia wstrętne obrazy występków, które po to, aby budzić odrazę nie potrzebują być na świeczniku powieści”⁷⁶; „jej specjalnością grzebanie w śmietnikach”⁷⁷; jest „zbieraczką społecznego śmiecia”.⁷⁸ Tak „rozgarniając” i „objaśniając” odsłania pisarka to, co było zakryte, objęte „tajemnicą”, zakazem mówienia i widzenia. „W swej obserwacji posiada jakby trzecie oko, którym widzi to, czego nie spostrzeże żaden śmiertelnik.”⁷⁹ Jej postrzeganie grzeszy subiektywizmem, wykrzywia proporcje. A przecież, powiada krytyk, „nie może artysta wysuwać na pierwszy plan tego, co się w życiu starannie ukrywa”.⁸⁰ W recenzjach rzadko opisuje się to, co przedstawione w utworach Zapolskiej, przykleja się za to wartościujące etykiety: „gnojowisko”, „pomyje”, „śmietnik”, konotując świat odpadów, odchodów, ludzkich i zwierzęcych (strefą szczególnie uprzywilejowaną są domowe zwierzęta: świnię). Ponieważ tematyka „dołów” społecznych nasuwa nieuchronne skojarzenie z naturalizmem, zdemaskowanie Zapolskiej wymaga umieszczenia tego rzekomego „naturalizmu” w strefie „rynsunku na powierzchni” tekstu.

Co więc się kryje pod „suknią” naturalizmu? Píše Popławski:

[...] arystarchowie kurierkowi [...] nazwali p. Zapolską – naturalistką. Nie jestem wielbicielem naturalizmu, ale w danym wypadku stanąć muszę w jego obronie. P. Zapolska zmusza kilkakrotnie swoją bohaterkę do pokazywania kolan – rozumie się czerwonych i brudnych, do obnażania piersi – rozumie się jędrnych i białych, i do wystawiania bioder, nazywając wszystkie te części ciała właściwym mianem. Jest to jedyny punkt wspólny z naturalizmem.⁸¹

Zupełnie tak samo wygląda rozliczenie realizmu Zapolskiej.

Realizm tej cudacznej postaci polega na tym, że Malaszka prezentuje po kolei to kolana, to

⁷⁵ A. Mazanowski *Współczesna galeria powieściopisarek polskich*, s. 318.

⁷⁶ *Kaśka Kariatyda*, „Kronika Rodzinna” 1889, t. 45, s. 287.

⁷⁷ J. Badeni *Przedpiekle*, „Przegląd Powszechny” 1895, t. 45, s. 287.

⁷⁸ C. Jelenta *Zakapturzony idealizm*, w: *Studia i szkice filozoficzne*, Warszawa 1891, s. 358.

⁷⁹ *Janka*, „Słowo” 1895 nr 135.

⁸⁰ W. Zagórski *Kaśka Kariatyda*, „Wiek” 1887 nr 278.

⁸¹ J. Z. Popławski *Sztandar ze sódni* (stąd następny cytat).

biodra, to piersi, to wreszcie inne wdzięki, których wszakże śmiała autorka po imieniu nie nazywa.

Podstawową figurą lektury jest, biegnąca równoległe do pisania, seria synekdoch kobiecego ciała. Nagiego ciała. Pisanie — powiadają krytycy — jest, kryjącym się pod rozmaitymi maskami estetycznych -izmów, rozbieraniem kobiety, obnażaniem, swoistym striptizem. „Zaduch crotyczny odurza wprost czytelnika”⁸², „z utworów Zapolskiej wieje zapach jakiś apteczny i odurzający, tak jak woń mirry, którą się okadzały kapłanki Astarty w czasie Thesmaphoriów i Adonid”.⁸³ Ta pornograficzność Zapolskiej udziela się jej pisaniu, stając się jego zasadniczym rysem. Zapolska „opowiada żywo, z obfitym dodatkiem podmigiwania, półszeptów i domyślników, tak, że choć dużo już i trywialnie powiedziała, więcej i obleśniej odgadywać pozwala”.⁸⁴ Język Zapolskiej przechodzi więc całą skalę „odsłaniania” tego, co zasłonięte. Od „domyślników”, „półszeptów”, „podmigiwań”, do „pokazywania”, „obnażania”, „wystawiania”, aż do... „nazywania po imieniu”, „nazywania właściwym mianem”, „trywialności”. Nawet przychylną jej Orzeszkową razi „zbyt uczona nagość słowa”⁸⁵. „Nagość” jest więc biegunem do którego zdąża u Zapolskiej i przedstawiane i przedstawiające. Dlatego wszystkie oskarżenia skierowane pod adresem Zapolskiej krążą wokół kategorii „bezwstydu”.

Być może synteza demaskatorskich lektur Zapolskiej zawiera się w tej — rzuconej *ad hoc* przez anonimowego kronikarza — formule jej pisarstwa: „praca autorska kobiety, której pióro, wyzuwszy się z wszelkiego poczucia niewieściego wstydu, używa papieru i czernidła drukarskiego na szerzenie zgorzenia i zepsucia”.⁸⁶ Odsłaniając „lubieżną samicę”, „pożądliwe zwierzę ludzkie”, Zapolska narusza podstawowe tabu „niewieściego wstydu”. W swojej teorii „kobiecości” (w wykładzie pod tym tytułem: *Die Weiblichkeit*, 1932) Freud omówił tę specyficzną kobiecą cnotę. W żartobliwym ujęciu Sarah Kofman:

wstyd byłby naturalną/konwencjonalną sztuką kobiet, mającą na celu zamaskowanie naturalnego, arcy-naturalnego zdefektowania ich organów płciowych. Dzięki tej sztuczce mogą one

⁸² B. Chrzanowski *IIsteria w beletrystyce*.

⁸³ Publicola [W. Zagórski] *IIsteria w naszej beletrystyce. Felieton patologiczny*, „Słowo” 1885 nr 147.

⁸⁴ A. Mazanowski *Współczesna galeria powieściopisarek polskich*, s. 318.

⁸⁵ E. Orzeszkowa *Listy zebrane*, t. 8, Wrocław 1976, s. 176.

⁸⁶ *Silva rerum*, „Kronika Rodzina” 1889 nr 10, s. 319.

podniecać, czarować mężczyzn, którzy bez tego pouciekaliby ze strachu na widok owej cuchnącej szczeliny, zagrażającej im skalaniem, skazani na homoseksualizm. Wstyd kobiecy jest więc podstępem natury, pozwalającym na zachowanie rodzaju ludzkiego.⁸⁷

Tymczasem – według drugiej, narcystycznej wykładni „kobiecości” u Freuda – cała ta historyjka o pochodzeniu wstydu może być projekcją „męskiej” zazdrości o libidynalną „samowystarczalność” kobiety, która milczy.

Demaskatorska lektura Zapolskiej natrafia na podobną sprzeczność w definiowaniu tego, co się kryje pod „rysunkiem na powierzchni” tekstu. Autorka owego tekstu jest – jak pisze Antoni Mazanowski – „w dosłownym znaczeniu pornografistką”⁸⁸, ale i czytelnik jest pornografem, o ile lektura „palimpsestowa” wydaje się niemożliwa bez jego interpretującego udziału. „Czytelnik – mówi dalej Mazanowski – po tej lekturze czuje się tak, jakby mu ktoś duszę błotem obryzgał. Trochę w tym uczuciu zawstydzenia, więcej niesmaku, a najwięcej chęci rychłego zapomnienia”. Warto podkreślić tę charakterystyczną mieszaninę wstydu i niesmaku. Oba składniki „uczucia” towarzyszącego lekturze wywołują „chęć zapomnienia”, czyli stłumienia. Jeżeli, jak podpowiada Freud, wstyd jest warunkiem pożądania, doznanie wstydu musi oznaczać nakładanie masek na „ostatyczną” nagość „cuchnącej szczeliny”, więc tworzenie za pomocą tekstu Zapolskiej przedmiotu pożądania. Do tego celu służą „wycinane” z tekstów Zapolskiej, synekdochy ciała kobiecego i cała strategia „odgadywania obleśniczy” (to też formuła Mazanowskiego!). Oczywiście, odpowiedzialność za „kuszenie” ponosi „autorka”, której przypisuje się konstrukcję tekstu–afrodyzjaku („zaduch erotyczny”, „zapach odurzający”). Równocześnie zarzuca się „autorce” coś wprost przeciwnego: niszczenie pożądania, poprzez wywoływanie uczucia „niesmaku” (bogata synonimika „śmietnika”, „zgnilizny”, „kalu”), jakic płynic z bezwstydnego obnażania „tego, co się w życiu starannie ukrywa”.

Inaczej przebiega lektura, odrzucająca tę dialektykę pożądania. Dla niej znamieniem tekstu ukrytego pod „rysunkiem na powierzchni” jest – krzyk.

Bronisław Chrzanowski⁸⁹ akcentuje u Zapolskiej „krzyk płynący z duszy rozdartej i trawionej gorączką”, krzyk, który słyhać poprzez „styl

⁸⁷ S. Kofman *L'énigme de la femme*.

⁸⁸ A. Mazanowski *Współczesna galeria powieściopisarek polskich*, s. 318 (stąd następny cytat).

⁸⁹ B. Chrzanowski *Histeria w belchysytc* (stąd dalsze cytaty).

o zacięciu złośliwym i kołącym”, „żar polemiczny”, w którym czuć „gorący wrzątek uczuć protestu i odrazy”. Językiem obfitującym w pleonazmy, oksymorony i hiperbole Chrzanowski próbuje oddać tonację owego „krzyku” chorej duszy. Poprzez krzyk objawia się cielesność autorki, która stoi u źródła jej dzieła. „Dzieło Gabrieli Zapolskiej – pisze Savitri – powstało z wyostrenia wzroku cielesnego.”⁹⁰ Dlatego Zapolska nie mieści się w klasyfikacjach prądowych i gatunkowych. „Zapolska jest naturalistką z przyrodzenia, organicznie, ustrojowo. Taka jest jej soczewka i taki naskórek.”

Maski literackie Zapolskiej są albo śmieszne, albo nudne, zbudowane z gestów: tragicznych i kabotyńskich. Nawet historia jest tutaj – powiada Brzozowski – poza i żeby jej nie ulec „trzeba panować nad nerwami”.⁹¹

[...] gdy jednak w spazmatycznym uniesieniu wyrrywają się jej słowa–jęki, słowa–szlochy, słowa krwi, goryczy, szlocha z nią razem często ból i nęcza podeptanych ludzkich istnień, głód duszy, nic poszukiwanie wrażeń. Na jedną chwilę bywa to. Lecz chwila ta jest drogocenna. I prawdziwą rozkosz sprawia niekiedy widok szpicruty słów, wypalającej swoje piętno na upozowanych na czcigodność twarzach.

Pod pełnym póż „rysunkiem na powierzchni” ujawnia się substancja tekstu głębokiego, substancja głosowa, wokaliczność, której nośnikami są: spazm i jęk, krzyk i łkanie. Myślnik łączący słowo z jękiem („słowa–jęki”, „słowa–szlochy”) transponuje mowę słów na mowę ciała. Brzozowski przeciwstawia tę przed-składniową, przed-werbalną gestykulację, upozowancję, „hałaśliwej scenie” na powierzchni, która ludzi pozorem, ale tylko pozorem celowości swoich gestów. Lecz – powiada Brzozowski – „powieści jej nie prowadzą nigdzie”.

Byłaby to próba uchwycenia „ziarnistości” głosu, foniczności języka, „pisma wokalnego”. Chyba jesteśmy tu blisko tej interpretacji platońskiej *chory*, którą stworzyła Julia Kristeva.⁹² *Chora*, „macierzyński zbiornik”, to przedartykulacyjne uzewnętrznienie energii popędowej, naruszające spójność „semantyki” tekstu oddolnie, od strony tego, co Kristeva nazywa „semiotyką”, a czego wyrazem (bo nie artykulacją, która jest domeną „semantyki”) bywa melodyka, rym, rytm, powtórzenie.

⁹⁰ A. Zahorska (Savitri) *Gabriela Zapolska*, „Bluszcz” 1922, nr 4, s. 30 (stąd dalsze cytaty).

⁹¹ S. Brzozowski *Współczesna powieść i krytyka*, (stąd dalsze cytaty).

⁹² J. Kristeva *La révolution du langage poétique*, Paris 1974.

Styl Zapolskiej jest jak szczery krzyk, nieklamane klamstwo, wyrwywające się najniespodziewaniej poprzez narzuconą sztucznie, patetyczną, fałszywie grmiącą deklamację [podkr. moje].

Brzozowski precyzyjnie określa moment, w którym uobecniają się elementy pod-językowe. Słowa-jęki „wyrwywają się” w „spazmatycznym uniesieniu”, a zatem w stanach na granicy świadomości, nie przewidywane, nie zapowiadane, „wyrwywające się najniespodziewaniej”, momentalne. „Na jedną chwilę bywa to. Lecz chwila ta jest drogocenna”. Dzięki niezwyklej intuicji używa Brzozowski Freudowskiego zaimka „to”. Drogocенność chwili, kiedy „bywa to” polega na wyjawieniu, na zdobyczy poznawczej. Jak w tylekroć powtarzanej przez Lacana formule Freuda: *Wo es war, soll Ich werden*.

Głos autorki nie ma sygnatury płciowej, jednak Brzozowski podkreśla, że użyty został w sposób tylko kobiecie właściwy. „Krzyk” Zapolskiej, wychodzący z jej „dna cieleśnego” wypowiada doznanie o naturze etycznej. Siłą pisarki jest jej postawa emocjonalna przesycona wzdargą, nienawiścią, wstrętem, szyderstwem i śmiechem.

O wielu społecznych i kulturalnych wzmówieniach ma Zapolska słowa niweczącej wzdargi, piękającej ironii, na jakie zdobyć się może jedynie kobieta, która przejrzała w nich różne formy tyłko, mając zamaskować wewnętrzną nicość męskiej próżności.

Tylko kobieta mogła zdemaskować ideologię patriarchalną, ściągnąć z niej maski, ujawnić jej konwencje. Ta myśl jest uporczywie przez Brzozowskiego powtarzana. „Widziała ona wszystkie kłamstwa współczesnego Polaka pod kątem widzenia dostępnym jedynie kobiecie.” Jakiż to kąt widzenia? Dlaczego dostępny jedynie kobiecie? To, co dalej mówi krytyk o solidarności wyrzutków społecznych, do których przyłącza się kobieta, przesuwa problem autorstwa kobiecego poza krąg opozycji: krzyku i deklamacji, w stronę jakiejś „krzyczanej-deklamacji” podmiotu z marginesu (społecznego, językowego). Dlatego Brzozowski zgłasza dwuznaczną pretensję. „Mogła była napisać jedną jedyną, ale krwawą książkę. Dzisiaj elementy tej książki wyszukiwać potrzeba po różnych, nazbyt licznych jej pismach”. Pretensja dwuznaczna, bo posługująca się argumentem o „nazbyt licznych pismach” wyjętym z krytyki pisarstwa kobiecego, którego Brzozowski przecież nie banalizuje. Przeciwnie, tylko kobiecie przyznaje „dostępność” widzenia „wszystkich kłamstw”. Pretensja dwuznaczna po

drugie, dlatego że sprzeczna z definicją „pisania–krzyku”, które dochodzi do głosu, według jego własnego superlatywu – „najnie spodziewanej”. „Elementy tej książki wyszukiwać trzeba po różnych (...) pismach” – to definicja pisania kobiecego jako palimpsestu. Brzozowski wypowiada ją tonem zarzutu, chciałby w miejsce palimpsestu, nic-tekstu, dwu-tekstu, widzieć: „jedną jedyną, krwawą książkę” – dzieło. Tymczasem pozostają chwile. „I prawdziwą rozkosz sprawia niekiedy widok szpicruty słów, wypalających swoje piętno na upozowanych na czcigodność twarzach.” Utwory Zapolskiej są „jakimiś aktami zemsty”⁹³ – jak pisze Grzymała–Siedlecki. „Nie są to pretensje nieme, żale ciche, są to krzyki, nabrzmiałe urąganiem i pogardą”⁹⁴ – dodaje Bronisław Chrzanowski.

Powierzane szkatułkom „ciche żale” – Zapolska przekształca w „krzyki, nabrzmiałe urąganiem i pogardą”. Ale miejsce w literaturze daje jej, według Brzozowskiego, nie krzyk, ale to, co on „wyraża” – cierpienie i „niepokój pustki”. *Horror vacui*? To otwarcie pustki, „bezdennej potwornej torby” (według formuły Chrzanowskiego) jest ostatecznym efektem pisania kobiecego, którego „zamknięcie” w jednoznacznej interpretacji napotyka na nieprzewidywalną aporię. W diagnozie Brzozowskiego widać wyraźnie dążenie do wyznaczenia „kąta widzenia” dostępnego tylko kobiecie i rozplywanie się tego „widzenia” w formułach „ogólnoludzkiego”. Tak kończą się próby nazwania w języku tego, co w pisaniu kobiecym poza język wychodzi. W końcu Brzozowski pozostaje przy formule indeksu, gestu wskazującego odrębność „kobiecego”, odrębność „krzyku”. „Na jedną chwilę bywa to.”

⁹³ A. Grzymała–Siedlecki *Kobieta bez skazy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1913 nr 27, s. 528.

⁹⁴ B. Chrzanowski *Ilisteria w helensyście*.