



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Lęk przed wariatką na strychu

Author: Krystyna Kłosińska ; wprowadzenie Agnieszka Gajewska

Citation style: Kłosińska Krystyna; Gajewska Agnieszka (wprowadzenie). (2011). Lęk przed wariatką na strychu. „Przekładaniec (Krak.)” (Nr 24, 2011, s. 228-246), DOI:10.4467/16891864PC.11.014.0213



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

LĘK PRZED WARIATKĄ NA STRYCHU

Historia polskiej recepcji fundamentalnej dla feministycznej krytyki literackiej książki Sandry M. Gilbert i Susan Gubar *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979) pokazuje, w jaki sposób teksty anglojęzyczne wpłynęły i wpływają na rozwój wielu literaturoznawczych pomysłów mimo braku tłumaczenia feministycznych opracowań na język polski. Dość wspomnieć, że koncepcję „wariatki na strychu” przywoływała chociażby Ewa Kraskowska, gdy pisała o ważnych toposach feministycznych, natomiast Inga Iwasiów omawiała kwestię feministycznych pisańskich kooperatyw m.in. na przykładzie autorskiego tandemu Gilbert i Gubar. Dla wielu feministek książka ta stała się także istotnym punktem odniesienia, gdy sięgnęły po teksty Gayatri Spivak i jej omówienia *Dziwnych losów Jane Eyre* Charlotty Brontë.

I choć w trzydziestą rocznicę wydania *The Madwoman in the Attic* ukazał się w Stanach Zjednoczonych tom pod redakcją Annette R. Federico *Gilbert and Gubar's "The Madwoman in the Attic" after Thirty Years* (2009), u nas w 2010 roku pojawia się dzięki projektowi Krystyny Kłosińskiej, czyli *Feministycznej krytyce literackiej*, po raz pierwszy rzetelne, a przy tym szczegółowe omówienie książki Gilbert i Gubar. Jest to tym cenniejsze, że Kłosińska stara się pokazać tę książkę na przecięciu ówczesnych literaturoznawczych (nie tylko feministycznych) sporów krytycznoliterackich, uzupełniając o kontekst historyczny rozważania teoretyczne. Warto pamiętać też, że we wcześniejszych książkach o Złotej wieku, o „wieku nerwowym”, i w *Miniaturach* Kłosińska mierzy się z pozycją XIX-wiecznych polskich pisarek i m.in. przeformułowuje anglosaskie pomysły przez pryzmat uwarunkowań lokalnych.

Nic nie wskazuje, by ktoś podjął się tłumaczenia na język polski całości książki Gilbert i Gubar, choć na pewno przeczytana dziś po raz kolejny byłaby ciekawym punktem odniesienia do dyskusji o szaleństwie, wykluczeniu, sferze prywatnej i lęku przed autorstwem. Jednak dzięki uprzejmości Autorki możemy zaprezentować poniżej fragment książki *Feministyczna krytyka literacka* poświęcony tej ważnej publikacji.

Agnieszka Gajewska

The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination (1979), książka napisana przez dwie autorki: Sandrę M. Gilbert i Susan Gubar, lokowana jest zwykle wśród wybranych poprzedniczek. Wymienia się Ellen Moers *Literary Women* (1976) i Elaine Showalter *A Literature of Their Own* (1977). Bardziej skrupulatne obserwatorki chronologii dokładają niekiedy wcześniejszą od wyróżnionych *The Female Imagination* (1975) Patricii Meyer Spacks i *Thinking About Women* (1968) Mary Ellmann. Same autorki *The Madwoman...* zaś, we *Wprowadzeniu*¹ do wydania z 2000 roku zaznaczają, że pracę nad tekstem rozpoczęły już w 1974 roku, tym samym podkreślając swe prekursorstwo w dziedzinie badań feministycznych. „Część radości pisania” książki wiąże ze swoistością „historycznego usytuowania”:

(...) dla nas po prostu nie było żadnych akademickich prekursorów feministycznych, ponieważ krytyka feministyczna nie istniała, gdy spotkałyśmy się i zaczęłyśmy razem pracować nad *The Madwoman...*, co równa się naszemu uczuciu bycia wybranym, aby uczestniczyć w momencie założycielskim (s. XLIV–XLV).

Retoryka odwołująca się do uczestnictwa w „momencie założycielskim”, uczestnictwa niewątpliwie wzniosłego i misyjnego, naprowadza przecież na istotną repartycję w obrębie feministycznych badań: zawiera przeświadczenie, dość powszechne w kręgu badaczek, że krytyka feministyczna zaczęła się wraz ze studiami pisarstwa kobiet. Tym samym zarówno krytyczki androtekstów, jak i nawet krytyka obrazów kobiet i krytyka normatywna zostają usunięte w cień. Gilbert i Gubar, konsekwentnie realizując ów podział i rozdział, odwołując się niekiedy do Ellen Moers, Elaine Showalter, przywołując Simone de Beauvoir i Virginię Woolf, przemilczają zarazem Kate Millett i Judith Fetterley.

Patronat Gastona Bachelarda

Część pierwsza książki, zatytułowana *Toward a Feminist Poetics* („Ku poetyce feministycznej”), prezentuje główne kwestie teoretyczne. Warto

¹ S.M. Gilbert i S. Gubar w: *Introduction to the Second Edition. The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven–London, Yale University Press, 2000: Stąd wszystkie cytaty z odnotowaniem stron w nawiasach.

zapamiętać formułę „ku poetyce”, bo zostanie ona podjęta w jednym z najbardziej znanych manifestów krytyki feministycznej, w słynnym tekście Elaine Showalter pod tym samym tytułem.

W *Przedmowie do The Madwomen in the Attic...* z 1979 roku autorki podają dwa tropy swego metodologicznego zapożyczenia. Jeden wskazuje na Harolda Blooma, drugi zaś odsyła do fenomenologicznych krytyków, wśród których wymienieni zostają Gaston Bachelard, Simone de Beauvoir i J. Hillis Miller (sprzed etapu dekonstrukcji). Biorąc pod uwagę podtytuł rozprawy, który akcentuje skupienie się badaczek na „wyobraźni literackiej” (*The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*), ów drugi trop wydaje się oczywisty. Od razu jednak można powiedzieć, że nawiązania do Bachelarda mają charakter metaforyczny i nie mają znamion głębinowego wglądu w jego filozofię poezji i obrazu poetyckiego. Badaczki nie są zainteresowane rozważaniem czy też naśladowaniem refleksji francuskiego krytyka w kwestii dla niego podstawowej, mianowicie fenomenologii wyobraźni. Nie podejmują badania zjawiska, „jakim jest obraz poetycki, gdy obraz ów wyłania się w świadomości jako bezpośredni wytwór serca, duszy, jestestwa ludzkiego, ujętego w swej aktualności”². Nie podejmują fenomenologii obrazu poetyckiego „stworzonego przez czystą, pozbawioną jakiegokolwiek kulturowego czy historycznego zakotwiczenia wyobraźnię”³. Jest wręcz na odwrót: wyobraźnia – przedmiot ich rekonstrukcji i analiz – ma swój podmiot wyobrażający, bardzo mocno zakotwiczony w szeroko rozumianych kontekstach, a zatem w tym wszystkim, co Bachelard odrzucił z pola swych zainteresowań.

W *The Madwoman in the Attic...* akcent pada – czytamy na pierwszej stronie *Przedmowy* – na „spójność tematu i wyobrażenia [*coherence of theme and imagery*], jakie spotykałyśmy w dziełach pisarek często geograficznie, historycznie i psychologicznie odległych” (s. XI). Odwołując się do tradycji fenomenologicznej, mają autorki głównie na względzie tę konkretyzację „tematu i wyobrażenia”, jaką stanowi metafora: „(...) wzorem (...) krytyków fenomenologicznych (...) starałyśmy się opisać zarazem to doświadczenie, które rodzi metaforę, i tę metaforę, która tworzy doświadczenie” (s. XIII). Z chwilą, gdy pojawia się – jako obiekt analiz – temat i metafora, znika po Bachelardowsku rozumiany namysł nad obrazem poe-

² G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyb. H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatariewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa: PIW, 1975, s. 361.

³ M.P. Markowski, *Fenomenologia*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków: Znak, 2006, s. 95.

tyckim, czyli fenomenologia wyobraźni. Metafora jest bowiem dla Bachelarda dokładnym przeciwieństwem tego, czym miał być, w swojej przede wszystkim oryginalności i niepowtarzalności indywidualnego aktu kreacji, obraz poetycki. Metafora w ocenie Bachelarda

jest w istocie – pisze Michel-Georges Bernard – tylko fałszywym obrazem, streszczającym, przekładającym, ubierającym myśli. Będąc kompromisem między rozumem a wyobraźnią, może tylko zostać przez jedno lub drugie odrzucony. Zwłaszcza z punktu widzenia wyobraźni, metafory są dość wyraźnymi przykładami owych fałszywych obrazów „motywowanych”, tych obrazów, które nie uzyskały wolności swej mowy: które pozostają spokrewnione z przeszłością, jakiej nie przekraczają. „Metafora nadaje jakies konkretne ciało pewnemu trudnemu do wyrażenia wrażeniu. Metafora jest związana z istotą psychiczną od niej różną. Obraz, dzieło Wyobraźni absolutnej, wysnuwa, przeciwnie, całe swoje istnienie z wyobraźni. (...) Metafora nie może wcale być poddana studium fenomenologicznemu. Ona wcale go nie chce. Nie ma wartości fenomenologicznej. Jest ona, co więcej, jakimś **obrazem sfabrykowanym**, pozbawionym korzeni głębinowych, prawdziwych, rzeczywistych (...) Obraz, czyste dzieło wyobraźni absolutnej, jest fenomenem bytu, jednym ze swoich fenomenów bytu mówiącego”⁴.

Sięgając po inną formułę, można by powiedzieć, że metafora może wykorzystać mowę, aby przedstawić sen (*le rêve*), ale nie stwarza warunków, aby wykreować Bachelardowskie marzenie (*la rêverie*).

Z owego przedstawienia akcentów: z obrazu poetyckiego na metaforę, wynika swoisty sposób rozumienia wyobraźni literackiej przez amerykańskie badaczki. Byłaby ona – w ich ujęciu – zamieszkała przez sieć metafor i tematów, persewerujących przez teksty autorstwa kobiecego i męskiego. Metafor i tematów, które obsesyjnie nawiedzały wyobraźnię XIX-wiecznych kobiet pisarek zarówno w Anglii, jak i w Ameryce. Obiektem ich rekonstrukcji nie jest zatem oryginalność obrazu, ale częstotliwość występowania metafory, która posiada swoje wielorakie kontekstowe uwikłania, ma swoją genezę, przyczynę. W najbardziej ogólnym rozpoznaniu te wyłuskane z kobiecych tekstów miałyby być reakcją na męskie strategie definiowania kobiet. Stąd też kobiety pisarki – zaznaczają Gilbert i Gubar – „uznały za konieczne odegrać męskie metafory w swych własnych tekstach, próbując jakby zrozumieć ich implikacje” (s. XII).

⁴ M.-G. Bernard, *L'Imagination parlée*, „L'Arc” 1970, nr 42, s. 84; cytaty pochodzą z: G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris: PUF, 1957, s. 79–80.

Wedle sugestii autorek, metafora jest czytana przez nie głównie jako symptom: starały się opisać zarówno, powtórzmy, „to doświadczenie, które rodzi metaforę, i tę metaforę, która tworzy doświadczenie” (s. XIII). Metafory zatem zapisują doświadczenie indywidualne pisarek, ale zarazem ich doświadczenie zbiorowe zdeterminowane przez *gender*: doświadczenie kobiet i kobiet pisarek „próbujących pióra” w patriarchalnym XIX-wiecznym społeczeństwie. Zakłada się zatem jakąś zbiorową tożsamość kobiet piszących i tożsamość ich doświadczenia. Celem wspólnego przedsięwzięcia Gilbert i Gubar było pokazanie, poprzez analizę sieci metafor, „jakiegoś wspólnego kobiecego impulsu, aby wywalczyć wyzwolenie ze społecznego i literackiego zamknięcia przez strategiczne przewartościowanie własnego «ja», sztuki i społeczeństwa” (s. XII). Ale także odzyskanie zaniedbanej kobiecej literatury, kobiecej historii, kobiecej tradycji literackiej, kobiecej „subkultury”.

Ów cel zakłada, że metafora, w przeciwieństwie do Bachelardowskiego obrazu poetyckiego⁵, ma swoją przeszłość kulturową, nawiązuje bogate koneksje wśród metafor sobie współczesnych. A podmiot kreacji metaforycznej – autor/autorka – nie jest jakimś abstrakcyjnym, teoretycznym konstruktem, ale posiada swoją indywidualną biografię – do której badaczki chętnie się odwołują, wzmacniając w ten sposób eksplikację doświadczeń zapisanych w metaforycznych ujęciach (np. sieroctwo pisarek, tyrania ojców, zamknięcie w salonie czy w rodzinnej rezydencji) – posiadając zarazem biografię zbiorową, zbiorowe doświadczenie kobiet pisarek funkcjonujących w nieprzychylnym im społeczeństwie. Ten podmiot jest uwikłany w męską tradycję literacką – z jej siecią metafor – w „ducha” czasu, w tym przypadku w estetykę literacką romantyzmu i w jego rewolucyjną aurę.

Autorki przemieszczają się bezustannie pomiędzy retoryką tekstu, czyli pewnym przekazem podmiotowym, a samym podmiotem. Na pewno jednak nie fenomenologiczne, ale genetyczne ujęcie metafory/tematu charakteryzuje ich praktykę interpretacyjną. Świadczy o tym wnikliwość z jaką poszukują uwarunkowań owych doświadczeń, zapisanych w kobiecych

⁵ „Gdy wkraczamy w świat wyobraźni, przeszłość kulturowa nie ma znaczenia (...). (...) jeśli istnieje jakaś filozofia poezji, musi ona rodzić się i odradzać z okazji frapującego nas wiersza (...) w ekstazie wywołanej nowością obrazu. (...) Filozofia poezji musi przyjąć, że akt poetycki nie ma przeszłości, a przynajmniej bezpośredniej przeszłości, w ramach której można by śledzić jego dojrzewanie i ujawnienie się”; G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka...*, s. 359–360.

metaforach/tematach: uwarunkowań biograficznych, historycznoliterackich, historycznych, społecznych, psychologicznych i przede wszystkich tych, które konstruują swoiste doświadczenie podmiotu oznakowanego przez pleć.

I chociaż autorki zapisały relację pomiędzy metaforą a doświadczeniem jako wzajemną reakcję: uprzednie doświadczenie kreuje metaforę, ale z kolei metafora kreuje doświadczenie czytelnika, to jednak znowu pozostajemy oddaleni od zamysłu Bachelarda. Albowiem – jeśli zgodzić się na formułę M.-G. Bernarda – „Metafora używa mowy do przekładania; w obrazie przeciwnie, to mowa jest od razu miejscem objawienia”⁶. Co więcej, uprzedniość i skończoność doświadczenia, które miałyby zapisywać metafora, zostają zakwestionowane przez Bachelardowski nacisk na językową kreatywność doświadczenia. M.-G. Bernard zanotował, że u Bachelarda:

Słowo poetyckie proponuje pewne doświadczenie świata, które może być przyjęte tylko poprzez to słowo. Od swego słowa domaga się więc poeta nowości, która zaskoczy, wynajdując w świecie i istotach z tego świata pojmowanie absolutnie oryginalne. (...) poeta, przyjmując stronę swoich słów, zgadzając się lojalnie grać w ich grę, wybiera odkrywanie rzeczywistości, którą one bardziej mogą ustanawiać, niżby miało się w nich odnajdywać złudne odbicie jego życia. (...) poeta proponuje specyficznym językowym doświadczeniom rzeczy, doświadczenia, dla których jedyną realnością jest ta, jaką wywołały, i które były doświadczone przez czytelnika w porządku językowym⁷.

Poszukując uwarunkowań obrazowania poetyckiego, badaczki odwołują się do psychologicznych i psychoanalitycznych objaśnień. Tym samym rezygnują z analizy „aktu poetyckiego”, umyka im „znaczenie poetyckie” obrazu – o co w szczególności chodziło Bachelardowi – natomiast próbują wniknąć w osobowości twórcze literatek – od doświadczeń indywidualnych do wspólnotowych – wskazując na wspólne traumy dzieciństwa, rozmaite represje i opresje, a także ich odreagowanie w kreacjach metaforycznych.

Jak zatem rozumieć ową sugestię autorek wskazujących na patronat Bachelarda?

Niewątpliwie pokrewieństwo daje się rozpoznawać w sposobie zbliżania się francuskiego krytyka i amerykańskich badaczek do rzeczywistości

⁶ M.-G. Bernard, *L'Imagination parlée...*, s. 84.

⁷ Ibidem, s. 86.

literackiej. Szczególnej wrażliwości na zmysłową jej materię i wykładnię. Pejzaże i portrety, dekoracje wnętrz, kostiumy i kolory. Czułość dla rzeczy. Albowiem wraz z Bachelardem „rzeczy nabierają znaczenia”, „Bachelard pozwolił wprowadzić znaczenie w rzeczy”⁸. Stąd funkcjonuje – w *The Madwoman...* – w roli swoistego przewodnika po świecie rzeczy. Kieruje aktywnością badawczą, która tropi symbolikę układów przestrzennych: góra/dół, strych/salon, zamknięcie/otwarcie, ale także symbolikę żywiołów i kolorów.

Jednakże symbolika układów przestrzennych nie zawsze – wedle autorek – ma te same implikacje dla kobiet i mężczyzn. Stąd też jej interpretacje mogą być zróżnicowane ze względu na płeć. Lochy (Ann Radcliffe), lustrzane salony (Jane Austen), mansardy (Charlotte Brontë), trumny w kształcie łóżka (Emily Brontë) – owe metafory uwięzienia, cały ten

zbiór obrazów zamknięcia odbija własny dyskomfort kobiety pisarki, jej odczucie bezsilności, jej strach, że zamieszkuje ona obce i niezrozumiałe miejsca. (...) poczucie kobiety pisarki, że została wywłaszczona dokładnie dlatego, że jest tak bacznie wzięta w posiadanie (s. 84).

Metafory architektoniczne

wyrażały ich klaustrofobiczną wściekłość poprzez odegranie buntowniczych ucieczek. Dramatyzacje uwięzienia i ucieczki są tak wszechobecne w XIX-wiecznej literaturze kobiecej, że jesteśmy przekonane, iż przedstawiają one wyjątkową kobiecą tradycję w tym okresie (s. 84).

Owa tradycja nadaje nieco inne znaczenia miejscom, które były obiektem zainteresowania także męskich pisarzy i także samego Bachelarda.

Gilbert i Gubar proponują rozróżnienie pomiędzy męskimi i kobiecymi obrazami uwięzienia. I jeśli przez chwilę zawiesimy podobieństwo widoczne w tym, że pisarze mężczyźni – jak Poe czy Dickens – piszą o więzieniach, klatkach, grobowcach i piwnicach, a kobiety pisarki czynią centrum swego symbolicznego dramatu uwięzienia z przestrzeni domowej: kostiumów, luster, obrazów, posągów, zamkniętych na klucz szafek, szuflad, sejfów, to uaktywni się różnica pomiędzy „metafizycznym i metaforycznym” znaczeniem obrazów męskich a „społecznym i rzeczowym”

⁸ J.-P. Richard, *Sur Gaston Bachelard*, w: *Les Chemins actuels de la critique*, red. G. Poulet, Paris: Plon, 1967, s. 339; cyt. za R. Jean, *Lieu de la rêverie Bachelardienne*, „L’Arc” 1970, nr 42, s. 76 (R. Jean mówi, że Richard „niewątpliwie, jak nikt inny, przeniknął najgłębiej i z największą intuicją doświadczenie Bachelardowskie”, ibidem).

znaczeniem obrazów kobiecych (s. 86). Poeci prezentują wizje, poetki i pisarki odzwierciedlają w metaforach swą literalną rzeczywistość, rzeczywistość literalnego zamknięcia. I jeśli Bachelard podkreśla, że dom i bezpieczeństwo wiążą się z cechami macierzyńskimi, kobiecymi (kobiety były obrazowane jako domy), to badaczki amerykańskie akcentują negatywne implikacje dla kobiety pisarki tropu domu/ciała (ciąża/grobowiec), tropu odsyłającego do symboliki jej wewnętrznej przestrzeni, albowiem ów trop „nie tylko umieszcza ją w szklanej trumnie, ale przekształca ją samą w jakąś wersję owej szklanej trumny” (s. 88).

Bachelard może też stanowić punkt odniesienia dla niewyartykułowanego eksplikacyjnie przez badaczki, ale dającego się rozpoznać

przeświadczenia o podmiotowej konstytucji sensu świata, który istniejąc niezależnie od świadomości, pojawia się w jej granicach jako obciążony znaczeniem. Zrozumieć zasady owej konstytucji – oto niezmienny rys fenomenologii literatury, która wprowadziła do dwudziestowiecznej teorii literatury koncepcję aktywnego czytelnika współtworzącego (a w wersji radykalnej: tworzącego) sens dzieła literackiego⁹.

Formuła wskazująca na „podmiotową konstytucję sensu świata” – bez względu na jej fenomenologiczne presupozycje – nabiera swego szczególnego znaczenia zarówno w ogólnym zamyśle autorek, jak i w poszczególnych jego realizacjach. Uzasadnia ich nacisk na ugenderowany kobiecy podmiot pisania, ale i na podmiot czytania – kobiety pisarki są prezentowane jako aktywne czytelniczki męskich i kobiecych metafor, które stają się materialem dla ich własnej twórczej inwencji: nadawania nowego sensu swemu własnemu światu.

Jak pisze Michał Paweł Markowski,

zdanie Bachelarda „poeta mówi w progu bytu”, należy rozumieć tak, że w szeroko pojętej koncepcji literatury dzieło literackie jest miejscem ujawniania sensu świata w momencie narodzin, kiedy nic jeszcze nie zostało obciążone znaczeniem (...), kiedy nie wiadomo jeszcze, czym naprawdę jest i kim jest ten, kto marzy, a z pewnością nieistotna jest jego społeczna i historyczna pozycja¹⁰.

I chociaż nie wydaje się, żeby eksplikacja tego zdania przybliżyła nas do praktyki interpretacyjnej Gilbert i Gubar, to jednak sugeruje ona coś istotnego dla jej postrzegania. Obie Autorki znajdują u wszystkich swoich pisarek

⁹ M.P. Markowski, *Fenomenologia...*, s. 98–99.

¹⁰ *Ibidem*, s. 96.

obsesyjną skłonność do prezentacji kobiecych postaci w rozdzwiewku, w rozłupaniu na sobowtóra, dublera bądź dublerkę. Jedna z ich twarzy uosabia zgodę na adaptację do społecznych oczekiwań – wyraża potulną kobiecość, „anioła w domu”. Sobowtóry funkcjonują „jako aspołeczne surogaty potulnych jaźni” (s. X), mają oblicze potwora: wariatki, czarownicy, demona. Ta druga twarz, która niewątpliwie wyraża także buntownicze, choć ukostiumowane marzenia autorek, próbuje uchwycić sens świata – nowego świata – w momencie jego narodzin: „u progu bytu”. Ani autorka, ani bohaterka – z tym drugim obliczem – nie potrafi zdefiniować swojego „ja”, wypuszcza się raczej w podróż w poszukiwaniu swojej jaźni, w tym także warunków dla swojej wolności i kreatywności. Ten podmiot – rozdarty, z czarną twarzą, niewiele o sobie może powiedzieć, poza tym, że jest częścią całości, częścią, w której skupiła się wściekłość, rewolta wobec określonego i rozpoznawalnego – w tym pierwszym obliczu – jakiegoś „tu i teraz”. Ta czarna twarz mogłaby odsyłać do Bachelardowskiego poety, który marzy.

Korekty patriarchalnego modelu pisania Harolda Blooma

Może intrygować fakt, że to model historii literatury Harolda Blooma stał się dla amerykańskich autorek zasadniczym punktem odniesienia. Model – jak zaznaczają – „intensywnie (nawet ekskluzywnie) męski i koniecznie patriarchalny”, „ofensywnie seksistowski” (s. 47). Jednakże te właśnie atrybuty Bloomowskiego modelu okazały się znakomicie funkcjonalne w konstruowaniu przez autorki ich własnej koncepcji historycznoliterackiej psychodynamiki pisarstwa kobiecego. Oznakowany bowiem płciowo, klarowny, wyrazisty model mógł być poddany najpierw fragmentacji po to, aby w drugim ruchu można go było złożyć już w nie męską, ale kobiecą „psychohistorię”, „psychologię historii literatury”.

Badaczki odnajdują nawet w Bloomie – paradoksalnie – sprzymierzeńca. Bo, w odróżnieniu od innych teoretyków, Bloom nie zakłada, że literatura musi być męska, natomiast nie ignorując faktu, że „zachodnia historia literatury jest przytłaczająco męska” (s. 47), analizuje go i wyjaśnia. I tak jak Juliet Mitchell określiła rolę psychoanalizy, że „nie jest rekomendacją patriarchalnego społeczeństwa, ale jego analizą” (s. 48)¹¹, tak badaczki próbują określić status Bloomowskiego modelu w swej książce, pisząc, że

¹¹ J. Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, New York: Vintage, 1975, s. XIII.

„nie jest rekomendacją, ale analizą patriarchalnej poetyki (i związanych z nią lęków), która leży u podłoża głównych procesów literackich w naszej kulturze” (s. 47–48).

Jednak, dla naszych tutaj celów – objaśniają – owa historyczna konstrukcja Blooma jest przydatna nie tylko dlatego, że pomaga nam zidentyfikować i zdefiniować patriarchalny, psychoseksualny kontekst, w którym tak dużo zachodniej literatury uzyskiwało autorstwo [*was authored*], ale też dlatego, że może nam pomóc odróżnić lęki i osiągnięcia kobiecych pisarek od lęków i osiągnięć męskich pisarzy (s. 48).

Patriarchalna poetyka Blooma będzie zatem służyć za punkt wyjścia i zarazem za miejsce dokonywanych korekt w celu skonstruowania poetyki feministycznej.

Podstawą konceptualizacji dynamiki literackiej uczynił Bloom, korzystając z psychoanalitycznych postulatów, proces interakcji. I, niewątpliwie, ten aspekt jego teorii odpowiadał na zapotrzebowania obu badaczek. Historia literatury ujmowana była przez Blooma jako proces „silnej akcji i nieuniknionej interakcji” (s. XIII). W ten proces, zgodnie z romansem rodzinnym Freuda i kompleksem Edypa, uwikłani zostają ojciec i syn, prekursor i jego następca. Następca, „«silny poeta» musi angażować się w heroiczną wojnę ze swym «prekursorem», gdyż jako zaangażowany w starcie edypalne, mężczyzna może stać się poetą tylko poprzez jakies uszkodzenie swego poetyckiego ojca” (s. 47). Poetycki wpływ – zgodnie z tezą Blooma – „«ujmowany był jako relacja synowska», relacja «synostwa»” (s. 6)¹². Syn-poeta musi doświadczać napięć i lęków przed swoimi poprzednikami-ojcami, przed tradycją gatunku, stylu, metafory jako odziedziczonych po przodkach.

Stosując Freudowskie struktury do literackich genealogii, Bloom postulował, że dynamika historii literatury powstaje z „lęku przed wpływem” u artysty, z jego obawy, że nie jest on sam twórcą i że prace jego poprzedników, istniejąc wcześniej i poza nim, nabierają zasadniczego priorytetu wobec jego własnych pism (s. 46).

Wobec takiego, szkicowo odwzorowanego, modelu Blooma zostają postawione zastrzeżenia i pytania. Na pewno jest tak, stwierdzają badaczki, że

¹² H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków: Universitas, 2002, s. 71. Polscy tłumacze mylnie przetłumaczyli *a filial relationship* jako „relację ojcostwa”, co poprawiam.

edypalna walka pomiędzy ojcem/prekursorem a synem/następcą nie może być, na zasadzie symetrii, przedstawiona jako odpowiednik kompleksu Elektry. A zatem ów model chce być jedynym modelem za cenę pozbycia się piszących kobiet. Co ważniejsze, feministyczna krytyka literacka musi odnieść się do, sformułowanej w tym trybie, patriarchalnej teorii literatury. Gilbert i Gubar, pracując z XIX-wiecznymi tekstami, rozpoznają, że „poeci tradycyjnie wykorzystywali słownictwo wywiedzione z patriarchalnego «romansu rodzinnego», aby opisać wzajemne stosunki między sobą” (s. 6). Kim był ów Ojciec/Autor/prekursor? Jakie były jego obrazowania?

Analizując teksty XIX-wieczne, badaczki rekonstruują „metaforę literackiego ojcostwa” (s. 6) i próbują uchwycić jej konotacje. A także pytają, jak owa metafora oddziałuje na piszące kobiety. Okazuje się, że XIX wiek miał swoją „męską teorię poezji”. Że pytanie, z którego zastąpiła książka Gilbert i Gubar: „Czy pióro jest metaforycznym penisem?” (s. 3), zostało postawione w 1886 roku przez Gerarda Manleya Hopkinsa. To w jego koncepcie, centralnym – jak diagnozują badaczki – dla kultury wiktoriańskiej, zawarta jest analogia pomiędzy męską seksualnością a pisaniem. „Pióro poety jest w jakimś sensie (bardziej niż figuratywnie) penisem” (s. 4). Owa „seksualno-estetyczna” teoria Hopkinsa łączy, na zasadzie tożsamości i substytucji, kilka pojęć: „(...) autor tekstu jest ojcem, przodkiem, prokreatorem, estetycznym patriarchą, którego pióro jest instrumentem generatywnej mocy niczym jego penis” (s. 6). W dobie romantyzmu zostaje ułożony ze Stwórcą, Kreatorem, Bogiem.

Metafora ojcostwa, zgodnie z patriarchalnym założeniem, wiąże ze sobą także pojęcie własności: autor/ojciec „jest posiadaczem swego tekstu i uwagi swego czytelnika”, „posiadaczem postaci” (s. 7). Pisarz – jego odpowiednik (ojciec, mistrz, władca, posiadacz) – staje się, konkludują autorki, „duchowym typem patriarchy” (s. 7).

„Jeśli pióro jest metaforycznym penisem, to jakim organem kobiety mogą wytwarzać teksty?” (s. 7). Pytanie to, jak piszą badaczki, może brzmieć „frywolnie”, ale jest logiczne. Musi także pojawić się inne pytanie, dotyczące miejsca kobiet piszących w tej patriarchalnej teorii, której fundamenty wspierają się na metaforze ojcostwa. Tym bardziej, gdy ów męski Autor staje się „wyłącznym, prawomocnym modelem dla wszystkich ziemskich autorów”, a jego „męska generatywna moc jest nie tylko jedyną prawomocną mocą, ale jedyną, jaka jest” (s. 7), i gdy pióro zostaje zdefiniowane jako narzędzie męskie.

Autorki *The Madwoman...* śledzą strategię wykluczania XIX-wiecznych kobiet pisarek z męskiej (patriarchalnej) teorii autorstwa, wskazując

na kilka uzasadnień owej strategii. Z autorstwa wyklucza kobiety ich fizjologia.

O ile seksualność męska jest integralnie związana z pewną obecnością takiej literackiej mocy, o tyle seksualność kobieca jest powiązana z nieobecnością takiej mocy (s. 8).

Zdolność do twórczości zostaje przypisana mężczyźnie. Kobieta zaś obdarzona twórczą energią postrzegana jest jako „błąd natury”, wynaturzenie. Zakłócenie klarowności genderowej (męska „kobiecość”) ówczesni krytycy rejestrują jako symptom patologiczny. Z autorstwa wyklucza kobiety ich genderowe uposażenie. A głównie status i miejsce przyznane owemu genderowi w hierarchii społecznej. Jak każda kobieta, także pisząca kobieta podporządkowana jest męskiemu autorytetowi. I ów autorytet „musi ją autoryzować” (s. 13). Pozbawiona owej autoryzacji kobieta pióra widziana jest jako intruz, groteskowa istota, przekraczająca granice natury i kultury, winna i grzeszna.

Analiza retoryki męskich wypowiedzi pozwala badaczkom zrekonstruować bogaty kompleks obrazów kobiet, obrazów, które kobiety odczuwały jako swoiste uwięzienia. Męskie teksty zaś były przez nie czytane (np. Anne Eliot, Anne Finch) jako miejsca ich opresji i represji, ich „uciszania”. Ta, której odmówiono podmiotowości i autonomii – wykluczona z kultury, której emblematem miało być pióro – zaczyna ucieleśniać tajemniczą Inność, co oznacza, że się ją wielbi albo się jej lęka, że obdarza się ją miłością albo wstrętem. Owa dwuznaczność bycia Inną stawia przed kobietą pisarką problem samookreślenia. Tym bardziej, jeśli proces docierania do własnego „ja” jest swoistym poszukiwaniem owego „ja” pod przydanymi przez mężczyzn maskami i stereotypami.

W męskim tekście kobieta pisząca postrzega siebie w rozdwojeniu na anioła i potwora. „Anioł domowy” uosabia „ideał kontemplatywnej czystości” (Makarie z *Wilhelma Meistra* Goethego, poprzedzona długą listą swych pierwowzorów, począwszy od Dantego i Milтона), wieczną kobiecość Goethego (*Das Ewig-Weibliche*), podczas gdy potwór jest „męski”, bo „ideał znaczącego działania jest męski” (s. 21)¹³. „Anioł w domu” – co poświadczają powieści XIX-wiecznych pisarzy – podszyty jest „Aniołem Śmierci”. Albowiem „angelologia” wiktoriańska – notują badaczki – każe kobiecie zamieszkiwać równocześnie dwa światy: „ten świat i ten przyszły” (s. 24).

¹³ Autorki cytują formuły Hansa Eichnera z jego przedmowy (*The Eternal Feminine. An Aspect of Goethe's Ethics*) do *Fausta* (New York: Norton Critical Edition, 1976, s. 616–617).

Co więcej, jednocześnie ten estetyczny kult damskiej kruchości i delikatnego piękna – niewątpliwie skojarzony z moralnym kultem kobiety anioła – obligował „szlachetne” kobiety do (jak zauważył Lederer) „zabijania” siebie w obiektach sztuki: chude, blade, bierne istoty, których „czary” dziwnie przypominały śnieżną, porcelanową nieruchomość zmarłej. (...) Stając się jakimś *objet d'art* lub świętą, poddaje siebie – własną wygodę osobistą, swoje pragnienia albo obydwą naraz – i to stanowi kluczowy akt pięknego anioła kobiety, kiedy właśnie to poświęcenie skazuje ją zarówno na śmierć, jak i na niebo. Bo wyrzec się siebie [*to be selfless*], to nie tylko być szlachetną, ale i martwą. (...) Wiktoriańskie udomowienie śmierci przedstawia nie tyle przyzwolenie na śmierć przez wyrzeczenie się siebie [*selfless*], ile także sekretny bój o moc poprzez niemoc (s. 25).

Kobieta potwór – zwana też czarodziejką, suką, demonem – uosabia pewność siebie, agresywność, a przede wszystkim niezależność. Jako figura męskiego tekstu stanowi zapis lęku autora przed utratą choćby części przynależnej mu władzy i autorytetu. Próbuje ona bowiem zawsze podważać dwie jego autorskie kompetencje: nazywania i generowania historii. Kobieta potwór „odmawia pozostawania w narzuconym jej tekstowo «miejscu»” (s. 28), próbując wytwarzać swoją własną historię i nadawać jej własne znaczenia.

Potwór w aniele, który długo zamieszkiwał męskie teksty, jest czytany przez badaczki jako symptom męskiego lęku przed kobietami, męskiej pogardy dla kobiecej inwencji twórczej. Jednakże o wiele ważniejsza jest siła represji i kontroli, z jaką owe wyobraźniowe męskie konstrukty oddziaływały na kobiety chcące „popróbować pióra”. Dlatego też, o ile dla męskich krytyków i pisarzy ważne były fizjologiczne, socjologiczne uzasadnienia wykluczenia kobiet z pisania, o tyle dla początkujących XIX-wiecznych literatek istotne okazywały się wykluczenia natury psychologicznej. Autorki *The Madwoman...*, odwołując się do głosów kobiet, tak wyjaśniają oddziaływanie figury „kobiety potwora”: „(...) takie postaci drastycznie poruszały własny obraz kobiet pisarek, negatywnie wzmacniając te komunikaty podporządkowania, jakie przekazywały ich anielskie siostry” (s. 30).

Zbliżając się z wolna do, porzuconego na chwilę, modelu Blooma, warto powtórzyć ten zestaw pytań, które badaczki skonstruowały, opierając się na analizie metaforyki ojcostwa.

„Co oznacza być literatką w kulturze, której określenia literackiego autorytetu, jak widzieliśmy, są jawnie i skrycie patriarchalne?”. Jak metaforyka anioła/potwora wpływa na „sposoby, w jakie kobiety próbują pióra?”. Do jakich strategii obronnych odwołają się literatki, aby zaprezentować swój własny punkt widzenia? Czy kobieta pisarka, wykluczona z XIX-

-wiecznej „seksualno-estetycznej” teorii literatury, może znaleźć dla siebie miejsce w XX-wiecznej historii literatury Harolda Blooma – męskiej i patriarchalnej, strzegącej (jak XIX-wieczni krytycy) autorytetu ojcostwa? Otóż do tej „z istoty męskiej historii literatury (...) kobieta pisarka *nie* „pasuje” (s. 48). Czy doświadcza „lęku przed wpływem”, równego temu, którego doświadcza Bloomowski poeta-następca?

Bez wątplenia, jeśli się przymierzyć do patriarchalnego modelu Blooma, możemy być pewni, że poetka kobieca nie doświadcza „lęku przed wpływem” w taki sam sposób, jakby doświadczał go jej męski kontrpartner, z tego prostego powodu, że musi ona stawić czoła prekursorom, którzy są prawie wyłącznie męscy i dlatego znacząco się od niej różnią. Ci prekursorzy nie tylko wcielają patriarchalną władzę (jak dowiodło nasze omówienie metafory ojcostwa), ale próbują ją [kobietę] zamknąć w definicjach jej osoby i jej potencjału, które, redukując ją do skrajnych stereotypów (anioł, potwór), stoją w drastycznym konflikcie z jej własnym poczuciem „ja” – czyli jej własnej podmiotowości, autonomii, kreatywności (s. 48).

Ostatecznie badaczki wyprowadzają wniosek, że kobieta pisząca doświadcza nie „lęku przed wpływem”, ale **lęku przed autorstwem**. Lęk przed wpływem jej nie dotyczy, ponieważ nie posiada ona męskiego prekursora, z którym miałaby podjąć jakąś walkę, sama zaś doświadcza siebie na marginesie aktu pisania i twórczości, nie mogąc stać się prekursorem dla zwalczającego ją następcy.

Kobieta pisarka musi przepracować odmienny od męskiego poety kompleks uwikłań. Przede wszystkim musi się zmierzyć z wszczepionym jej, niczym infekcja, lękiem przed autorstwem, lękiem o to, że nie posiada twórczej mocy. W paradygmacie Blooma jako kobieta może być jedynie inspiracją, muzą dla poety. Musi rozwiązać konflikt związany z narzuconym jej genderem, a dokładniej z jego artykulacją, szczególnie ważny, bo unicestwiający dla kobiety, która chce pisać. Jak pozbyć się „alternatywnej psychiki”, wdrukowanej przez patriariat: odczuwania siebie jako „poniżonej” [*inferiorized*]? Jak pokonać samotność i obcość w świecie męskich poprzedników i ambiwalentnych oczekiwań literackiej publiczności? Jak wyrwać się z męskich luster-pułapek i skonstruować własne, twórcze, niezależne „ja”?

I tak jak walka męskiego artysty z jego prekursorem wymaga form, które Bloom nazywa zwrotami rewizji, uniesieniami, konfliktami lekturowymi [*mis-readings*], tak walka kobiety pisarki o autokreację angażuje ją w pewien proces rewizji. Jej walka nie zwraca się przeciw odczytaniom świata przez jej (męskiego) prekursora, ale przeciw odczytaniom przez niego **jej samej** (s. 49).

Chcąc zyskać własny punkt widzenia – siebie samej i świata – kobieta pisarka poszukuje także prekursorki, ale tożsamej z jej płcią, czyli innej kobiety, tekstu innej kobiety, kobiety zrewoltowanej, aby ów tekst i jego autorka pomogły „legitymizować jej własne buntownicze dążenia” (s. 50). A zatem – w ujęciu badaczek – psychodynamika kobiecej twórczości nie uwzględnia znamion Bloomowskiej walki pomiędzy ojcem/autorem/prekursorem a synem/poetą/następcą¹⁴. Albowiem prekursor-kobieta nie uosabia dla swojej „córci” czy młodszej „siostry” jakiegś zagrażającej siły, z którą ta powinna walczyć. Jest wręcz na odwrót: odnaleziona kobieca prekursorka staje się źródłem twórczej siły i mocy buntu. Nawijając do stworzonej przez Elaine Showalter koncepcji „kobiecej subkultury literackiej” [*female literary subculture*], autorki *The Madwoman...* proponują, aby „siostrzaność” – poszukiwanie kobiecych prekursorok – uznać za „kluczowy znak tej subkultury” (s. 51).

O ile walka syna z ojcem może wzmacniać syna-zwycięzcę, o tyle „lęk przed autorstwem” osłabia kobiety. Rejestrację takiego osłabienia znajdują badaczki w formule zaczerpniętej z wiersza Emily Dickinson: „Infekcja w zdaniu tresuje / Możemy wdychać Rozpacz [*Infection in the sentence breeds / We may inhale Despair*]” (s. 52). Źródłem owej infekcji w zdaniu, w stylu, w strukturze kobiecego tekstu są teksty męskie, które postrzegane są przez poetkę jako przestrzeń „metaforycznej wojny bakteriologicznej”. In-

¹⁴ H. Bloom w tekście *Podzwonne dla kanonu*, który ukazał się po raz pierwszy w 1983 roku, a więc w cztery lata po *The Madwoman...*, akcentował, że psychodynamika twórczości kobiecej podlega tym samym mechanizmom wpływu, konkurencji i walki, co psychodynamika twórczości męskiej. Chociaż badaczki usilnie przekonują o zaniku pretensji kobiet do „samokanonizacji”, propagując w zamian „pokorę powszechnego siostrzeństwa, nową wzniosłość dziergania kołderek, która stanowi dzisiaj ulubiony trop krytyki feministycznej” (s. 186), to „najmocniejsze kobiety wśród wielkich poetów, Safona i Emily Dickinson, są jeszcze bardziej zaciekłymi agonistykami niż mężczyźni. Panna Dickinson z Amherst nie zamierza pomóc pani Elizabeth Barrett Browning w dzierganiu kołdry” (s. 189). „Nie wiem, czy krytyka feministyczna zdoła wypełnić swoją misję i zmienić naturę ludzką, wątpię jednak, by najbardziej nawet spóźniony idealizm zdołał zmienić podwaliny zachodniej psychologii twórczości – kobiecej i męskiej – od rywalizacji Hezjoda z Homerem, aż po agon między Dickinson a Elizabeth Bishop” (s. 189–190). Owo „nie wiem” jest tu ważne. Gilbert i Gubar (a także, jak zobaczymy dalej, Annette Kolodny) nie odnoszą się do „natury ludzkiej” ani do „natury” oznakowanej płciowo, rozumianej jako niezmienna i trwała. Rekonstruują socjokulturowy, psychologiczny kontekst, który kreuje *gender* XIX-wiecznej kobiety pisarki. Być może, że zmiana owego kontekstu i zmiana *genderu* kobiecego wytworzy okoliczności, w których pisarki pozbędą się nie tylko „lęku przed autorstwem”, ale zyskają siłę do wzięcia udziału w walkach o prekursorstwo. (Wszystkie cytaty w przypisie pochodzą z: H. Bloom, *Podzwonne dla kanonu*, przeł. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10).

terpretacja „infekcji w zdaniu” sugeruje, że Dickinson rozpoznaje, iż teksty te zniewalają, indukują w czytelniczce gorączkę, naruszają jej prywatność. Owa „wdychana” – przez czytelniczki/pisarki/poetki – „Rozpacz” pochodzi zarówno z tekstów patriarchalnych – które odmawiają kobiecie podmiotowości – jak i z tekstów pisanych przez kobiety, albowiem z nich „«możemy wdychać Rozpacz» od tych wszystkich «pramatek» [*foremothers*], które zarazem jawnie i ukradkiem scedowały swój tradycyjny lęk przed autorstwem na swe oszołomione kobiece potomkinie” (s. 52). „Lęk przed autorstwem”, jak wskazuje przykład Dickinson i innych autorek jej czasów, miał różnorodne powody: był w przypadku Dickinson „wdychaną Rozpaczą” spowodowaną zawodem, jaki sprawiła jej własna, realna matka, był „zainfekowaniem” przez udręczone literackie matki, przez literackich ojców, którzy przemawiali do niej „«z surowych zwierciadeł literackich tekstów»” (s. 53).

Ale – jak sugerują badaczki – formuły Dickinson można nadać także inne znaczenie: „wdychamy Rozpacz” również „z dystansu wieków”. Autorkom chodzi tutaj o szczególny wzorzec „kobiecości” wyprodukowany przez kulturę XIX wieku, która rozwija „kult kobiecego inwalidztwa” (s. 54)¹⁵. Histeria, anoreksja, agorafobia są niewątpliwie wytworami, efektami uspołecznienia kobiety. Badaczki interpretują owe choroby „jako nieodparte parodie społecznych nakazów” (s. 54), których nośnikami są patriarchalne definicje „kobiecości”; jakby XIX-wieczna kultura produkowała i zarazem upominała się o kobiece choroby.

I nie powinien dziwić fakt – zauważają Gilbert i Gubar – że formuła „infekcji w zdaniu” stała się

tak centralną prawdą dla XIX-wiecznych kobiet literatek, że wielkie artystyczne osiągnięcia powieściopisarek i poetek, od Austen i Shelley po Dickinson i Barrett Browning, często zarazem dosłownie i figuratywnie zajmują się chorobą, jakby dla podkreślenia tego wysiłku, z jakim wygrywano zdrowie oraz integralność [*wholeness*] w walce z zaraźliwymi „wyziewami” rozpaczy i rozbicia [*fragmentation*] (s. 57).

Ich teksty zamieszkują bohaterki anorektyczki (u Charlotte i Emily Brontë), także chore na klaustrofobię, afazję i amnezję. Owe „infekcje” wychwytyują badaczki również w składni ich zdań (siostr Brontë, Marii Elizabeth Coleridge, George Eliot, Jane Austen).

¹⁵ Jest to formuła wzięta z książki B. Ehrenreich, D. English, *Complaints and Disorders. The Sexual Politics of Sickness*, Old Westbury: The Feminist Press, 1973, s. 19.

XIX-wieczna kobieta pisarka uwikłana jest – jak pokazują autorki *The Madwoman...* – w klasyczne podwójne związanie (*double bind*). Z jednej strony nacierają na nią kulturowe zakazy, które ucieleśniają się w figurach kobiecej artystki jako szalonej, wynaturzonej z powodu nieokreślonej płci (*unsexed*) albo z powodu seksualnego upadku (*fallen*). Z drugiej zaś, aby móc tworzyć, musi się przeciw nim zbuntować. Jednakże nie może manifestować swego buntu otwarcie, albowiem grozi jej ostracyzm. Zwykle nie manifestuje go także z siłą wskazującą na całkowite, z przekonania, odrzucenie inwektyw, albowiem w jakiejś mierze je zinterioryzowała. Stąd też piszące kobiety wybierają różne wariantywne zachowania, które są ekspresją buntu ograniczonego. Albo „przepraszają za swe przypuszczalne niedoskonałości” (Anne Finch i Anne Bradstreet), albo „obnoszą się ze swą ekscentrycznością” (Aphra Behn i Margaret Cavendish), albo też prezentują siebie jako mężczyzn (George Sand i George Eliot), czy ukrywają swe nazwiska pod pseudonimami (trzy siostry Brontë) (s. 65). Jednakże ani przebranie, ani maska męskości, ani męska mimikra – jako symptomy lęku przed konsekwencjami autorstwa – nie rozwiązują ich problemu.

Bo jeśli – jak notują badaczki – dla kobiety artystki to właśnie kobieta stanowi, przede wszystkim, „problem” i jeśli wyrzeka się ona własnego genderu, to nieuchronnie staje wobec kryzysu równie poważnego co lęk przed autorstwem, który próbuje przezwyciężyć (s. 66).

Lecz dla dziewiętnastowiecznej kobiety – przekonują Gilbert i Gubar – która spróbowała przekroczyć własny lęk przed autorstwem i zdobyła patriarchalny autorytet za pośrednictwem metaforycznego transwestytyzmu albo męskiej mimikry, nieunikniony musi stać się nawet bardziej radykalny psychiczny zamęt (s. 66).

XIX-wieczna kobieta pisarka doświadcza choroby, którą Gilbert i Gubar nazywają „schizofrenią autorstwa” (s. 69). Rodzi się ona ze „sprzeczności pomiędzy genderem i gatunkiem” (s. 67). Chodzi o to, że kobieta pisarka ma do wyboru zestaw literackich gatunków, konwencji uprawianych przez mężczyzn, które są nośnikami patriarchalnej wizji świata. Jeśli zechce opowiedzieć historie o męskich bohaterach, wpisując się w tryby ustanowionej poetyki, to musi „nieuchronnie projektować siebie na nieprzyjazne postaci i sytuacje” (s. 69). Musi zatem doświadczać „podziału albo rozkładu własnej tożsamości”, także „niechęci do własnego «ja» [*self-dislike*]” (s. 69), które zmanifestowało pozór, fałsz, dwulicowość.

W tej sytuacji kobiety:

Z jednej strony mogły zaakceptować „wieniec z pietruszki” samowyrzeczenia, uprawiając „mniejsze” gatunki – książki dla dzieci, listy, dzienniki – albo ograniczając swój krąg czytelniczy „tylko” do kobiet sobie podobnych, co George Eliot nazwała „głupimi powieściami napisanymi przez damy powieściopisarki”. Z drugiej strony mogły zostać mężczyznami *manqués*, naśladowcami ukrywającymi swą tożsamość i przez samowyrzeczenie produkować literaturę złej wiary i nieautentyczną (s. 72).

Jak jednak mogłaby wówczas powstać świetna tradycja literatury pisanej przez kobiety? A taka tradycja powstała.

Strategia przekraczania lęku przed autorstwem (rozwijana poza nakazem skromności i ideą męskiej mimikry) oparta była na podstępie: na kreowaniu „treści zanurzonych”, „przebranych” (s. 73) wewnątrz tekstów, a przynajmniej trudno dostępnych dla ówczesnych odbiorców; także na rewizji gatunków męskich. Krótko mówiąc, pisarki uczestniczyły w iście Bloomowskich „«zwrotach» od centralnych sekwencji męskiej historii literatury, uruchamiając jakiś wyłącznie kobiecy proces rewizji i redefinicji, co musiało spowodować, że wydawały się «dziwne»” (s. 73).

W odpowiedzi na sławną („charakterystycznie kobiecą”) radę Emily Dickinson: „Mów całą Prawdę, ale mów ją ogródkami”, kobiety

produkowały dzieła literackie, które są w pewnym sensie palimpsestowe, dzieła, w których wzór na powierzchni ukrywa lub przesłania głębsze, mniej dostępne (i mniej społecznie akceptowalne) poziomy znaczenia. Autorkom tym udało się trudne zadanie osiągnięcia prawdziwie kobiecego autorytetu przy równoczesnej zgodności z patriarchalnymi standardami literackimi i ich subwersją (s. 73).

(...) publicznie stwarzając dopuszczalne fasady dla prywatnych i niebezpiecznych wizji, kobiety pisarki długi czas posługiwały się szerokim zakresem taktyk zaciemniania, ale nie wymazywania z pamięci swych najbardziej wywrotowych impulsów (s. 74).

Praktykowanie „palimpsestu” nie stanowi dla autorek *The Madwoman...* manifestacji czy też ekspresji twórczej mocy XIX-wiecznych literatek. A zatem, Bloomowski „zwrot”, który miał przygotowywać poetkę/następcę do zwycięstwa, w przypadku piszących kobiet oznacza nie siłę umożliwiającą podjęcie walki, lecz bezsilną zrodzoną z lęku przed autorstwem i jest strategią uchylania się od walki. Gilber i Gubar podsumowują:

Zamknięte w strukturach stworzonych przez i dla mężczyzn XVIII- i XIX-wieczne kobiety pisarki nie tak bardzo buntowały się przeciw przeważającej estetyce, jak czuły się winne z powodu swej niezdolności, aby się do niej dopasować (s. 75).

Palimpsestowość obserwuje także Patricia Meyer Spack, określając ją formułą „podziemne wyzwania”¹⁶; Carolyn Heilbrun i Catherine Stimpson mówią o „obecności nieobecności”, wskazując na „luki, centra, jaskinie w obrębie dzieła – miejsca, gdzie brak spodziewanej czynności (...) lub jest zwodniczo zakodowana” (s. 75)¹⁷. Elaine Showalter mówi o „widzeniu znaczenia w czymś, co było wcześniej pustą przestrzenią” (s. 75)¹⁸.

W czytanych przez siebie tekstach XIX-wiecznych pisarek Gilbert i Gubar odkrywają palimpsestowość (kobiecą dwulicowość) w figurach szalonych, potwornych kobiet, które stanowią zdublowane „ja” autorek. Te postaci „odgrywiają ich własny przesłonięty autorski gniew” (s. 77), obrażają ich własne lęki i wściekłość. Kobieta potwór uosabia literatkę poszukującą mocy dla artykulacji „ja”: „wiedźma-potwór-wariatka staje się tak kluczowym ucieleśnieniem jaźni pisarki” (s. 79). Te postaci funkcjonują więc na zasadzie obrazu przestrogi [*monitory image*], „czasem stworzone tylko po to, żeby je zniszczyć”, ale ich „furia” [*fury*] musi zostać uświadomiona nie tylko „anielskiej protagonistce”, ale i czytelniczce (s. 78). Nawet najbardziej konserwatywne XIX-wieczne pisarki – piszą Gilbert i Gubar – uaktywniają metafory zamknięcia i uwięzienia, konfrontując z nimi obrazy ucieczki i wyzwolenia. W tym sensie pisarstwo XIX-wiecznych kobiet autorki skłonne są określać jako rewizjonistyczne i rewolucyjne. A jego rewolucyjność stowarzyszyła się z romantycznym etosem buntu, który wytworzył sprzyjającą aurę dla ekspresji wywrotowych impulsów kobiecych.

Fragment książki: Krystyna Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, s. 152–184 (skrót pochodzi od Autorki).

¹⁶ P.M. Spacks, *The Female Imagination...*, s. 317. Zacytujmy całe zdanie, z którego autorki zaczerpnęły tę formułę: „Choć to uderzające, że kobiety, pisząc te powieści, pozwalają sobie na ledwie podziemne wyzwania [*subterranean challenges*] wobec wizji, którą zdają się akceptować”.

¹⁷ C. Heilbrun, C. Stimpson, *Theories of Feminist Criticism. A Dialogue*, w: *Feminist Literary Criticism. Exploration in Theory*, red. J. Donovan, Lexington: The University Press of Kentucky, 1975, s. 62.

¹⁸ E. Showalter, *Literary Criticism. Review Essay*, „Signs” 1975, nr 1, s. 435.