

Leokadia Hull

UWM w Olsztynie

Obok kanonu. Poezja kobiet w przestrzeni literatury po 1945 roku

Next to the Canon. The Poetry of Women in the Sphere of Literature after 1945

Słowa kluczowe: poezja kobiet, historycznoliteracka optyka, przestrzeń literatury
Key words: the poetry of women, historic-literary, the sphere of literature

Inga Iwasiów i Arleta Galant, autorki *Wstępu* do książki *Pisarstwo kobiet między dwoma dwudziestoleciami*, zastanawiając się nad historycznoliterackim sytuowaniem literatury tworzonej przez kobiety w latach 1945–1989, przywołują utrwaloną już metaforę „zagubionego ogniwa” i konstatują, iż: „Pisarstwo kobiet z lat 1945–1989, rozwijane w rzeczywistości ograniczeń i oporu, zerwań i kontynuacji, zaniechań i powrotów, niemal nie zasiliło kanonu, egzystuje w mgławicowej niedookreśloności”¹.

To spostrzeżenie wydaje się bardzo intrygujące i skłania do namysłu. Oczywiście nie nad znaczeniem kobiet piszących w naszej literaturze – nikt bowiem nie kwestionuje rangi ich dokonań, poświadczonych zresztą mocnym akcentem Nagrody Nobla dla Szymborskiej. Pytania dotyczą raczej ich umiejscowienia w podejmowanych próbach „scalenia”, gdyby posłużyć się tu tytułową formułą książki Drewnowskiego, obecności nazwisk poetek w pracach syntetyzujących i porządkujących poetycką przestrzeń tej rozciągniętej w czasie epoki bądź też jej mniejszych odcinków czasowych.

Z tej perspektywy interesować mnie będzie „poezja kobiet”, nie zaś zagadnienia „poezji kobiecej” czy też „kobiecości” w literaturze. Rozdzielność

¹ *Pisarstwo kobiet między dwoma dwudziestoleciami*, red. I. Iwasiów, A. Galant, Kraków 2011, s. 6. Doprecyzowując swoje stanowisko, dodają, że: „Literacka Nagroda Nobla 1996 dla Wisławy Szymborskiej tworzy jeden z możliwych punktów zwrotnych, modelujących relacje pomiędzy literaturą, czytelnictwem a refleksją krytyczną [...] poezja kobiet w dwudziestoleciu międzywojennym nadal nie została szczegółowo opracowana, a dorobek powojenny traktowany jest jako margines wielkiej poezji, uosabianej przez Miłosza, Herberta, Różewicza, co stanowi konsekwencje wiedzy o prądach, grupach i mistrzach międzywojnia. Nawet Nobel nie stawia Szymborskiej, w opracowaniach, podręcznikach, debatach obok poetów” (s. 6).

tych kategorii – chociaż w wielu indywidualnych przypadkach mogą to być sfery nakładające się na siebie – jest już dostatecznie szeroko udokumentowana. Wystarczy tu przywołać znamienny tytuł 12 tomu serii „Język Artystyczny” *Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze* pod redakcją Bożeny Witosz². Tytułowe rozróżnienie dobitnie wypunktowuje kwestię, która niemal zwyczajowo pojawia się jako wstępna deklaracja, wybór optyki zarówno w tekstach literaturoznawczych osadzonych w obrębie krytyki feministycznej, jak i w innych pracach interpretacyjnych dotyczących pisarstwa kobiet. Każdorazowa potrzeba uściślenia terminologicznego wyniku poniekąd z faktu, iż działa jeszcze w dużym stopniu obciążenie tradycyjnym wyobrażeniem na temat charakterystycznych cech literatury kobiecej. Zwracał na to uwagę już bardzo dawno, zanim zostały gruntownie przemyślane, dopracowane i szeroko spopularyzowane zasadnicze idee literaturoznawczego feminizmu, Ryszard Przybylski w książce *To jest klasycyzm* z 1978 roku. Odnosząc się do poezji Julii Hartwig, zauważał:

Kiedy bierzemy do ręki poezję kobiecą, czujemy, jak zamyka się nas w wąskim kręgu spraw, które tłum wiąże z zajęciem i powołaniem płci pięknej. Buduar, rodzina, sztambuch, tkliwość i może coś jeszcze, ale zawsze w tym rodzaju. Kiedy mamy jednak do czynienia z poezją kobiety, o! wówczas wiemy z całą pewnością, że wszystkim [...] zostaną ukazane rzeczy niezwykle ważne w sposób nieprzeciętny i niezwykły³.

Stwierdzenie Ryszarda Przybylskiego brzmi nieco inaczej niż niemal rytualnie przywoływany fragment laudacji Głowińskiego z okazji nadania Szymborskiej doktoratu honoris causa Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, który użył określenia, że Szymborska jest „wielkim polskim poetą”, tłumacząc się jednocześnie z tej formy gramatycznej i zaznaczając, że słowo „poeta” ma wymiar ogólności, bez różnicowania ze względu na płeć i nie zamyka jej dorobku w kręgu poezji tworzonej przez kobiety. Te wypowiedzi dzieli kilkanaście lat, a także osobowości poetek, do których się odnoszą, ale znamienne pozostaje, iż w pierwszym przypadku, Ryszard Przybylski uwzględnia odrębność głosu kobiet, upatrując w nim estetyczną wartość naddaną w poezji; w drugim zaś, Głowiński deklaruje potrzebę zniesienia tej dualistycznej optyki, ale nie odnajduje adekwatnej siatki pojęciowej dla podkreślenia równorzędności poezji, bez względu na płeć autora. Dla obu postaw znaleźć można przekonujące uzasadnienie – obie nie akcentują dychotomii widzenia, w której poezja opatrzona przymiotnikiem „kobiecości” byłaby nurtem budzącym skojarzenia z drugorzędnością, a jednocześnie warto zauważyć, że dla obu badaczy poetka-kobieta stanowi jednak pewien problem,

² *Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*, red. B. Witosz, „Język Artystyczny”, t. 12, Katowice 2003.

³ R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 54.

nie tylko terminologiczny, skoro uznają, że należy wypowiedzi obwarować odpowiednimi zastrzeżeniami.

Obecnie wydaje się, że kwestia równoprawnej obecności kobiet w literaturze jest już dostatecznie rozpoznana, przepracowana przez długie lata rozwoju krytyki feministycznej. Esencjalizm w definiowaniu kobiecości literatury, jak twierdzi Halina Filipowicz w szkicu *Przeciw literaturze kobiecej*, idąc zresztą śladem Kristevej, to przewyżnione już dziedzictwo wczesnej krytyki feministycznej, a przede wszystkim wytwór myślenia patriarchalnego, jej zdaniem szczególnie zakorzeniony w polskiej kulturze:

Założenie, że kobiety piszą w sposób odmienny, charakterystyczny tylko dla siebie – właśnie dlatego, że są kobietami – jest dziedzictwem nie tylko (a może nawet nie tyle) wczesnej krytyki feministycznej, ale głównie patriarchalnej mitologii płci. W kulturze polskiej mit »kobiecości« zakorzenił się na dobre, trwa nie tylko w starszym, ale i w młodym pokoleniu, zarówno wśród mężczyzn, jak i kobiet. Na mit ten składa się zespół przesłanek, uważanych za prawdziwe i powszechnie akceptowanych⁴.

A więc ważniejsze będą tu pytania w obrębie teorii genderowych, ponieważ esencjonalność kieruje nas raczej w stronę różnicy płci, a przyjąć by należało za badaczkami, iż punktem odniesienia jest nie męskość, lecz patriariat, ponieważ twórczość, a jak się wydaje szczególnie poezja, jest ze swojej natury aseksualna czy też biseksualna⁵. Analogiczną konstatację odnajdujemy u Ingi Iwasiów, która zauważa, że płęć należy do sfery niewyraźności i w związku z tym tekst literacki pozostaje androgyniczny, „a kobiety piszą, bo szczęśliwie nie mogą się wyrazić do końca”⁶.

W podobnym kierunku zmierza też propozycja Anny Legeżyńskiej w książce *Od kochanki do psalmistki*, która wyodrębnia całą listę toposów kojarzonych z kobiecością w literaturze, ale zaznacza, że ich obecność

⁴ H. Filipowicz, *Przeciw „literaturze kobiecej”*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 228. Jej zdaniem takie pojęcia, jak „tożsamość kobieca”, „kobiece doświadczenie”, „kobieca perspektywa” straciły swoją moc poznawczą także w nowszej krytyce feministycznej, która sytuuje się w obrębie teorii dekonstrukcjonistycznych (s. 229).

⁵ W tym kierunku zmierza refleksja badawcza Ewy Kraskowskiej: „Czy bowiem istotnie warunkiem mówienia o kobiecości w literaturze musi być usytuowanie tej kategorii w opozycji do męskości? Czy nie jest możliwa ucieczka od tej dychotomii? Pytanie to postawiła sobie między innymi Anna Nasiłowska; przyjrząwszy się mianowicie związkowi feminizmu z psychoanalizą przypomniała, po pierwsze, że we współczesnej myśli feministycznej to nie męskość, ale patriariat jest podstawowym punktem odniesienia, po drugie – że w myśl pewnych teorii twórczość jest aseksualna, w myśl innych natomiast – biseksualna, czy też androgyniczna, i wreszcie po trzecie – że tożsamość płciowa jest w istocie składnikiem tożsamości podmiotu jako takiego [...] tym, co mnie kusi w tak sproblematyzowanej kwestii »kobiecości«, jest całkowite odrzucenie tak myślenia binarnego, jak i dualistycznego” (E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2003, s. 209).

⁶ I. Iwasiów, *Płęć jako niewyraźne, niewypowiadalne, niedefiniowalne*, w: *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 170.

w wierszach nie jest zarezerwowana dla poezji kobiecej, a ponadto w afabularnej liryce są one z natury rzeczy czy gatunku mniej eksponowane niż w prozie, gdyż poezja kieruje uwagę przede wszystkim na językową stronę – poetki bardziej koncentrują się na wypracowaniu własnego idiolektu niż biolektu, a nawet, jak zauważa autorka: „poezja okazuje się niejako naturalnym reduktorem typizowanej prozy feministycznej”⁷. Powyższą tezę potwierdza fakt, że przedmiotem interpretacji feministycznej bywają najczęściej utwory prozatorskie – poezja znacznie rzadziej. Proza dostarcza w tym zakresie wdzięczniejszej materii, wyraziściej i niejako wprost eksponuje kobiecość, a często *expressis verbis* wchodzi w dyskurs z patriarchalnymi stereotypami.

Legeżyńska chronologiczną kompozycją swojej książki ustawia jednak pewną ciągłość i odrębność czy może raczej niezależność nurtu poezji kobiecej, tyle, że nie w ujęciu esencjonalnym, tylko jej znaczącej obecności w naszej literaturze, wagi nazwisk poetek i ich tekstów, w znaczeniu bezprzymiotnikowym. Upomina się o adekwatne dla ich rangi artystycznej miejsce w porządku historii i socjologii literatury, uwzględniające twórczą aktywność kobiet w kolejnych fazach kultury. Jeżeli tytuł miałby dookreślać jakąś linię trwałej obecności – „od kochanki do psalmistki” – to raczej mamy tu wskazanie różnorodności gatunkowej, osadzenia kulturowego, indywidualnej skali oglądu rzeczywistości, w mniejszym stopniu esencjonalnego drażenia kobiecości. Akcent pada na indywidualne sylwetki twórcze poetek, niepowtarzalność wymiaru ich artystycznych dokonań.

Ponadto respektować też należałoby zdanie samych autorek. Skoro Szyborska podkreśla, że mówienie o poezji kobiecej ma taki sens jak mówienie o „poezji murzyńskiej” – ale jednocześnie dodaje, że „gdy ktoś zaliczy moje wiersze do »poezji kobiecej«, nie ubolewam nad tym specjalnie. Nie przeżywam dramatu z tego powodu, że jestem kobietą”⁸. Jest świadoma nadal funkcjonujących stereotypów męskości i kobiecości, przywołuje je i dowcipnie komentuje „gwoli humoru i sprawiedliwości” – i dodaje, że robi to „nie jako wojująca feministka” („uchowajcie mnie bogowie od takiego losu”). Ostrożność wobec feminizmu wynika z silnej potrzeby zachowania własnej pojedynczości, tak aby nie zniknęła ona w jakiegokolwiek wspólnej sprawie. Pod żartobliwym komentarzem Szyborskiej mogłoby zapewne podpisać się wiele innych kobiet piszących, nie tylko z jej pokolenia i nie tylko spośród tych, które osiągnęły już niekwestionowaną pozycję w przestrzeni dwudziestowiecznej literatury.

⁷ A. Legeżyńska, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009, s. 9.

⁸ *Rozmowa z Wisławą Szyborską*, w: K. Nastulanka, *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*, Warszawa 1975, s.298.

Optykę przestrzennego porządkowania zasobów poezji drugiej połowy XX wieku i kanonizowania funkcjonujących w niej wzorców należałoby w tym miejscu podkreślić. Książkę Jacka Łukasiewicza *Ruchome cele* otwiera rozdział *Przestrzeń lat dziewięćdziesiątych*. Autor wyjaśnia, że metaforyka „przestrzeni”, podkreślająca synchronię widzenia literatury tej dekady, jest bardziej adekwatna, ponieważ, jak pisze:

Akcent tu jednak kładę na jednoczesność działań różnych generacji literackich, o różnych doświadczeniach. Starsze podjęły wyzwania zmiany, by, nie ulegając skostnieniu, zachować tożsamość. Młodzi wzrastają już w nowej sytuacji (...) Pokolenia obok siebie żyją i współdziałają, choć te współdziałania bywają trudne, pełne nieporozumień⁹.

Jego propozycja badawcza uwzględnia oczywiście fenomen poezji lat dziewięćdziesiątych, który nie ma odniesienia we wcześniejszych epokach – równoczesnej twórczej aktywności wielu pokoleń, od urodzonych na początku wieku po roczniki siedemdziesiąte.

W przestrzennym rozpoznaniu stanu posiadana naszej poezji, hierarchizowaniu w jej obrębie tekstów kanonicznych – pamiętając oczywiście jak bardzo ów kanon bywa zmienny i ciągle weryfikowany – obecność nazwisk wybitnych poetek jest stała, wyznaczona zarówno przez poświęcone im prace o charakterze monograficznym, jak i obszernie szkice interpretacyjne. Natomiast w ujęciach syntetyzujących, konstruuujących linię diachronii, odczytujących ewolucję literatury drugiej połowy XX wieku w rytmie pojawiających się ciągle nowych generacji twórców i następujących kolejno przełomów – by wskazać tu książki Tadeusza Drewnowskiego, Stanisława Burkota, Stanisława Stabro, Leszka Szarugi, a także innych, obejmujących mniejsze odcinki czasowe, poszczególne dekady czy dwudziestolecia – dokonania artystyczne poetek są w nich słabo zaznaczone. Nie chodzi oczywiście o poświęcenie im odrębnych rozdziałów, co byłoby zaprzeczeniem słusznie respektowanej „politycznej poprawności”, a ponadto zadomowienie się kobiet w literaturze jest już faktem dokonany, a nie sytuacją szczególną, jak jeszcze w epoce przedwojennej i nie wymaga zatem dodatkowych uzasadnień. Zastanowienie budzi natomiast nikła obecność nazwisk poetek w historycznoliterackim definiowaniu punktów granicznych, ustalaniu periodyzacji nowszej literatury, a przecież, jak zauważał Edward Balcerzan:

Przed rokiem 1989 systemowy charakter poezji współczesnej utrzymywał się w świadomości czytelniczej między innymi dzięki pokoleniom. [...] W rezultacie cała poezja powojenna robiła wrażenie generacyjnie »pofalowanej«¹⁰.

⁹ J. Łukasiewicz, *Ruchome cele*, Warszawa 2003, s. 5.

¹⁰ E. Balcerzan, *Ubytki, przedłużenia, trójkąty. Poezja polska w latach 1989–1993*, „Kresy” 1994, nr 18, s. 11.

Ten fragment swoich rozważań badacz zatytułował dowcipnie: *Nie rób fali*. Pozostając przy jego retoryce, poezja proponowana przez kobiety do tego krytycznoliterackiego obrazu „pofalowania” raczej się nie przyczyniała. Inaczej rzecz ujmując, nazwiska poetek nie są eksponowane jako reprezentatywne czy sygnałowe dla pojawiających się na mapie poezji nowych zjawisk artystycznych, grup poetyckich, deklaracji programowych albo przełomowych momentów rewolucjonizujących kształt liryki. Nie uczestniczą one w kolejnych „zmianach warty” – gdyby posłużyć się tu militarną metaforą tytułu książki Jana Błońskiego.

Sytuacja ta dotyczy właściwie całego okresu historycznoliterackich rozpoznań epoki, poczynając od lat czterdziestych, gdzie znamion nowego języka szuka się w twórczości Różewicza, kontrastując jego postawę artystyczną z reprezentantami starszych i najstarszych pokoleń, z przywołaniem Staffa, Przybosa czy Miłosza. Przełom 56 roku w historycznoliterackiej perspektywie sygnalizują nazwiska Bursy, Grochowiaka, Harasymowicza, Białoszewskiego, Karpowicza, Herberta, Rymkiewicza – z ich estetyki wyprowadza się identyfikację nurtu turpistycznego, lingwistycznego czy klasycyzującego. Jeżeli pojawia się nazwisko Szymborskiej, jako autorki *Wołania do Yeti*, to raczej w kontekście zjawiska tak zwanego drugiego debiutu czy też odnalezienia przez nią właściwego tonu poetyckiego, indywidualnego, charakterystycznego dla niej, nie zaś inicjującego jakiś szerszy trop w naszej poezji. Podobnie odnotowywana jest obecność Anny Kamieńskiej, Urszuli Koziół, Julii Hartwig, które również debiutowały w tym czasie, ale nie są kojarzone z doświadczeniem przełomu 56. roku. Można tu też uwzględnić Halinę Poświatowską, która później została przypisana do kontrowersyjnej kategorii „kaskaderów literatury”, czy Małgorzatę Hillar, dziś niemal zapomniana, od początku zresztą ustawiana była na półce z poezją, będącą kwintesencją „kobiecości” w najbardziej tradycyjnym jej wyobrażeniu. Podobnie kształtuje się obraz poezji Pokolenia 68. Na pierwszym planie eksponowane są nazwiska twórców, którzy swój program formułowali *expressis verbis* w głośnych manifestach i książkach programowych – oczywiście Barańczak, Zagajewski, Kornhauser i kilku innych. Chociaż tutaj dodać należy, iż Ewa Lipska, która swoim wierszem *My* przypadkowo i wyprzedzająco, ale doskonale wpisywała się w ich program, sama niejako wyłączała się z nowofalowej wspólnoty, przyznając się jedynie do tożsamości pokoleniowej, nie zaś identyfikacji na płaszczyźnie artystycznych projektów.

W obrębie poezji Nowej Prywatności czy Nowych Roczników w latach siedemdziesiątych – pomijając problematyczność pokoleniowego i programowego wyodrębnienia tej formacji – również eksponowane są nazwiska Tomasa Jastruna, Antoniego Pawlaka, Piotra Sommera, Bronisława Maja. Roczniki sześćdziesiąte, pokolenie „brulionu”, kojarzone jest z głównie z Marcinem Świetlickim, Jackiem Podsiadło, Krzysztofem Koehlerem, Wojciechem Wenclem, Marcinem Baranem – jeżeli pojawiają się nazwiska rówie-

śniczek, to przede wszystkim związane z prozą – Tokarczuk, Gretkowska, Filipiak i kilka innych. Wśród poetek tej generacji są oczywiście osobowości uznane, o docenianym dorobku twórczym (Ewa Sonnenberg, Marzena Broda, Anna Piwkowska czy Marzanna Kielar), jednak ich wiersze cechuje duża niezależność od ruchu i estetyki „bruLionu”.

Sytuacja nieco zmieniła się w oglądzie wyodrębnianego ostatnio „nowego dwudziestolecia” 1989–2009, ale dodać trzeba, że stało się to poniekąd z inicjatywy samych artystek. W 2009 roku ukazała się antologia poezji kobiet *Solistki* – zredagowana przez Marię Cyranowicz, Joannę Mueller i Justynę Radczyńską. Jej opublikowanie stało się ważnym wydarzeniem nie tylko artystycznym. Książka zyskała rozgłos, została efektownie wypromowana i stała się chyba najważniejszym manifestem obecności młodych poetek na literackiej mapie ostatniego dwudziestolecia. Redaktorki tomu nadały mu jednak znamienity tytuł – „solistki”. Solistki, które nie tworzą, bo nie chcą tworzyć chóru. Podkreślają, że jeżeli je coś łączy, to jest to „kunszt osobowości, samotność i samodzielność” – i dodają, nie bez złośliwości pod adresem „męskiej poezji”, że poetki „nie grupują się w kluby adoracyjne jak poeci, więc nie potrzebują cytowania się nawzajem, pisania sobie mott czy dedykacji, jak to często się zdarza w poezji męskiej. Nie klepią się po wierszach”¹¹.

Abstrahując od ekspresywności cytowanej wypowiedzi, zauważyć trzeba, iż tę diagnozę można byłoby odnieść szerzej – najwybitniejsze poetki współczesności świadomie wybierają dla siebie miejsca poza poetycką agorą. Rzadko uczestniczą w artystycznych sporach, nie próbują odnajdywać się w obrębie programowych postulatów kolejnych generacji, czy sytuować się po którejś ze stron – czy to będzie strona Miłosza, Przybosia, Różewicza, Herberta czy jakakolwiek z często dość arbitralnie wskazywanych. Rzadko ulegają poetyckim modom, wytyczają sobie raczej swój własny trakt.

Można zaryzykować tezę, że obecność poezji kobiet zakłóca linearność pokoleniowej historii poezji, co wiąże się z zagadnieniem krytycznoliterackiej, a także czytelniczej recepcji ich dorobku. Chyba najbardziej wyrazistym przykładem może tu być nazwisko Krystyny Miłobędzkiej, która rocznikowo (urodzona w 1932 roku) mogłaby być zaliczana do pokolenia Współczesności, debiutowała w 1960 roku *Anaglifami*, a jednak prawdziwe odkrycie jej twórczości przypada na koniec lat dziewięćdziesiątych i pierwszą dekadę nowego wieku. Głównie za sprawą wydania przez fundację „bruLionu” w 1994 roku antologii jej poezji *Przed wierszem. Zapisy dawne i nowe*, a później kolejnych tomików – *Imięstowy*, *Po krzyku*, *Gubione*. Dopiero na przełomie wieków okazało się, że obraz nurtu awangardowego w polskiej poezji bez jej nazwiska byłby niekompletny. Za mistrzynię uznał ją Marcin Baran, do niej

¹¹ *Solistki. Antologia poezji kobiet (1989–2009)*, red. M. Cyranowicz, J. Muller, J. Radczyńska, oprawa graficzna Marta Nigerska, Warszawa 2009, s. 223–224.

odwołują się neolingwiści. Joanna Mueller, która optuje za nazwą archelin-gwizm, odnajduje w jej twórczości inspirujący projekt językowo-egzystencjalny, liryzm wypływający z absolutnej wolności języka. A przecież ta artystka publikowała nieśpiesznie, ale regularnie swoje kolejne tomiki poetyckie od kilkudziesięciu lat. Szlifowała i ciągle modernizowała swój model poezjowania, nie zważając na kolejne „zmiany warty”, niezależna wobec poetyckich generacji, nurtów i przemijających mód. Sytuowała się na uboczu życia literackiego, nawet poprzez miejsce zamieszkania w podpoznańskim Puszczykowie.

Podobnych paradoksów opóźnionej recepcji poezji tworzonej przez kobiety można wskazać o wiele więcej. Anna Świrszczyńska, debiutująca w latach trzydziestych, a więc w kręgu Drugiej Awangardy, chociaż, jak podkreślała, już wtedy nie należała do żadnego kierunku, „była w opozycji”, pisząc wówczas swoje poematy prozą. Przez długie lata kojarzona z twórczością dla dzieci, słuchowiskami radiowymi, jako poetka wróciła zaskakującym tomem poezji murzyńskiej *Czarne słowa* (1967), manifestacyjnym tytułem *Jestem baba* w 1972 roku, a także tomem *Budowałam barykadę*, opublikowanym po 1974 roku, a więc niedługo po *Pamiętniku* Białoszewskiego, a później jeszcze prowokacyjnym tytułem *Szczęśliwa jak psi ogon*. O należne miejsce dla Świrszczyńskiej upomniał się skutecznie Miłosz, ogłaszając w 1996 roku poświęconą jej książeczkę *Jakiegoż to gościa mieliśmy*.

Uwzględnić by też tu można nazwisko Julii Hartwig, która debiutowała już w 1956 roku, a rzeczywiście mocną pozycję na mapie polskiej poezji zyskała dopiero od tomiku *Czułość* z 1992 i późniejszych wierszy, które w ostatniej dekadzie XX i pierwszej XXI wieku pojawiały się z dużą regularnością: *Zobaczone*, *Nie ma odpowiedzi*, *Bez pożegnania*, *Jasne i niejasne*, *Gorzkie żale*, *Powroty*. Bardzo długo funkcjonowała na uboczu głównych dyskursów o poezji, od dawna zaklasyfikowana już przez Ryszarda Przybylskiego jako reprezentantka nurtu klasycyzującego, nie wzbudzająca szczególnego zainteresowania w krytycznoliterackiej refleksji, nastawionej na nieustanne tropienie nowych rozwiązań estetycznych. W jej przypadku decydujące znaczenie miała jednak zasadnicza zmiana jakościowa nowszej poezji – po prostu jej późna twórczość prezentuje znacznie wyższy poziom artystyczny, przynosi pogłębioną refleksję egzystencjalną, wiersze te cechuje głęboka mądrość, wynikająca z życiowego doświadczenia, poznania świata, a także intelektualnego osadzenia w tradycji kulturowej. Jest to etap tworzenia, który już nie wymaga koncentracji na poszukiwaniu właściwej formy dla wyrażenia myśli – wystarczy najprostszy przekaz, a doskonałość kształtu powstaje samorzutnie, dzięki niekwestionowanej kulturze literackiej.

Miłobędzka, Świrszczyńska, Hartwig to tylko trzy, zresztą dość arbitralnie wybrane przykłady, ilustrujące paradoksy krytycznoliterackiej i szerzej, czytelniczej recepcji artystycznych dokonań naszych poetek. Można byłoby wskazać ich znacznie więcej. Pomijam tu nazwisko Szymborskiej, której poezja również dopiero po Noblu doczekała się szerszych opracowań syntetyzujących.

Faktu, że artystyczne dokonania kobiet funkcjonują poza linią rekonstruowanej chronologii polskiej poezji współczesnej, że często są stosunkowo późno odkrywane i doceniane, nie należy łączyć z brakiem należytej uwagi krytyków czy historyków naszej nowszej literatury. Decydujące znaczenie ma silnie ugruntowane poczucie osobności polskich poetek. Są zdecydowanie solistkami, indywidualistkami, które nie chcą nie tylko zamieszkiwać wspólnie we „własnym pokoju” kobiecej literatury, przypominając tu znaną metaforę Virginii Wolf, a skoro już dawno ów pokój został wywalczony, teraz znajdują dla siebie oddzielne pokoje, gdyby dalej pozostać przy tej przenośnej retoryce. Opuszczenie tego pokoju czy, jak to niektórzy dobitniej określają, „getta” poezji kobiecej nie znaczy, iż potrzebują wpisania się w jakiegokolwiek inne przestrzenie wspólne. Jak pamiętamy, Szymborska już przed laty skomponowała sobie napis na przedwcześnie stawianym „nagrobku” – „Tu leży staroświecka jak przecinek / autorka paru wierszy. Wieczny odpoczynek / raczyła dać jej ziemia, pomimo że trup / nie należał do żadnej z literackich grup”¹². Wiersz jest oczywiście przede wszystkim poetyckim żartem autorki, podkreślonym humorystycznie bliskim rymem, faktem jest jednak, że pozostaje ona artystą odosobnioną z wyboru, ale – jak podkreśla Jacek Łukasiewicz:

Osobność Szymborskiej nie bierze się z egotyzmu. [...] Rezerwowała sobie w poezji wyraźne i odrębne stanowisko. Był to dystans, a nie odrzucenie, jak to czynili młodzi buntownicy, ani nieprzyjmowanie do wiadomości, co demonstrowali – z jednej strony różni neoparnasiści, z drugiej zaś Białoszewski¹³.

Niezależność Szymborskiej wobec współczesnych nurtów estetycznych naszej poezji, sytuuje recepcje jej dorobku paradoksalnie. Z jednej strony obserwujemy niekłamany podziw dla jej sztuki, szczególnie po Noblu, z drugiej zaś, jak zauważa Piotr Śliwiński, „pozostaje ona pisarką odosobnioną – zaskakująco rzadko przywoływaną przez innych piszących, nieistniejącą prawie dla młodych. Ci ostatni ani ją naśladują, ani zwalczają – jakby należała do innego gatunku”, przynależnego raczej do „czasów stabilnych niż fermentującej epoki”¹⁴.

Można by tę postawę, charakterystyczną także dla wielu innych naszych wybitnych poetek, odczytywać jako świadomą strategię regresu. Na ogół konsekwentnie stroną od przyporządkowań, ich poezję cechuje niekonunkturalność, niechęć do wartkich nurtów i zmieniających się mód artystycznych. Czasem odnieść można wrażenie, że tworzą przeciwko pojawiającym

¹² W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, Wybór i układ Autorki, Kraków 2000, s. 93.

¹³ J. Łukasiewicz, *Miłość, czyli zmysł udziału. O wierszach Wisławy Szymborskiej*, w: tegoż *Rytm, czyli powinność: szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, Wrocław 1993, s. 160.

¹⁴ P. Śliwiński, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007, 152.

się modom i trendom. W wielu wypadkach jest to jakby świadomie założone outsiderstwo. A przecież rytm rozwojowy poezji odczytywany jest przez to, co jest w niej elementem rebelianckim, poszukiwaniem nowych rozwiązań i stawianiem przed odbiorcą coraz to innych wyzwań. Poezja kobiet na ogół apeluje do innego czytelnika – nie teoretyka tropiącego nowe formy i zaskakujące szyfry estetyczne, raczej liczy na kogoś podobnie czującego, zdolnego do empatycznej lektury.

Na ogół kobiety piszące traktują poezję jako oczywistość, a pisanie jako czynność naturalną, niewymagającą nieustannego tłumaczenia i usprawiedliwiania. Autotematyczna refleksja nad aktem twórczym, u wielu artystów stanowiąca zasadniczy temat, pojawia się u nich rzadko, a jeżeli, to raczej w konwencji humorystycznej, jak u Krystyny Miłobędzkiej:

Poezja. Kiedy mojej mamie udało się ciasto, mówiła: »To poezja, nie tort«. I zaraz dodawała »Niebo w gębie«. No tak, i w naszym przekonaniu to już byłoby niemal wszystko, co należy o poezji wiedzieć: że jest czymś niezwykłym, nadzwyczajnym, większym i ważniejszym od tego, co jest rzeczą codzienną...¹⁵.

W innym miejscu, w tonie bardziej serio:

Nie potrafię powiedzieć, czy to jest awangarda, bo nie znajduje odpowiedzi na pytanie: wobec czego... Nie czuję się osobą, która mogłaby siebie nazwać awangardową. Awangarda zrobiła ideologię z nowości i przekraczania. Czy oni odkrywali nowe rzeczy? Mam wrażenie, że nie¹⁶.

Mało odnajdujemy u kobiet piszących wierszy autotematycznych, ignorują one zarówno dawne konwencje demonizujące rolę poezji i poety, jak i współczesne pozy, akcentujące negatywność, bezradność słowa, niewyraźność wiersza. Nie zadręczają się nieustannymi pytaniami o kondycję poety i poetyckiego słowa, nie celebryją samego statusu twórcy, ale też rzadko popadają w depresyjne nastroje artysty w „czasie marnym”. Grażyna Borkowska określiła Szyborską mianem poetki eks-centrycznej, zauważając, że ciekawsze jest dla niej oglądanie świata od kulis, niż z centralnego planu¹⁷. Ale to zgrabne określenie, które można odnieść także do wielu innych artystek, czytać można byłoby również jako świadome sytuowanie się na zewnątrz, poza centrum dyskursu o innowacyjnych estetykach. Owa eks-centryczność nie oznacza więc paseizmu, inercji – raczej jest wyborem niezależności.

Piotr Śliwiński w książce *Przygody z wolnością*, jakkolwiek również nie stosuje kategoryzacji uwzględniającej płeć piszącego, grupuje trzy nazwiska

¹⁵ K. Miłobędzka, *Znikam jestem*, Wrocław 2010, s. 17.

¹⁶ *Po drugiej stronie słów*, Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Jarosław Borowiec, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 32.

¹⁷ Por. G. Borkowska, *Szyborska eks-centryczna*, w: *Szyborska. Szkice*, Warszawa 1996, s. 49–62.

(Pollakówny, Hartwig i Szymańskiej) w jednym rozdziale i nadaje mu znamienny tytuł *Stawka większa niż wiersz*. Podkreśla, że z jego „męskiej strony” wspólnym mianownikiem tej poezji jest jej radykalizm – determinacja w szukaniu prawdy i sensu, „nie oglądając się, lub rzadko, na opinie, że te wartości przestały być dla literatury dostępne, a nawet po prostu interesujące”¹⁸. Owa świadomość „stawki większej niż wiersz” powoduje nie tyle skłonność do upodrzednienia zagadnień poetyki, co raczej niechęć do definiowania własnej linii programowej, formułowania estetycznych deklaracji. Poetki te raczej wykazują nieufność wobec spekulacji artystycznych, skodyfikowanych systemów, nie uczestniczą w sporach i dyskusjach literackich, które w równym stopniu, jak same fakty artystyczne, konstytuują granice w literaturze, decydują o historycznoliterackich rozpoznaniach przełomów i cezur periodyzacyjnych¹⁹.

Postawić więc można tezę, iż mała aktywność poetek w kolejnych fazach dyskursów programowych, powoduje, że ich głos, chociaż w wymiarze indywidualnym słyszalny i doceniany, znacznie skromniej zaznacza swoją obecność w perspektywie historycznoliterackiego porządkowania artystycznych dokonaniań epoki. W innym ujęciu – są wysoko notowane w optyce przestrzennej, w synchronii, która uwspółrzednia różne nurty estetyczne, a prawie nieobecne w perspektywie diachronii. Warto jednak zauważyć, że w pokoleniu najmłodszych artystek, bardziej skłonnych do werbalizowania własnej samoświadomości poetyckiej – przykładem mogą być sygnatariuszki głośnego manifestu neolingwistycznego – sytuacja ulega zmianie, chociaż i one stawiają na suwerenność postaw twórczych, nadając antologii tytuł *Solistki*.

Bibliografia

- Balcerzan E., *Ubytki, przedłużenia, trójkąty. Poezja polska w latach 1989–1993*, „Kresy” 1994, nr 18, s. 8–13.
- Borkowska G., *Szyborska eks-centryczna*, w: *Szyborska. Szkice*, Warszawa 1996, s. 49–62.
- Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, pod red. A. Nasiałowskiej, Warszawa 2001.
- Kisiel M., *Pokolenia i przełomy. Szkice o literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2004.
- Kraskowska E., *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2003.
- Legeżyńska A., *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009.

¹⁸ P. Śliwiński, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 84.

¹⁹ Por. M. Kisiel, *Pokolenia i przełomy. Szkice o literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2004, tu rozdz. *Pięćdziesięciolecie. Próba periodyzacji literatury polskiej po 1939 roku*, s. 9–21.

- Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*, red. B. Witosz, „Język Artystyczny”, t. 12, Katowice 2003.
- Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.
- Łukasiewicz J., *Ruchome cele*, Warszawa 2003.
- Łukasiewicz J., *Rytm, czyli powinność: szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, Wrocław 1993.
- Nastulanka K., *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*, Warszawa 1975.
- Pisarstwo kobiet między dwoma dwudziestoleciami*, red. I. Iwasiów, A. Galant, Kraków 2011.
- Po drugiej stronie słów*, Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Jarosław Borowiec, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 32.
- Przybylski R., *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.
- Solistki. Antologia poezji kobiet (1989–2009)*, red. M. Cyranowicz, J. Muller, J. Radczyńska, oprawa graficzna Marta Nigerska, Warszawa 2009.
- Śliwiński P., *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002.
- Śliwiński P., *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa 2007.

Summary

The presence of women's poetry is slightly marked in the historic-lyrical diagnosis of literature after 1945. From the diachronic perspective, taking into account the internal periodization, there are accented caesuras and turning points that are identified and clarified by the artistic facts, but also by external factors and primarily by the literary disputes and discussions. Writing women generally do not participate in them and they are not willing to the expressive defining of the line of the own artistic manifesto and formulating the aesthetic declarations. They rather exhibit distrust of artistic speculations and codified systems. They count on individuality and independence. The weak activity of poet women in the successive generational programme discourse causes that fact that their voice, even though being heard and appreciated in the individual dimension, it is further modest in its presence from in the historic-literary perspective. On the other hand, the poet women's names are ranked high in the spatial optics, in the synchrony that coordinates varied aesthetic trends. The picture of contemporary poetry without their achievements would not have been completed.