



Kanon i historia literatury a pisarstwo kobiet. Spojrzenie na grunt włoski

Hanna Serkowska

HANNA SERKOWSKA

KANON I HISTORIA LITERATURY A PISARSTWO KOBIET SPOJRZENIE NA GRUNT WŁOSKI

Wielkości literatury nie da się oceniać wyłącznie na podstawie wyznaczników literackich – zauważył już w 1936 roku Thomas Stearns Eliot, Henryk Markiewicz zaś dodał, że historyk literatury, by móc wybierać, musi wartościować. Jednak ilekroć ocenia, wykracza poza obszar naukowości. Wartości bowiem można wskazywać, sugerować, ale nie sposób naukowo dowodzić ich istnienia – pisze Markiewicz¹.

Zastanawiając się nad kwestią miejsca, jakie w historiach literatury tradycyjnie i współcześnie zajmuje pisarstwo kobiet, poczynić należy na wstępie kilka refleksji w obrębie debaty teoretyczno-metodologicznej wokół historii literatury w ogóle. Zagadnieniem zaś wstępnym, które, jak sędzę, należy rozstrzygnąć, by zasadnie rozprawić nad zarysowanymi tu relacjami, jest kwestia kanonu literackiego. Historię literatury łączy bowiem z kanonem bardzo wiele. Historyk literatury (historyk w ogóle) jest przede wszystkim czytelnikiem i badaczem źródeł. Jego sądy, wybory, jakich dokonuje, są jednak uwarunkowane, bardziej niż własnymi gustami i preferencjami, przede wszystkim kryteriami i wartościami, jakie narzuca kanon, kryteria te podający jako normę. Tymi kryteriami i wartościami, które przyczyniły się do ukształtowania samego kanonu.

Zacznę zatem od pewnych koniecznych uściśleń taksonomicznych. W litera-

¹ T. S. Eliot, *Religion and Literature. Essays Ancient and Modern*. New York 1936, s. 92. – H. Markiewicz, *Kłopoty historyków literatury*. W: *Prace wybrane*. T. 5: *Z teorii literatury i badań literackich*. Kraków 1997, s. 35. Dla J. Ziomka (*Metodologiczne problemy syntezy historycznoliterackiej*. W zb.: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz, J. Sławiński. Kraków 1976) historia literatury jest historiografią heroiczną, a dla M. Janiona (*Historia literatury a historia idei. (Propozycja nowej problematyki)*. W zb.: jw.) – historią arcydzieł.

² H. Bloom (*Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002) definiuje kanon jako literacką szkołę pamięci, nie zaś jako kanon w sensie religijnym. W ostatnich latach we Włoszech dyskusja nad kanonem, jego kształtem i rewizją wyraźnie ożyła. Obok doskonałych opracowań monograficznych, jak C. Onofriego *Il canone letterario* (Roma-Bari 2000) czy tom *Il giudizio di valore e il canone letterario* (a cura di L. Innocenti. Roma 2000), oraz wcześniej zamieszczonej w czasopiśmie „Allegoria” (1998, nr 29/30 (maggio-dicembre)) rubryki monograficznej poświęconej kanonowi – także autorzy studiów teoretyczno- i krytyczno-literackich o szerszym zakroju przeznaczają na roztrząsanie tej kwestii sporo miejsca. O kanonie pisze m.in. C. Segre w dwóch ostatnich rozdziałach swej książki *Ritorno alla critica* (Torino 2001).

turze termin „kanon”, pierwotnie używany w sensie religijnym (stąd jego dzisiejsze cechy: wybiórczość i przewidywalność przy równoczesnej nieprzenikalności)², a w okresie klasycznym grecko-rzymskim jako lista autorów – mistrzów stylu, dzisiaj zdaje się być odniesieniem dla co najmniej czterech rodzajów definicji:

1. Kanon jako lista książek uznanych za podstawowe i najważniejsze dla danej społeczności i kultury, wzorzec do naśladowania, często pokrywający się z kanonem lektur szkolnych (Ryszard Nycz proponuje zastąpienie określonego i nienaruszonego korpusu dzieł pojęciem architektu wariantów, osadzających się w historii kultury³). Jeśli, z jednej strony, mamy do czynienia z tekstami klasycznymi, kanonicznymi, funkcjonującymi jako uniwersalny zasobnik/zbiór, z drugiej strony należy zwrócić uwagę na kontekst historyczno-społeczny zjawiska. Kanon tak definiowany kształtował się wraz z powstawaniem państw narodowych, podlega zatem podziałowi na szereg narodowych kanonów literackich. Bezpośrednią konsekwencją istniejącego tu ścisłego związku (między kanonem a tożsamością narodową) jest rozpad czy przynajmniej kryzys kanonów, zakwestionowanych po tym, jak wraz z postępującym globalizmem rozpadły się imperia kolonialne i idea państw narodowych⁴. Skrajnie zaś na ogół ukierunkowana szkoła dekonstrukcjonistów, w osobie Jamesa Hillisa Millera, sugeruje, by zrezygnować z podziałów stosowanych w obrębie nauczania oraz badań, a opartych na elementach narodowych, i zorganizować je wokół „pól badań”, takich jak np. studia europejskie, studia amerykańskie, studia afrykańskie.

Krótki zarys historii debaty na temat kanonu skupiałby się zasadniczo wokół dwóch biegunów, z których jeden wytyczają poglądy Charlesa Altieriego, a drugi – Harolda Blooma. Altieri, mając świadomość normatywnego oddziaływania kanonu, żywi jednak przekonanie o uniwersalnych wartościach reprezentowanych przez kanon jako depozytariusza danych i informacji o szczególnych hierarchiach. Bloom natomiast reprezentuje postawę hermeneutyczną i zakłada relatywizm historyczny kanonów, by w dalszej kolejności kwestionować ich daną formę, poszerzać granice i otwierać na wszelkie wcześniej pomijane i wykluczane elementy. Kanon bowiem, jego zdaniem, działa wybiórczo i dyskryminacyjnie, umacniając hegemonię grup rządzących. Nycz, ze swej strony, sytuując się pośrodku, choć nieco bliżej Altieriego niż Blooma, potwierdza przydatność kanonu jako ważnego w dobie uniwersalnego relatywizmu bastionu, umożliwiającego poznanie wartości zdeponowanych w utworach literackich. Kanon poświadcza trwałość substancji literatur narodowych, choć, twierdzi Nycz, samo istnienie „obiektywnych wartości” jest coraz silniej kwestionowane, toteż kanon sam zaczyna stawiać sobie nowe pytania⁵.

2. Kanon historycznoliteracki i interpretacyjny oraz związane z nimi uprzywielejewane metodologie⁶.

³ R. Nycz, *O kanonie, klasykach i arcydziełach*. „Teksty Drugie” 1993, nr 3.

⁴ Zob. B. Readings, *The University without Culture*. „New Literary History” t. 26 (Summer 1995).

⁵ Ch. Altieri: *Canons and Differences*. W zb.: *The Hospitable Canon, Essays on Literary Play, Scholarly Choice and Popular Pressures*. Ed. V. Nemoianu, R. Royal. Amsterdam 1991; *An Idea and Ideal of Literary Canon*. W zb.: *Canons*. Ed. R. von Halberg. Chicago 1984, s. 58. – H. Bloom, *The Western Canon. The Books and School for the Ages*. New York 1994. Podaję za: Nycz, *op. cit.*

⁶ Dwa numery „Tekstów Drugich” (1997, nr 6; 1998, nr 4) wiele miejsca poświęcają omówieniu sposobów interpretacji kanonu w kontekście dekonstrukcji.

3. Statystyki czytelnicze, indywidualne wybory, drugi obieg, mody sezonowe, wszystko to, co składa się na kanon „gustów”. Np. Annette Kolodny proponuje taki model tworzenia kanonu, w którym szczególnie zaznaczona jest rola czytelniczka, preferującego określone teksty pod warunkiem, że w sposób bezpośredni mówią one o jego własnym doświadczeniu, odsuwającego zaś inne, zmuszające go do konfrontacji z doświadczeniem zupełnie mu obcym⁷.

4. I wreszcie lista dzieł danego autora, np. kanon dzieł Szekspira czy Dantego. Definicję tę jako jedynie uprawnioną zdecydowanie preferuje Antoine Compagnon, równocześnie negując możliwość użycia terminu „kanon” w znaczeniach podanych tu wcześniej⁸.

Spróbujmy zatem, przyjmując na potrzeby niniejszych rozważań definicję kanonu będącą połączeniem definicji podanych w punktach 1 i 2, przyjrzeć się konsekwencjom wzajemnych uwikłań kanonu dzieł i kanonu historycznoliterackiego dla „kanonicznych” wzorców uprzedzeń i wykluczeń stosowanych tradycyjnie wobec pisarstwa kobiet. Kanon dokonuje bowiem cięć tyleż niezauważalnych, co podstępnych, wyrafinowanych. W sposób łagodny, ale zdecydowany i nieodwracalny, wyklucza wszelką odmienność. Typowy dla kanonu szowinizm jest widoczny np. w trakcie powstawania różnych antykanonów czy kanonów alternatywnych, które zwróciły uwagę ogółu (co podkreśla zwłaszcza krytyka postkolonialna) na istniejące tożsamości „mnogie” bądź „przejściowe”, niestałe, wielonarodowościowe, występujące często w obrębie jednego i pozornie jednolitego kraju, kontynentu czy rasy⁹. Każdy kontrkanon dokonuje chwilowego przeniesienia ośrodka ideologicznego na margines, na peryferie, a tworzące go zasady sprzyjają poszukiwaniu analogii i porównań, mnożą konteksty, badają mity, podważają utarte poglądy, obnażają formy ucisku, w tym kwestie płci i wielokulturowości¹⁰. Każdy kolejny kontrkanon, alternatywny wobec danego, kształtuje się w opozycji do wszystkich innych kanonów i kontrkanonów, próbując zepchnąć je na margines, a siebie stawiając w centrum. Szowinizm taki ujawnił się najdobitniej – i od razu został skrytykowany – przy okazji powstawania pierwszych antologii poezji czy opowiadań kobiecych. W reakcji na przebiegającą w ten sposób wczesną fazę „archeologii” pisarstwa kobiecego (nazywaną też fazą hetero-matriarchalną, alternatywną wobec kanonu narodowo-hetero-patriarchalnego)¹¹ kolejne badaczki zaczęły wydo-

⁷ A. Kolodny, *Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism*. „Feminist Studies” 6 (1980), nr 1 (Spring), s. 12. Kolodny podaje jako przykład utwór Ch. Perkins Gilman *The Yellow Wallpaper*, którego krytyk płci męskiej nie mógłby właściwie zinterpretować z uwagi na brak wcześniejszego doświadczenia w zakresie warunków codziennego życia kobiet w tym czasie.

⁸ A. Compagnon, *Saint-Beuve and the Canon*. „Modern Language Notes” 110 (1995), nr 5 (December), s. 1188: „Można mówić o »kanonizacji« pisarza [...], ale nie o kanonie oznaczającym książki, z których naucza się w szkołach i na uniwersytetach, ani o oficjalnej liście wielkich dzieł stanowiących zachodnią tradycję”.

⁹ Zob. zwłaszcza prace G. Ch. Spivak, pionierki krytyki postkolonialnej, m.in.: *Subaltern Studies*. Oxford [1985?].

¹⁰ Zob. W. Bolecki, *Czym stała się dziś historia literatury* W zb.: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów, Warszawa 1995*. Red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jaroński. Warszawa 1996.

¹¹ Praktyczne przykłady szowinistycznego nastawienia kanonu można mnożyć wszędzie tam, gdzie badaczki feministyczne podjęły się takiego „archeologicznego” zadania, szukając w archi-

bywać na światło dzienne twórczość pisarek oraz poetek białych i kolorowych, homo- i heteroseksualnych, itd., zaznaczając potrzebę dalszego zróżnicowania w obrębie kanonów. Ostatecznie wartością podobnych opracowań jest – z jednej strony – to, że wpływają na estetykę normatywną, „oficjalną”, rzucając światło na wielkie i pomniejsze wykluczone, zachęcając do ich „odkrywania”. A w następstwie takich poprawek, uzupełnień, „styl” i „profil” danej epoki ulegają zmianie. Z drugiej strony, w obrębie obowiązującej estetyki (*prevailing aesthetics*) tej samej epoki odkrywamy pęknięcia i głębokie niespójności, które dowodzą, że tylko poddana powierzchownemu oglądowi estetyka może stworzyć pozór homogenicznej, spójnej i jednoznacznej całości.

Skoro kanon dzieł w sensie, jaki podano w punkcie 1, oraz kanon ich interpretacji i opisu zdefiniowany w punkcie 2 krzyżują się, wzajemnie określając listę dzieł, które w zbiorowej świadomości funkcjonują jako istotne i wartościowe, wszystko, co o ukonstytuowaniu się kanonu, ujawniając ideologiczny charakter fundującego go sądu, napisał Bloom w *The Western Canon*¹², można by odnieść także jako zastrzeżenie natury metodologicznej do działalności historyków literatury. Związany z uniwersytetem w Bolonii komparatysta Remo Ceserani, propagujący we Włoszech pracę Blooma, sam głosi potrzebę ustanowienia nowej perspektywy historycystycznej w badaniach literackich¹³. Powiada on m.in.:

Jedno jest pewne: ktokolwiek zabiera się do pisania historii literatury, powinien wiedzieć, że zawsze stoi przed nim problem wyboru, przyjęcia danego punktu widzenia i danej perspektywy. Jak stwierdził David Perkins: „Historię literatury należy pisać z określonego punktu widzenia”¹⁴.

wach i rękopisach, zbierając i wydając nie publikowane wcześniej teksty autorek mało znanych lub też zgoła nie znanych. Zob. np. D. S p e n d e r, *Mothers of the Novel. 100 Good Women Writers before Jane Austen*. London 1986. A we Włoszech, opóźnionych pod tym względem w stosunku do innych krajów Zachodu: A. Chemello, L. Ricaldone, *Geografie e genealogie letterarie. Erudite, biografie, croniste, narratrici, epistolieres, utopiste, tra Settecento e Ottocento*. Padova 2000. – A. Folli, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra 800 e 900*. Milano 2000.

Spośród licznie pojawiających się we Włoszech studiów o nachyleniu historycznoliterackim, będących owocem takich archeologicznych poszukiwań, wiele łączy podejście, które można by określić mianem apartheidu – „getoizują” one świeżo odkryte czy odnalezione teksty i ich autorki. Oto kilka przykładów: *Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra a oggi*. A cura di B. Frabotta. Roma 1976. – *Nuova DWF. „Donne e letteratura”* 1977, nr 5 (ottobre). – B. Frabotta, *Letteratura al femminile*. Roma 1980. – E. Rasy: *Le donne e la letteratura*. Roma 1984; *L'ombra della luna*. Milano 1999. – A. Santoro, *Narratrici italiane dell'Ottocento*. Napoli 1984. – *Donne e scrittura*. A cura di D. Cortona. Palermo 1990. – *Contemporary Women Writers in Italy*. Ed. S. Aricò. Amherst 1990. – *Scrittura di donne. Uno sguardo europeo*. A cura di A. Iuso. Milano 1999.

¹² Stąd nie brakuje też ostrych słów pod adresem Blooma, proponującego rozwiązanie „politycznie poprawne”. Zob. J. Anders, *O kanonie, Bloomie i feministkach*. „Literatura na Świecie” 1994, nr 12.

¹³ Debata wokół owej historycystycznej perspektywy powróciła w tomie 25 czasopisma „New Literary History” latem 1994. Postulat jej ustanowienia jest w Europie zjawiskiem dosyć nowym i sięga, podobnie jak zainteresowanie kwestiami związanymi z kanonem, połowy lat dziewięćdziesiątych. We Włoszech pojawiają się one za sprawą R. Ceseraniego (*Cannone; Variazioni sul canone* – esej nawiązuje do *Canonade* J. McGanna). Zob. *I classici nella cultura e nell'editoria italiana contemporanea*. „Inchiesta letteraria” 1995, nr specjalny (ottobre-dicembre), s. 67–74, 93–96.

¹⁴ R. Ceserani, *Storicizzare. W: Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*. A cura di M. Lavagetto. Roma-Bari 1996, s. 99.

Historyk literatury winien zatem na wstępie zbadać kryteria fundujące pisaną przez niego samego (i przez innych) historię, określić wskaźniki nieuniknionej stronniczości i subiektywności, nie zajmując jakiegś wyjątkowej pozycji wobec przedmiotu i materii badań, lecz będąc aktywnym uczestnikiem procesu historycznoliterackiego i, jako taki, przyczyniając się do budowania historyczności (i historii) literatury. Jego działalność ma więc względem historii charakter performatywny: historyk literatury stanowi, tworzy historię w stopniu, w jakim ją opisuje czy spisuje¹⁵.

Zatem ta sama historia literatury, która wykluczyła tylu pisarzy i tyle pisarek, zaczęła kwestionować samą siebie, stawiając pytanie natury zasadniczej: czy możliwa/uprawniona jest historia literatury? Wpierw zakwestionowała swój stary model ewolucyjny (następujące po sobie epoki wraz z przypisanymi do nich bazą stylistyczną i przewodzącą stylistyką), a ostatnio także model ostrych cięć w historii kultury (zgodnie ze szkołą Foucaulta).

Sam fakt toczących się w tym przedmiocie debat dowodzi wyraźnie, że zainteresowanie dla historii literatury odżyło po wielu latach¹⁶. A jej zwolennicy podkreślają zdecydowanie, że nigdy nie osłabło: oto bowiem New Historicism wypiera New Criticism; Bloom dokonuje uhistorycznienia krytyki psychoanalitycznej, szkoła z Konstancji tworzy krytykę recepcji, a także i w hermeneutyce Gadamera horyzont historyczny jest zawsze obecny. Także modne po lata osiemdziesiąte badania intertekstualne potwierdzały istnienie horyzontu historycznego w literaturze.

W sumie podejście historycystyczne nie zostało nigdy zdelegitymizowane. Historia literatury zaś, niczym powieść, której od mniej więcej stu lat przepowiada się śmierć, ma się dobrze. A tzw. kryzys przysłużył się do zrewidowania i zreformowania jej własnych założeń. Oto jak wyniki tej debaty można oceniać w ujęciu włoskim. Jak wspomniałam, dyskusja wokół kryzysu historii literatury oraz wszelkie próby przededefiniowania metodologii historycznoliterackiej we Włoszech ogniskują się wokół osoby Rema Ceseraniego (i Maria Lavagetta), który, podkreślając homonimie: powieść – historia literatury, dokonuje ironicznego odkłamania tej drugiej – wskazuje na jej podobieństwa do utworów narracyjnych, dekonstruuje ich metatekstowy status. Historia literatury nie jest niczym innym, twierdzi Cese-

¹⁵ Zob. Bolecki, *op. cit.*

¹⁶ Schyłek strukturalizmu, lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte przyniosły spadek zainteresowania historią literatury. Zob. R. Barthes, *Histoire ou littérature? Sur Racine*. „Annales. Histoire. Sciences Sociales” 15 (1960), nr 3. Zob. też „New Literary History” t. 16 (1985), nr 3 (Spring) – numer w dużej mierze poświęcony zagadnieniom historii literatury. Jeszcze w 1994 r. francuskie pismo „Annales. Histoire. Sciences Sociales” poświęci cały numer zagadnieniu niezgodności między historią a historią literatury (t. 49, nr 2). Teoretycy zaś z kręgu dekonstrukcji uważają, że – skoro horyzontu interpretacyjnego danego utworu nie można nigdy zamknąć ani ograniczyć i przez to możliwa jest jedynie nieograniczona semioza, a nie interpretacja, historia literatury musi jawić się co najwyżej jako historia kolejnych niedo/od/czytań („*misreadings*”), niekoniecznie uporządkowanych w ciągu chronologiczne. „Pamiętnik Literacki” poświęcił dużo miejsca zagadnieniom teoretyczno-metodologicznym historii literatury. W zeszycie 3 z r. 1988 ukazały się teksty: S. J. Schmidta *O pisaniu historii literatury. Kilka uwag ze stanowiska konstruktywistycznego* (przeł. M. B. Fedewicz), H. U. Gumbrechta *Historia literatury – fragment przepadłej całości* (przeł. M. B. Fedewicz), M. Titzmanna *Problemy pojęcia epoki w historii literatury* (przeł. K. Jachimczak); w z. 4 z tego samego roku: J. Frowa *Po stronie historii literatury* (przeł. D. Gostyńska), a w z. 1 z r. 1989 znajdujemy V. Vosskampa *Historię literatury jako historię funkcji literatury* (przeł. M. Łukasiewicz).

rani, niż gatunkiem narracyjnym, złożonym w jednej części z *mimesis*, a w drugiej z *diegesis*:

w utworach, które nazywamy historycznoliterackimi, ma miejsce ciągle wahanie między tymi dwoma trybami [tj. między narracją a opisem]. Często autor zatrzymuje narrację, przechodzi do opisu poszczególnych tekstów, kontempluje je i analizuje, prezentuje ich cechy charakterystyczne, pokazuje nam, jak są zbudowane; a następnie, znakomicie wiedząc, jak przystało na dobrego narratora, że odbiorcy nie kochają zbyt długich opisów, powraca do trybu głównego, do podstawowej zasady retoryczno-strukturalnej historii literackich, czyli do opowiadania, do narracji. Okoliczności powstawania tekstów; informacje biograficzne o autorach, warunki i cechy ich pracy, przyjęcie [...] [tekstów] przez odbiorców [...], miejsce, jakie ich strukturom tematycznym i formalnym przypada w tradycji i w systemie gatunków, miejsce, jakie zajmują i mogą zajmować w obrębie danego kanonu wartości estetycznych – wszystkie te elementy zostają w historii literatury uszeregowane w ciąg narracyjny, zgodny z zasadami następstwa i linearności, funkcjonalnymi wobec wyników kompilacji i rozstrzygnięcia, systemu oczekiwań i niespodzianek¹⁷.

Poza tym każdy historyk literatury, zanim stał się „narratorem”, w pierw sam był czytelnikiem, odbiorcą, który musiał decydować i dokonywać wyboru: które utwory uwzględnić, a które pominąć. Jako czytelnik zaś – wszedł w swoistą grę luster, zgotowaną mu przez czytane teksty, nie był bowiem jedynie czytelnikiem empirycznym, choć uzależnionym, jak twierdzi Stanley Fish, od zespołu uwarunkowań określanych jako „właściwa wspólnota interpretacyjna”¹⁸.

Czytany tekst (w tym tekst czytany przez historyka literatury) staje się obiektem interpretacji i kategoryzacji, a przez to wypadkową danych tekstowych i strategii interpretacyjnej. W wyniku tego historia literatury nie jest nigdy historią dzieł, lecz historią konstruktów¹⁹.

Mając na uwadze tę i inne przesłanki, skłonni jesteśmy dziś odbierać utwory historycznoliterackie z pewną ostrożnością czy nawet podejrzliwością. Jest to jednak ostrożność (czy podejrzliwość) konieczna. Kto bowiem pytań takich, jak te, nie stawia, lekceważy konieczność zdefiniowania własnego, historyka, „umiejscowienia”, popełnia grzech pychy. Chcieć napisać obiektywną i jedyną właściwą historię literatury to tyle, co obstawać przy niemożliwej do obronienia tezie o całościowej pseudoobiektywnej perspektywie. Jednak w badaniach historycznych sprzeciw wobec takiego formułowania metody, określanego jako relatywizm, jest dość silny. Oskarżeniom o relatywizm nie uszli także badacze i teoretycy literatury²⁰.

¹⁷ C e s e r a n i, *Storicizzare*, s. 100.

¹⁸ S. F i s h, *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?* Przeł. A. S z a h a j. W: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. Szahaj. Wstęp do pol. wyd. R. R o r t y. Przedm. A. S z a h a j. Kraków 2002.

¹⁹ Tak twierdzi A. F o w l e r (*The Selection of Literary Constructs*. „New Literary History” t. 7 (1975), nr 1, s. 43).

²⁰ G. C a l a s s o (*Nient'altro che storia. Saggi di teoria e metodologia della storia*. Bologna 2000) broni perspektywy historycystycznej jako *antidotum* na relatywizm historyczny oraz nakłada cywilno-etyczną odpowiedzialność na zajmujących się przeszłością badaczy. Równie kategoryczny jest włoski historyk C. G i n z b u r g (*Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*. Milano 2000), odwracający „*power relations*” i sam stawiający siebie, zwolennika badania źródeł, po stronie siły. Naiwni są inni, przekonani o możliwości zdekonstruowania historii, uznający ją za niezdolną do dowiedzenia czegokolwiek, „sprowadzający historiografię do wymiaru narracji czy retoryki”. Ironiczna recepta Ceseraniego stawia go po stronie przeciwników Ginzburga, choć ten ostatni najmniej troszczy się o historię literatury, a za swoich przeciwników uznaje raczej popleczników Paula De Mana, z wiadomych względów żywo zainteresowanego dekonstrukcją i relatywizacją przeszłości.

Jak zatem pisać, jak stworzyć dziś historie literatur(y)? Przede wszystkim należałoby postawić sobie kilka pytań (formułując je, uwzględniłam zastrzeżenia Gerharda Ruscha, zakładającego, że całe myślenie historyczne jest nieuchronnie „częstkowe”, perspektywiczne, subiektywne, relatywne; kryterium akceptacji lub odrzucenia utworów powinny być, jego zdaniem, wiarygodność i intersubiektywna akceptowalność czy zainteresowanie ze strony grup społecznych, które uznają je za warte lektury, oraz nastawienie empiryczne²¹), poczynając od:

a) jakiej zasadzie selekcji, wyodrębnienia z uniwersum tekstów chcę być wierny (genealogicznej, recepcyjnej, cyrkulacyjnej, genetycznej, innej)?

b) jaką strategię lektury stosuję, zależnie od własnej wspólnoty interpretacyjnej?

Tymczasem te i wszelkie inne pokrewne, zdawałoby się: podstawowe, pytania metodologiczne nie zostały w sposób należyty sprecyzowane. Omówione poniżej przykłady, znamienne dla poszczególnych faz we włoskich historiach literatury, pomijają z nonszalancją podobne wymogi i w sposób równie beztroski przemilczają pisarstwo kobiet.

1. Francesco De Sanctis, którego dzieło stanowi kamień milowy włoskiej historiografii literackiej, autor pierwszej *Storia della letteratura italiana*, powstałej w 1870 roku, w epoce, w której utwory literackie, stawiane niemal na równi z dziełami historycznymi, były jeszcze uznawane za narzędzia poznania, za dające wierny obraz społeczeństwa i jego obyczajów. Ta pierwsza historia literatury niemal całkowicie wykluczyła kobiety (De Sanctis wymienił jedynie Compiutę Donzellę, Vittorię Colonnę, Gasparę Stampę, a zatem poetki z kręgu petrarkistów, i, na koniec, św. Katarzynę ze Sieny – prawdopodobnie dla równowagi). Jednak nie obecność (czy raczej nieobecność) kobiet miał historyk przede wszystkim na względzie, lecz konieczność wykazania, że w historii dzieł literackich spełniała się idea narodowa. Ceserani uznaje dzieło De Sanctisa za historiograficzny odpowiednik powieści historycznej, zwłaszcza pod względem doboru strategii objaśniających i stylistycznych. Dodajmy: zarówno główne, jak i dalszoplanowe role w tym tekście rozpiął autor wyłącznie pomiędzy męskich protagonistów²².

2. Benedetto Croce, który począwszy od 1903 roku publikował na łamach „*La critica*” i praktycznie zmonopolizował na pół wieku włoską krytykę literacką. Jako pierwszy włoski krytyk, który zainteresował się twórczością wybranych autorek, pisał jednak o nich, jeśli treści ich utworów były ważne etycznie, czyli wówczas, gdy utwory te dostosowywały się do obowiązujących ideologii. Mimo iż w epoce jego „dyktatury” tworzyło wiele kobiet, ich teksty traktował jak dodatek do głównego nurtu artystów skupionych wokół czasopisma „*Solaria*”. Zręby historii literatury powstające przez lata aktywności krytycznej Crocego przygotowały grunt pod wieloletnie zamknięcie się na pisarstwo kobiet, pod całkowitą obojętność, trwającą aż po lata siedemdziesiąte XX wieku. Co zaś sądził Croce o utworach kobiet, powszechnie wiadomo, dość przypomnieć stosowane przez niego określenie „poronienie”, ujmujące aspekty formalne owych utworów. Autorkom radził,

²¹ Zob. zbiór artykułów *On Writing of Histories of Literature* (ed. S. J. Schmidt, „Poetics” 1985; „New Literary History” t. 16 (Spring 1985), nr 3), cały będący pod znakiem wizji historiografii G. Ruscha, jako częstkowej, opartej na obranej perspektywie, relatywnej i konstruktywistycznej. Wedle Ruscha historię uwierzytelnia zgodność nie tyle z faktami historycznymi, co z przyjętymi modelami historii i historiografii.

²² R. Ceserani, *Raccontare la letteratura*. W zb.: *Il testo letterario*, s. 19.

by starały się naśladować męskie teksty. Męskość bowiem to kryterium miary i wartości dzieł. Niektórzy twierdzą, że na niezwykle jak na krytyka w owym czasie wyczulenie na twórczość kobiet wpłynęło jego spotkanie z Neerą. Pochwalał treści jej dzieł (kobiety i miłostki, sentymentalizm i uczuciowość), ganił niedostatki formy, niedokładnej, nieprecyzyjnej, niegotowej²³. Francesca Sanvitale tak skwitowała „wkład” Crocego w nieopisanie i pominięcie we włoskiej historii literatury twórczości kobiet:

Pomimo iż za życia brały aktywny udział w kształtujących się wówczas kulturze i społeczności (dowodzą tego bogate zbiory listów z najznamienitszymi osobistościami tamtego czasu), zostały wykreślone z nowego wieku, a po Crocem całkiem zepchnięte w otchłań niebytu²⁴.

3. Po Crocem przyszła kolej na Renata Serrę, który zastanawiał się w roku 1913, czy rzeczywiście zaistniał w literaturze element specyficznie kobiecy. Giovanni Borgese ironizował, że Neera i Matilde Serao pisały tak, jakby mówiły, a Giovanni Boine radził Amalii Guglielminetti, by uważnie przeczytała Ottona Weininger.

Powstające bardzo licznie (Włochy są po dziś dzień ziemią bezprzykładnej wprost płodności historyków literatury) w drugiej połowie wieku XX (a nawet wcześniej – już od lat trzydziestych: Natalino Sapegno, 1936–1947) historie literatury włoskiej²⁵ hołdują, poza nielicznymi wyjątkami, tym samym, ugruntowanym niemal sto lat wcześniej zasadom. W zamyśle mają być narzędziem informacji i konsultacji; zachowują chronologię i jednoznaczną periodyzację. Niejednokrotnie, pragnąc za wszelką cenę „zamknąć bilans”, autorzy tych historii wskazują na niezwykle podobieństwo i wręcz pokrewieństwo estetyczne i ideologiczne dzieł różnych twórców, jeśli przynależą do tego samego okresu. Dla dobra opracowania wszelkie niespójności i sytuacje wyjątkowe są retuszowane lub całkiem zacierane. Tak dzieje się w przypadku niemal wszystkich przejranych przeze mnie historii literatury włoskiej ostatnich lat. Oto kilka wybranych przykładów.

1. Z zaplanowanego przez Emilia Cecchiego i Natalina Sapegna kompendium *Storia della letteratura italiana* ukazały się jesienią 2001 dwa tomy poświęcone XX wiekowi: *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, pod redakcją Nina Borsellina i Lucia Feliciego.

2. Monumentalne *work-in-progress*, przewidziane w sumie jako 14-tomowa historia literatury włoskiej (ukazał się właśnie tom 9), pod redakcją Enrica Malata, hołduje XIX-wiecznej manierze – co jest zresztą praktyką znaną z antologii i opracowań dla szkół średnich – nakazującej omawianie pisarzy triadami: Dante–Petrarca–Boccaccio („trzy korony”), Goldoni–Parini–Alfieri, Foscolo–Manzoni–Leopardi, Carducci–Pascoli–D’Annunzio, itd. Także i w odniesieniu do XX wieku, przepelnionego nazwiskami i utworami, redaktor postanawia zachować tę przestarzałą formułę (np. Morante–Moravia–Pasolini), wielu jednak autorów, uznając ich za

²³ Przy tych kryteriach pisarstwo kobiet nieuchronnie wypada gorzej: jest mniej istotne, ekscentryczne, przypadkowe. Zob. M. Z a n c a n, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*. Torino 1998, s. XV.

²⁴ F. S a n v i t a l e, *Le scrittrici dell’Ottocento. Da Eleonora de Fonseca Pimental a Matilde Serao*. Roma 1995, s. III–IV.

²⁵ Odsyłam do doskonałego opracowania R. C e s e r a n i e g o (*Guida allo studio della letteratura*. Roma–Bari 1999, s. 596–597), podającego uaktualnioną bibliografię (do roku 1998) włoskich historii literatury.

poniejszych, „eksmituje” z „zatłoczonego” okresu, popadając w ikonizm i stereotyp²⁶.

3. *Storia della letteratura italiana* Giulia Ferroniego, w czterech tomach, opiera się na założeniach prowadzących, jak w większości przypadków, do nieuzasadnionej i nieuprawnionej „getoizacji” pisarstwa kobiet. Z drugiej strony, często dopuszcza pewną nietypowość, nieregularność, wynikającą z samej decyzji o marginalizacji tych utworów. Postanowiłam przyjrzeć się sposobowi przedstawienia twórczości pisarki niekwestionowanej wielkości, zmarłej w 1985 roku Elsy Morante, oraz miejscu, jakie jej Ferroni przeznacza. (Dokładny ogląd całości dorobku historiograficznego drugiej połowy XX wieku prowadzi do wniosku, że dla historii pisarstwa kobiet niewiele jeszcze zrobiono. A sama Morante została wykluczona ze słynnej antologii Gianfranca Continiego, co odnotował Angelo R. Pupino²⁷.) Otóż poświęca jej autor kilkanaście stron ostatniego tomu, omawiając jej twórczość nader pobieżnie i schematycznie, a co gorsza – w rozdziale zatytułowanym *Letteratura al femminile* (można by to przetłumaczyć jako: literatura „po kobiecemu” czy „w odmianie żeńskiej”). Taka zaś, nie wiadomo czemu służąca kwalifikacja, przy całkowitym braku pozabiologicznych kryteriów dla jej zdefiniowania, zdecydowanie wyłącza pisarstwo określonego gatunku (w tym przypadku określonego rodzaju) z całości obszaru literatury i marginalizuje je.

4. Podobnie jak Ferroni – Gino Tellini w wartościowej skądinąd historii powieści włoskiej XIX–XX wieku, *Il romanzo italiano dell'800 e del '900*, wydanej w Mediolanie w roku 1998, zdecydował się wyodrębnić rozdział, który stanowi prawdziwe getto: *Le scritture al femminile*, a w nim omówić prozatorskie dokonania autorek tak krańcowo od siebie odległych, jak Anna Banti i Sibilla Aleramo. W innym rozdziale, noszącym jeszcze bardziej wymyślny tytuł: *Dalla parte di lei* (Po jej stronie), umieścił zarówno Natalię Ginzburg, Elsę Morante, jak i Lallę Romano. Podczas prezentacji książki te właśnie jej aspekty surowo skrytykowała Anna Maria Ortese, pisarka zmarła w tym samym 1998 roku. Zauważmy, że pozostałych kilkaset stron tomu, już bez podobnie fantazyjnych tytułów, poświęcono po prostu pisarzom, bez określania ich płci.

Odpowiedzi na dwa postawione przeze mnie przykładowe pytania udzielają zatem wymienieni historycy literatury pośrednio: dokonują chronologicznego, archaicznego pod względem kryteriów przeglądu pisarstwa poszczególnych okresów, zachowując monolityczną periodyzację i naginając do swoich potrzeb estetykę poszczególnych twórców, a głównie twórczyń. Po drugie, przez sam fakt wyodrębniania utworów napisanych „po kobiecemu” definiują w sposób nie pozostawiający wątpliwości własną przynależność do określonej wspólnoty interpretacyjnej.

Dodać należy, że jakby przeczuwając niedostateczne zbadanie pisarstwa kobiet we Włoszech – niektórzy krytycy i historycy usiłują zrekompensować im te braki zgodnie z taktyką kwiatka dla Ewy miast równych praw. Oto bowiem ci sami badacze przesadnie wychwalają owo tradycyjnie niedoceniane bądź nienależycie

²⁶ Zob. N. Merola, *Il Novecento a grappolo. Una memoria che si sfolla*. „Indice” 2000, nr 12.

²⁷ A. Pupino oskarżył G. Continiego o spowodowanie lawinowego wykluczania pisarek tej miary co E. Morante z antologii dla szkół średnich. Zob. debatę A. Pupino – G. Continiego na łamach „Fiera Letteraria” (1974, nry 49–50). Zob. też przegląd antologii szkolnych: L. Re, *(De)constructing the Canon: the Agon of the Antologies on the Scene of Modern Italian Poetry*. „The Modern Language Review” 87 (July 1992).

rozumiane pisarstwo w tyleż ogólnikowych co koniunkturalnych panegirykach jak ten: „Mamy świadomość pełnej równości między literaturą pisaną po męsku i po kobiecemu”²⁸. Literatura tworzona „po kobiecemu” to przecież przykład pisarstwa intuicyjnego, uczuciowego, przejmującego, dogłębnie osobistego. Oryginalnego. Jednak na czym opierałby się choćby w przybliżeniu ów katalog różnicujących kryteriów, badacze nie mówią. W sumie, obserwując podejście historyków literatury do tekstów kobiet, zdołamy wyodrębnić dwie kanoniczne tendencje.

Z jednej strony, na siłę przyporządkowuje się autorki do określonych epok, przypisując im etykiety niewygodne i żadną miarą nie pasujące do ich twórczości, w celu zachowania spójnego obrazu – rozbitej na epoki, związane z nimi odmiany stylistyczne i estetyczne, wyodrębnione w ramach danej historii literatury. W praktyce może się to odbywać wedle wspomnianej już XIX-wiecznej zasady trójkowej. Kanon zostaje ocalony.

Z drugiej strony – pisarki często uznawane są za nietypowe, co z kolei daje dużą dowolność interpretacji ich dzieł, bez konieczności dokonywania pogłębionej egzegezy. Wszak są to utwory niejasne, niewytłumaczalne, a przez to trudne do skatalogowania. Tak powstają zręby czy przyczółki marginalizacji, co prowadzi do wykluczenia pisarek z kanonu tradycji, który to kanon ma, z definicji, wykluczać, i wyklucza, wszelką odmienność.

Przykładem takiej wyobcowującej optyki niech będzie *Racconti italiani del '900* Enza Siciliana, gdzie tworzy autor wyspę nietypowości, pozbawioną tradycji i wzorców, a wskutek swojej anormalności niezdołną tradycji i wzorców budować, na której zapewnia schronienie „najważniejszemu pisarkom XX wieku”: Romano, Morante, Ortese, Ginzburg, Sanvitale. Nie znajduje autor formuły, sposobu na włączenie ich do spiswanej historii literatury tego wieku inaczej niż pod znakiem trudnej klasyfikowalności i ogólnej obcości w obrębie literatury włoskiej w ogóle²⁹.

Jak zatem (i czy w ogóle) pisać historie literatury i jak pisać w nich o autorach utworów prozatorskich i poetyckich, tych ważniejszych i tych pomniejszych? Jakie kryteria stosować, by postulowana rewizja kanonu nie prowadziła do wyobcowania pisarstwa kobiet?

Przyjrzyjmy się dwu przykładom, które z całą pewnością stanowią znaczący wkład w dzieło rewizji zarówno kanonu tradycji literackiej, jak i kanonu historyograficznego. Przykłady te są metodologicznie o tyle cenne, że unikają getoizacji, cechującej wiele innych podobnych inicjatyw.

Pierwszy przykład to antologia Anny Folli, która pisarstwo kobiet początków XX wieku postrzega jako opuszczony teren, sytuujący się na granicy dokumentu

²⁸ G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana*. Torino 1996, s. 548. Jakkolwiek niezręcznie i absurdalnie brzmi w tłumaczeniu „*al maschile*” i „*al femminile*” – starałam się zachować ich sens.

²⁹ E. Siciliano, *Racconti italiani del '900*. Milano 1983, szczególnie s. 1317–1338. Dodam na marginesie, że zwłaszcza w przypadku twórczości pisarki tej miary co Morante podobne praktyki jawią się jako nadużycie. Morante za życia odmawiała, za cenę wrogości i niechęci, przystępowania do stowarzyszeń, ruchów, ale także – fakt znamieny – nie zezwoliła na umieszczanie swoich wierszy w antologii poezji kobiecej, przeczuwając getoizujące skutki podobnej inicjatywy. Mam na myśli antologię Frabotty *Donne in poesia* z 1976 roku. Pisarka nigdy nie wypowiedziała się otwarcie, publicznie czy w gronie znajomych, przyjaciół, nie ma też wśród pozostawionych przez nią dokumentów, rękopisów, korespondencji, we wspomnieniach przyjaciół, w żadnym z esejów ani jednej wzmianki na temat feminizmu. Sama Morante mówiła o sobie: „pisarz”, „powieściopisarz”, „poeta”.

i tekstu literackiego (sama Aleramo stworzyła istną galerię stereotypów, które na długie dziesięciolecia zaciążyły nad tekstami innych pisarek). Przede wszystkim zaś nie przyjmuje optyki apartheidu, przeciwnie, ocenia utwory kobiet przez pryzmat złożonego systemu osmozy uwarunkowań łączących utwory pisarzy i pisarek, ich wzajemne relacje, skomplikowany układ zapożyczeń i inspiracji³⁰. Drugi to antologia Mariny Zancan, która wychodząc od stwierdzenia nieobecności kobiet w historiach literatury oraz od masowo „odkrywanych” archiwów prywatnych i publicznych, stanowiących o ich „tekstowym” istnieniu, pisze, że historiografia przedstawia nam obrazy twórczości kobiet całkowicie wyjęte z kontekstu, tak w odniesieniu do utworów z przeszłości, jak i z teraźniejszości³¹. Społeczność literacka asymiluje, selekcjonuje i kształtuje nową obecność kobiety, powiada Zancan, nie zmieniając jednorodności i zwartości własnego systemu i przede wszystkim nie modyfikując swego systemu wartości. Z tą samą epistemiczną arogancją, w przybliżeniu tylko i z rozrągnięciem, historycy literatury czasem poświęcali chwilę uwagi przyczynom nieobecności piszących kobiet w przeszłości jako wynikowi całokształtu obiektywnych okoliczności: kobiety nie pisały bądź pisały w wyjątkowych przypadkach, i to jedynie w formach marginalnych, ponieważ nie umiały lub nie mogły pisać.

W pierwszej chwili myślałam, że kobiety pisały, poza nielicznymi wyjątkami, wyłącznie dla siebie, zepchnięte na margines kultury, dyskryminowane przez świat literatury [...]. A jednak czytałam utwory napisane przez kobiety. [s. X–XI]

Dopiero mrówcza praca w archiwach i badanie nie opublikowanych dokumentów umożliwi „widzialność [*visibilità*]” kobiet i tego, co Zancan nazywa „wielkim archiwum nieobecnych” (s. XII). Choć badaczka nie używa terminu „kanon”, to do kanonu z pewnością się odwołuje, kiedy stwierdza potrzebę odzyskiwania tekstów, rewidowania historiografii, analizowania systemu literackiego tak, by odsłonić jego reguły i hierarchię wartości (przypomnę tu dwa pytania, postawione przed historykami literatury), kiedy porządkuje kryteria uwzględniania lub wykluczania tekstów, kiedy próbuje określić zasady oraz cele homologacji piszących kobiet w ramach tradycji i historiografii literackiej.

W praktyce najbliższa przyszłość historiografii zależy więc od badaczek i badaczy archiwów, których mozolna praca pozwoli, jak ufam, odtworzyć zatarte ślady mniej znanych lub nie znanych szerszemu ogółowi autorek, wpisać je na nowo w tradycję, kanon i historię literatury. Nieuchronnie sam kanon literacki ulegnie w ten sposób znacznemu przeformułowaniu.

Znamiennym przykładem kierunku, w jakim te zmiany już postępują, są badania nad neorealizmem w kulturze włoskiej lat powojennych. Neorealizm bowiem zwykliśmy postrzegać jako epokę hołdu wobec kroniki wydarzeń, naturalistycznego ukazywania biedy, zniszczenia, bohaterów wywodzących się z nizin spo-

³⁰ Folli, *op. cit.* Antologia ta stanowi drugi tom z serii „Genere e Lettere”, po wydanym w 1998 r. opracowaniu A. Arslan. Zob. też L. Ricaldone, *Quando le scrittrici spadronneggiano*. „Indice” 2001, nr 6.

³¹ Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura* (stąd też pochodzą przytoczone dalej cytaty). Zancan kieruje pracą kilkunastu doktorantek na rzymskiej La Sapienzy wokół mediolańskiego archiwum zmarłej w 1990 roku pisarki Alby de Céspedes. W dniach 12–13 X 2001 odbyła się pierwsza konferencja w tamtejszym ośrodku w całości poświęcona pisarce i omawiająca częściowe wyniki tych prac, poprzedzona wystawą dokumentów, rękopisów i listów pochodzących z archiwum autorki.

lecznych, a z drugiej strony – ruchu oporu i epopei partyzantów według patriotycznego klucza. Nie może dziwić, że w konsekwencji takiego monolitycznego przedstawienia (przez historię literatury) okresu lat czterdziestych i pięćdziesiątych wiele tworzących w tym czasie pisarek jawić się musiało jako estetycznie i ideologicznie obce wobec obowiązujących tendencji. Mam na myśli wspomnianą już Albę de Céspedes (głównie jej *Quaderni proibiti* oraz *Nessuno torna indietro*), Annę Banti (*Artemisia*), Elzę Morante (*Kłamstwo i czary*), a także Giannę Manzini (*Lettera all'editore*)³². Ale właśnie dlatego, wychodząc od dokładnego zbadania tekstów i okoliczności ich powstania, dokonać możemy przededefiniowania kanonu literackiego tego okresu. Pisarki te bowiem zajmowały w sposób niewymuszony pozycje autonomiczne, paralelne wobec tendencji przedstawionych przez historię literatury jako hegemoniczne, a często jako jedyne istniejące. Choć tworzyły one równolegle, nie poddając się w praktyce żadnym wpływom ze strony poetyki neorealizmu, to jednak nie tworzyły w opozycji bądź z zamiarem wykroczenia poza granice kanonu tradycji czy kanonu historii literatury. Z pomocą przychodzą nam ustalenia Siegfrieda Kracauera, występującego przeciwko roszczeniu historiografii ogólnej („*General History*”), postulującej, by wydarzenia wszystkich sfer życia ujmować w homogenicznym *medium* chronologii, jako jednolity proces, w każdym momencie zachowujący spójność. Nie wszystko bowiem, co dzieje się równocześnie, jest w tym samym stopniu uformowane przez znaczenie tego momentu (np. poetyka neorealizmu), a myślenie takie może tylko przestąpić faktyczną niejednoczesność tego, co dzieje się jednocześnie³³. Kracauer dowodzi, że historia powszechna jest filozoficznie nieuprawniona. Jednoczesność i niejednoczesność współistnieją. Wiele wydarzeń współczesnych przecina inne krzywe czasowe, które nazywa „*Special History*”. Każdy okres historyczny należy zatem wyobrazić sobie jako mieszaninę wydarzeń, które wyłaniają się w rozmaitych momentach swego własnego czasu. Widać to na przykładzie interferencji różnych historii: sztuki, prawa, ekonomii, polityki. Czas, by dostrzec to także w historii literatury. Zastosowanie teorii Kracauera do badań literackich nie przesądza o aporii poznania historycznego, ukazuje natomiast konieczność i możliwość odkrycia historycznego wymiaru zjawisk literackich w synchronicznych przekrojach³⁴.

³² Istnieją też kuriozalne próby wyjaśnienia procesów historycznoliterackich za pomocą faktów biograficznych. Np. E. Detti (*Scrittrici italiane nei secoli XIX e XX*. „Libri e riviste d'Italia” 1991, nr 595/598, s. 351) komentuje małżeństwa z wyrachowania, zawierane przez pisarki włoskie w owym okresie. Kobiety, by wejść w orbitę literacką – twierdzi Detti – wiązały się z „ważnymi” w środowisku mężczyznami, uznawanymi przez *establishment* i zdolającymi zapewnić im powodzenie (przypadki najbardziej znane to Elsa Morante i Alberto Moravia, Gianna Manzini i Enrico Falqui, Paola Masino i Massimo Bontempelli, Anna Banti i Roberto Longhi oraz Maria i Goffredo Bellonci). Oczywiście można by na sprawę spojrzeć inaczej: tylko te pisarki, które miały „szczęście” stać się żonami słynnych mężów, wybiły się. Nie możemy natomiast wiedzieć, o ilu innych utalentowanych Banti czy Manzini zapomniano, ile nie zdołało zainteresować swoją twórczością rynku i wydawców, krytyków i historyków.

³³ S. Kracauer: *Time and History*. „History and Theory. Studies in the Philosophy of History. History and the Concept of Time” 1966, z. 6; *History: The Last Things Before the Last*. New York 1969.

³⁴ Uważa tak H. R. Jaus (*Historia literatury jako prowokacja*. Przeł. M. Łukasiewicz. Warszawa 1999, s. 159), adaptujący teorie Kracauera do badań historycznoliterackich. Metodą Jausa był utopijny projekt pojednania historii z estetyką. Utopijny, sam teoretyk bowiem nie stworzył choćby jednej historii literatury, by dać praktyczny przykład realizacji historii literatury jako historii oddziaływania i recepcji.

Jeśli nie zgadzamy się ze sceptykami, negującymi przydatność historii literackich w ogóle (Hans Robert Jauss twierdzi, że historie literatury dzisiaj znaleźć można jeszcze w bibliotekach kulturalnych mieszczan, którzy z braku stosowniejszego leksykonu zagląдают do nich głównie wtedy, gdy chodzi o rozwiązanie literackich pytań w quizach³⁵), jedynym wyjściem jest już tylko tworzenie monad. Opracowywanie odrębnych rdzeni monograficznych dla poszczególnych autorów. Atomizacja perspektywy pozwoli bowiem dostrzec konkretne sytuacje i konteksty społeczne. Tak radzi postępować m.in. włoski badacz i historyk literatury Carlo Dionisotti³⁶, powtarzający w istocie tezę sformułowaną na początku wieku przez Crocego, utrzymującego, że nie ma ciągłości między dziełami literackimi będącymi tworem wyjątkowymi, indywidualnymi i bezpośrednio obecnymi³⁷.

W dalszej kolejności, choć już niekoniecznie, można tak wyodrębnione monady komponować w historii literatury, lepiej jeśli transnarodowe, i przez to unikać ciasnej normatywności kanonów narodowych. A więc monografie dopiero potem układać w systemy i ciągi chronologiczne, choć (zgodnie z zastrzeżeniem Kracauera) niekoniecznie synchroniczne.

Udałoby się w ten sposób unikać błędnych odniesień i porównań – nie przestrzegając utworów pisarek w ogóle jako utworów nietypowych, utworów epigońskich. Uwalniając się od perspektywy holistycznej, chwilowo ujmując ją w nawias, abstrahując od oficjalnej periodyzacji, ustalonego kanonu interpretacji i kanonu poetyki danego okresu, warto by przyjrzeć się dziełu jako zjawisku literackiemu, które jedynie chronologicznie przynależy do danej epoki, jako równoczesne z innymi zjawiskami kulturowymi, wraz z nim zaklasyfikowanymi do tego samego okresu. Proces historycznoliteracki – uczy Ryszard Nycz – to proces złożonych przekształceń heterogenicznych czynników tworzących trudny splot formacji artystyczno-intelektualnych³⁸. Tak „odnowione” historie literatury nie tworzyłyby więcej okazji do badań, jakie wciąż w wydłużonej fazie archeologii kobiecej (myślę o pracy w archiwach) dają podstawę do konstruowania dyscyplin takich jak „historia kobiet”, „pisarstwo kobiet”, „filozofia kobiet” czy „historia literatury kobiecej”. Nie ucierpiałyby na tym dzieła i ich autorzy/autorki (analityczny opis dzieł jako struktur artystycznych) ani sam proces historycznoliteracki (wolny od komponowanego na siłę spójnego obrazu estetyczno-ideologicznego, co w przypadku historii literatury jako historii idei czy stylów jest nieuniknione), a wyodrębniane w trakcie badań pewne stałe cechy rozwoju literatury byłyby bardziej miarodajne.

³⁵ *Ibidem*, s. 126.

³⁶ C. Dionisotti, *Ricordi della scuola italiana*. Roma 1998. Zob. też tego autora: *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino 1967.

³⁷ B. Croce, *La riforma della storia artistica e letteraria*. W: *Nuovi saggi di estetica*. Bari 1926. W datowanym 5 VI 1952 liście do R. Welleka włoski idealista, wyraźnie inspirowany neoplatonizmem, napisze później: „Można by powiedzieć, że krytyka [literacka] staje się [...] ciągiem monografii i esejów krytycznych, które należy jednakowoż jakoś uporządkować. W tym celu nie jest potrzebna niczyja zgoda. Każdy może je uporządkować, jak chce” (cyt. za: R. Wellek, *Upadek historii literatury*. Przeł. G. Cendrowska. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 3, s. 210, przypis 17 (cytat z listu Crocego tłum. H. S.)). Nie niejednoczesność zdarzeń kulturowych (jak sugerował Kracauer i potwierdził H. Blumenberg w *Die Legitimität der Neuzeit*), lecz neoplatonizm przywiódł Crocego do stwierdzenia, że dzieło sztuki jest zawsze wewnętrzne, to zaś, co zewnętrzne, nie stanowi dzieła sztuki, a także do wynikającej z tego tezy o atomizacji procesu historycznego.

³⁸ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 146.

Tymczasem, nakreśliwszy w ogólnym zarysie kształt debaty nadal toczącej się wokół historii literatury i wskazawszy możliwe kierunki jej rozwoju, wyjaśnić pragnę, że analizowanie przyczyn i wzorców wykluczeń jest bardzo ważne nie tyle z powodów blisko sto lat temu podanych przez Virginie Woolf jako brak *maternage*'u artystycznego, a dziś przytaczanych jeszcze przez niektóre badaczki³⁹, co z uwagi na znaczenie, jakie przekonanie o istnieniu wyłącznie wybitnych wzorców męskich, ich imaginarium i skodyfikowanych metafor, może mieć dla podmiotowości artystycznej twórczyń, przez to postrzegających siebie jako odbiegające od normy, stojące do owej normy w opozycji. A stąd już tylko krok do często nieświadomej samomarginalizacji, a niekiedy do całkowitego milczenia.

³⁹ A. Santoro (*Il Novecento. Antologia di scrittrici italiane del primo ventennio*. Roma 1998, s. 18) twierdzi, że nowe pokolenia kobiet, stając wobec zafałszowanej przeszłości (z której zostały wykluczone pisarki), pozbawione są wzorców, tradycji, prekursorok: „Dziewczęta od samego dzieciństwa powinny poznawać własną historię i historię swoich matek, także po to, by nie czuć się historii tej pozbawione, by wytworzyć w sobie poczucie własnej wartości i rozwinąć je, jak najlepiej potrafią”.