

Penelopa na emigracji

Ginokrytyczne¹ odczytania polskiej prozy kobiecej zaproponowane przez Grażynę Borkowską i Ewę Kraskowską (*Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej [1845–1914] i Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*²) nie znalazły jeszcze kontynuacji w badaniach emigracyjnej prozy kobiecej. Zamiast niej powstają kolejne prace eksplorujące okres opisany przez wymienione badaczki. Dokonania Agaty Araszkiewicz, która nie tylko przypomniała poezję Zuzanny Ginczanki, lecz także przybliżyła sylwetkę tej autorki, oraz książka Urszuli Chowaniec opisującej wczesne powieści Ireny Krzywickiej³ stają się uzupełnieniem rozpoznanych przez Borkowską i Kraskowską. Żadna z badaczek nie zajmuje się jednak badaniem powojennej, emigracyjnej twórczości autorek.

Według podziału Danilewicz-Zielińskiej⁴ opisywana przeze mnie literatura emigracyjna obejmowałaby lata od 1944 do 1989 roku⁵. W owym czasie na emigracji, zarówno w Wielkiej Brytanii, Francji, Szwajcarii czy Portugalii, jak i w Stanach Zjednoczonych tworzą autorki debiutujące i cieszące się dużą popularnością w przedwojennej Polsce. Są wśród nich poetki – Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Beata Obertyńska – oraz prozaiczki: Maria Kuncewiczowa, Irena Krzywicka, Danuta Mostwin, Stefania Zahorska, Olga Scherer, Alicja Iwańska, Irena Bączkowska, Wanda Hylicka, Zofia Romanowiczowa oraz Jadwiga Maurer, porównująca polską i żydowską emigrację w Monachium.

Mimo tego, myśląc o emigracyjnej kobiecie (autorce), nie potrafimy odpowiedzieć na pytanie, czym się zajmowała, o czym pisała, jakie problemy ją nurtowały. Wiemy jedynie, jaka być powinna – najłatwiej odwołać się bowiem do narodowo-patriotycznego wizerunku żony, matki, nauczycielki, pielęgniarki, wreszcie – Polki stojącej na straży tradycyjnych wartości. Nie istnieje figura emigracyjnej pisarki. W podwójny sposób inna, w podwójny sposób milczy – jako dysponent cudzego języka oraz jako kobieta.

Historia literatury zapamiętała ją jako publicystkę (na przykład Maria Danilewicz-Zielińska) albo redaktorkę (Stefania Kossowska, „Wiadomości”).

¹ Termin za: E. Showalter, *Krytyka feministyczna na rozdrożach*, tłum. I. Kalinowska-Blackwood, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6.

² Prócz książek G. Borkowskiej i E. Kraskowskiej wspomnieć należy także tytuły A. Górnickiej-Bortyńskiej, *Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870–1939*, Warszawa 1999; oraz *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*, Izabelin 2001.

³ U. Chowaniec, *W poszukiwaniu Kobiety. O wczesnych powieściach Ireny Krzywickiej*, Kraków 2006.

⁴ M. Danilewicz-Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej półwiecza 1939–1989*, Wrocław 1999.

⁵ W projektowanej pracy chciałbym uwzględnić także prozę powstałą w latach 90. Ważnym zjawiskiem pozostają książki tak zwanych tranzytek, czyli pisarek wyjeżdżających za granicę po 1989 roku. Czasowy pobyt poza krajem wpłynął na twórczość Nataszy Goerke, Izabeli Filipiak, Manueli Gretkowskiej i Olgi Tokarczuk.

Czytając emigracyjne powieści Kuncewiczowej, Zahorskiej, Romanowiczowej czy Mostwin, nierzadko odnajdziemy negatyw męskiej literatury emigracyjnej. Poza tym ich twórczość dałoby się potraktować jako osnowę „utraconego wątku kobiet, które wychowane w międzywojniu, później przeszczepione zostały w obcą kulturę, z ich perspektywy będącą konserwatywną i niedojrzałą do myśli feministycznej”⁶.

Synekdochą (*pars pro toto*) emigracyjnej pisarki pozostaje nazwisko Danuty Mostwin. Przebywając poza krajem od 1945 roku, początkowo w Wielkiej Brytanii, a od 1951 w Stanach Zjednoczonych, autorka interesuje się zagadnieniami grup etnicznych, zachowaniem przez nie tożsamości narodowej oraz ich adaptacją. Socjologiczne zainteresowania w dużej mierze wpłynęły na jej twórczość powieściową. Rodzina, zakorzenie, dom – to, według pisarki, podstawowe elementy ludzkiego bytu. Wstępnie opisała je Monika Brzóstowicz⁷. W swojej twórczości Mostwin poruszyła także problem wartościującego nacechowania stereotypów męskości i kobiecości istniejących już na poziomie związków frazeologicznych. Inga Iwasiów, dokonując szkicowych rozpoznań twórczości Danuty Mostwin, napisała: „życie w Ameryce to u Mostwin: beczyność, depresja mężczyzn i aktywność zawodowa, społeczna kobiet, lepiej przygotowanych do życia w trudnych warunkach”⁸.

Warto zastanowić się, czy te wstępne oceny potwierdzają się w emigracyjnej prozie innych autorek. Jak dotąd jest ona jednak przemilczana. Jerzy Jarzębski⁹ wspomina tylko o powieści Stanisławy Kuszelskiej *Kobiety* (Londyn 1946), w której autorka opisuje swoje krewniaczki i koleżanki z czasów okupacji. Kilka zdań poświęca także dwóm tytułom Marii Kuncewiczowej, *Kluczom* i *Zmowie nieobecnych*. Inne autorki istnieją na tyle, na ile udało im się porzucić sferę spraw intymnych i przejść do kwestii społecznych i narodowych, przez co ich twórczość wtopiła się w założenia literatury pojmowanej jako uniwersalna. Ich nazwiska pojawiają się najczęściej w chwili wyliczenia autorów związanych z londyńskimi „Wiadomościami”. Istnieją jako te, które piszą wspomnienia, dbają o podtrzymanie tradycji, współorganizują odczyty i wieczory literackie.

Podobnie dzieje się w przypadku Piotra Kuncewicza¹⁰, który jednak w swojej książce umieszcza spory wybór biogramów emigracyjnych pisarek, okraszając większość z nich niewyszukanymi złośliwościami (na przykład o Zofii Romanowiczowej pisze, że: „motywem pochłaniającym Romanowiczową w sposób już niemal śmieszny jest macierzyństwo”¹¹).

Opracowania literatury emigracyjnej milczą na temat twórczości pisarek. Badaczki ani badacze nie interpretują ich powieści. Podobne rozczarowanie przynosi lektura *Pisarek polskich*¹², których autorki umieszczają co prawda biogramy najbardziej znanych

⁶ I. Iwasiów, *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002, s. 20

⁷ Zob. M. Brzóstowicz, *Wizerunek rodziny w polskiej prozie współczesnej*, Poznań 1998.

⁸ I. Iwasiów, op. cit., s. 20; zob. eadem, *Na rolkach starych filmów*, „Nowe Książki” 1997, nr 2.

⁹ J. Jarzębski, *Pożegnanie z emigracją. O powojennej prozie polskiej*, Kraków 1998.

¹⁰ P. Kuncewicz, *Agonia i nadzieja. Proza polska od 1956*, t. IV, Warszawa 1994.

¹¹ Ibidem, s. 380.

¹² G. Borkowska, M. Czermińska, U. Philips, *Pisarki polskie. Od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Gdańsk 2000.

i zasłużonych kobiet tworzących także na emigracji (Kuncewiczowej, Romanowiczowej czy Krzywickiej), ale recepcję ich twórczości ograniczają do wybuchu drugiej wojny (poza powieściami Danuty Mostwin, która pisze tylko na emigracji). W ten sposób na przykład powojenny dorobek Ireny Krzywickiej zostaje niesłusznie ograniczony do publicystyki.

Poza wymienionymi autorkami na emigracji tworzą równocześnie także Irit Amiel oraz Ida Fink. Ich książki przynoszą kolejne, odmienne problemy i domagają się opisu. Jak dotąd wiadomości na temat kobiet piszących na emigracji uzyskać możemy tylko z biogramów umieszczanych w kolejnych słownikach, które dokonują jedynie skrótowych rozpoznać historii literatury polskiej.

Założenia feministycznej krytyki literackiej, zarówno ginokrytyki, arachnologii, jak i *écriture feminine* wybiegają o wiele dalej niż postulat uzupełnienia słownikowych haseł, ale czy dzięki nim zyskujemy szansę nakreślenia nowego obrazu polskiej prozy emigracyjnej?

Jak pisać o pisaniu kobiet?

Istnieje kilka projektów badawczych zapośredniczonych czy zakotwiczonych w różnych strategiach czytelniczych. W dalszej części skupię się na zreferowaniu trzech z nich.

Próbę opisu metod syntezy polskich pisarek oraz ich twórczości podejmuje między innymi Małgorzata Czermińska, współautorka *Pisarek polskich*, która, podsumowując drugą połowę XX wieku, pisze o istnieniu czterech modeli kobiecości: nostalgicznym, feministycznym, zmysłowo-emocjonalnym oraz intelektualno-estetycznym. Jak zaznacza: „Nie chodzi w tym wypadku o kulturowe wzorce zachowań, które da się zaobserwować w biografii pisarek (choć jest to sprawa istotna i warta zbadania), ale o to, co przedstawione i aprobowane w twórczości, co wyraża się w rysunku postaci bohaterki i postawie narratora [sic!] lub podmiotu lirycznego”¹³.

Trudno orzec jednoznacznie, który z nich można by odnieść do podmiotu piszącego na emigracji. Powołując się na kategorię intuicji, można przypuścić, że zdaniem badaczki najważniejszy dla kategorii tworzącej emigrantki staje się model pierwszy – nostalgiczny. Jak pisze Czermińska: „wyłania się z pragnienia powrotu do tradycji, w której szuka się antidotum na depersonalizację”¹⁴. Gdy badaczka pisze o „ucieczce do przeszłości, z której zapamiętano przede wszystkim jej najlepsze strony, nie powracając do mankamentów sytuacji kobiet w kulturze patriarchalnej, dostrzeganiu takich wartości jak tradycyjna polska »rycerskość« wobec kobiet (opiekuńczy mąż, romantyczny kochanek)”¹⁵, odnosi się tylko do literatury powstałej w społeczeństwie komunistycznym. Literatura emigracyjna leży poza obszarem jej zainteresowań. Być może stąd wieńcząca konstatacja: „Tylko »nostalgiczny« i »feministyczny« [model – M.D.] wydaje się nie do pogodzenia, pozostałe kombinacje się zdarzają, pokazując wielką gamę możliwości”¹⁶.

¹³ Ibidem, s. 174.

¹⁴ Ibidem, s. 175.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, s. 177.

Syntezy kobiecego pisarstwa podejmuje się także Grażyna Borkowska, która we wstępie do *Cudzoziemek*, robiąc rekonesans, zastanawia się nad przecięciem krytyki feministycznej, sztuki i teorii kultury. W ten sposób wyróżnia cztery podejścia do sztuki. Dostrzega, że można ją potraktować jako grę, co wiąże się z wariantem psychoanalitycznym, w którym źródłem dzieła i procesu twórczego jest pierwotna aktywność erotyczna – w ten sposób akt twórczy staje się grą angażującą umysł i zmysły¹⁷. Kolejne podejścia określają sztukę jako akt podmiotowy (arachnologia, budowa własnej historii, tworzenie siebie); jako reinterpretację rzeczywistości zastanej (odstąpienie mechanizmów szyfracji, budowa nowego kanonu) oraz jako przestrzeń kontaktu polegającą na szukaniu wspólnoty między nadawcą i odbiorcą, co polegać ma na zmodyfikowaniu relacji między sferą publiczną i prywatną.

Którą z metod wybiera Borkowska? Badaczka nie opowiada się za wyłączością. Postuluje wariantowość, nie ucieka od reinterpretacji ustalonych sądów ani akcentowania podmiotowego charakteru dzieła sztuki. Nie obca będzie też dla niej kategoria przyjemności (Felman), bo jak napisze: „Ja po prostu lubię »swoje« pisarki, lubię ich książki”¹⁸.

Pośród pokrótce przedstawionych przeze mnie projektów badawczych najciekawiej przedstawiają się jednak założenia Grażyny Kubicy. W chwili, kiedy Czerwińska jako najważniejsze traktuje motywy, tematy czy tropy, przedsięwzięcie Kubicy opiera się na eksploatacji kategorii nadawcy i odbiorcy. Autorka *Sióstr Malinowskiego, czyli kobiet nowoczesnych na początku XX wieku* we wstępie do swojej publikacji pisze:

„Ja stosuję perspektywę współczesnego dyskursu feministycznego i w ten sposób staram się opisać tę dawno minioną rzeczywistość dawno umarłych kobiet. Odtwarzam tym samym »kobiecą linię tradycji«, »rekultywuję kobiece pole kulturowe«, – do czego nawołuje Jolanta Brach-Czaina. Staram się odtworzyć ówczesny kontekst. Jest to przykład historii szczegółowej, o której Philippe Ariès pisał, że odpycha zawodowych badaczy”¹⁹.

Badając projekt syntezy emigracyjnych pisarek, a szczególnie powołując się na badania Kubicy, dla której ważna staje się kategoria odbiorcy, powinniśmy/powinnyśmy się także zastanowić nad samym projektem historii kobiet, o czym dygresja poniżej.

Historia kobiet, projekt możliwy?

Ewa Franus odśladania cztery strategie badawcze występujące w feministycznej historii sztuki²⁰. Pierwsza, zapoczątkowana przez Karen Wilson i Joan J. Petersen, zbudowana była na czysto binarnych przeciwieństwach męskiego i żeńskiego. Traktowana esencjonalnie oraz transhistorycznie kobiecość miała się odznaczać ponadczasową wspólnotą, która przez wieki poddawana była straszliwej, seksistowskiej opresji. W syntezie obu autorek „miejsce historii zajęła chronologia (...). Ta z gruntu ahistoryczna, podbarwiona determinizmem biologicznym i w całości mesjanistyczna wizja kobiety artystki i jej sztuki

¹⁷ Ibidem, s. 8.

¹⁸ Ibidem, s. 20.

¹⁹ G. Kubica, *Sióstr Malinowskiego*, Kraków 2006, s. 8–9.

²⁰ E. Franus, *Widzące, widziane*, „Artium Quaestiones” 1993, t. VI, pod red. K. Kalinowskiego, A.S. Labudy, Poznań 1993, s. 101–115.

miała bez wątpienia bezpośredni związek z ówczesnymi wymaganiami ruchu feministycznego, była tworzona na zamówienie²¹. W ten sposób, co zaznacza Franus, potencjalnie alternatywna historia odzwierciedliła założenia tradycyjnej historii sztuki. Jedyń zmianą, jaką wprowadziły badaczki, było podstawienie żeńskich cech płciowych w miejsce męskich. To nie zmieniło jednak fetyszyzowanego obrazu artysty, który nadal przedstawiany był jako mitycznie zbuntowany bohater.

Druga teoria w miejsce eksploatowanej esencjonalności i feministycznej mitologii podstawiała socjologię. W ten sposób Linda Nochlin i Ann Sutherland Harris z kobiety artysty postanowiły uczynić artystę po prostu. Artystki zostały włączone w główny bieg historii sztuki. Badaczki omawiały ich prace przy pomocy dostępnych i uformowanych przez naukę pojęć. Odrzuciły przekonanie o wspólnej wszystkim kobietom estetycznej czy tematycznej skłonności znajdującej swój początek w pojęciu kobiecej natury. Nie zrezygnowały jednak z chęci ukazania odmienności dzieł kobiet. Ich specyfiką kierować miały bariery takie, jak brak dostępu do edukacji lub bulwersujący wówczas problem nagiego modela, a nie zależność od hasła „wiecznej kobiecości”. „W efekcie kobieta znalazła swoje miejsce w historii sztuki, ale na prawach określonych przez kogoś innego, zaś sama historia sztuki nie doznała szczególnego wstrząsu”²².

Oba podejścia do historii zanegowała w 1981 roku Griselda Pollock. Jako że widziała zależność poprzednich strategii od „typowo pozytywistycznej działalności archiwalnej”²³, swoją koncepcję uzależniła od marksizmu. Punktem wyjścia uczyniła akt symbolicznej wymiany sklasyfikowany przez Lévi-Straussa. Najważniejszym jego aspektem stało się znaczenie, jakie kobieta zyskiwała w akcie transakcji wymiennej. Znaczenie to, uzależnione od pozostałych systemów znakowych kultury, zostało wpisane w binarną opozycję wobec męskości. Dyskurs różnicy sprawił, iż z czasem kobieta i twórczość przyporządkowane zostały dwóm wykluczającym się porządkom. Pollock i Parker²⁴ początek tego procesu dostrzegać chciały w rozwoju pojęć artystycznych²⁵. Opierając się na założeniach dialektyki, udowadniały, iż kobieta musiała stać się rewersem wartościowej sztuki mężczyzny. To dowieść miało znaczenia kobiety dla konstituowania się historii sztuki jako nauki, ale niestety nie przeciwdziało wartościującej zasadzie różnicy seksualnej.

Postulat spisania historii (sztuki) kobiet zdewaluowała epoka, która zważyła na status Historii jako prawdziwego i jedynego opisu przeszłości. Historia jawić zaczyna

²¹ Ibidem, s. 103–104.

²² Ibidem, s. 106.

²³ Ibidem, s. 107.

²⁴ R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses. Art and Ideology*, Londyn, 1981. Cyt. za: Franus E., op. cit., s. 108.

²⁵ Zob.: „Historia rozejścia się kobiety i artysty ma trzy akty. W pierwszym z nich w epoce renesansu dokonano się przekształcenie artysty rzemieślnika w artystę-członka elity intelektualnej, powiązanego od tej chwili z klasyczną ideą boskiego szaleństwa oraz ze średniowieczną ideą Boga Ojca jako architekta Uniwersum. Następnie należy zwrócić uwagę na definiowaną w XVIII wieku »wizualizację« kobiety jako spektaklu piękna. Wreszcie w wieku XIX nastąpiło »udomowienie« kobiety, czyli bardzo precyzyjnie umotywowane ograniczenie sfery jej aktywności do prywatnej przestrzeni domowej. »Kobieta« i »artysta« kroczyli dwiema wykluczającymi się ścieżkami historii. W wieku XIX oba te pojęcia: kobieta – istota pasywna i zależna, spełniająca się w domowych obowiązkach i macierzyńskim powołaniu i artysta anty-społeczny, niezależny, wolny, aktywny kreator, znajdowały się w antagonicznym układzie”. Cyt. za: E. Franus, op. cit., s. 109.

się jako „wielość ruchliwych dyskursów wiedzy o podmiocie, świecie i przeszłości; dyskursów przemieszczających się i nakładających się na siebie, rywalizujących i zwyciężających się nawzajem”²⁶. Poststrukturalistyczne analizy Foucaulta stały się inspiracją dla Whitney Chadwick, która zamiast o feministycznej historii sztuki pisze o feministycznej interwencji w historię sztuki. „Historyk i jego narzędzia badawcze nadają kształt rzeczywistości historycznej; zatem istotnym gwarantem historii sztuki kobiet jest sam rekonstrukcyjny wysiłek feministycznych badaczek. To one same, podejmując badania nad kobietą, współkonstruuje jej miejsce w historii”²⁷. W ten sposób badaczka udowadnia, iż historia kobiet jest właściwie niemożliwa, nierozstrzygalna.

Rita Felski pisze:

„Zanik dziewiętnastowiecznych modeli historii nie oznacza, że utraciliśmy wszelkie poczucie usytuowania w czasie lub pragnienie nadawania znaczenia naszemu życiu poprzez sytuowanie go w szerszych ramach czasowych. Różnica polega na tym, iż staliśmy się bardziej świadomi spekulatywnego charakteru naszych narracji, a także ich nieuchronnej wielości. Inaczej rzecz ujmując, historia ma więcej niż jeden desygnat”²⁸.

Odpowiadając na pytanie zawarte w temacie tego podrozdziału, wskazać należy rozróżnienie, które wprowadziła Sławomira Walczewska²⁹. Według badaczki suplementem do historii powszechnej może być kronika przedstawiająca fakty, uwypuklająca obecność kobiet w historii ogólnej. Hegel, filozof i teoretyk historii, jeszcze w początkach XIX wieku twierdził, że wojny są tym elementem, który tworzy dzieje. Czas bez wojen daje białe kartki w podręcznikach historii. Coś jednak się wówczas „działo”. Również w czasie wojen działo się coś innego prócz tego, że mężczyźni ze sobą walczyli. Losy tego „dziania się” dotyczą w dużej mierze kobiet, niewidocznych w historii, choć współtworzących ją. Dla kobiet był to czas ucieczek, niebezpieczeństwa gwałtów, czas chronienia siebie i słabszych – dzieci, starszych – przed głodem i bezdomnością³⁰.

Powyższa refleksja pozwala wprowadzić pewien porządek w kwestiach metodologicznych związanych z hasłem historii kobiet. Jeśli historia jest wielością dyskursów, to opisane w apokryfie kobiecie doświadczenie staje się równoznaczne z innymi narracjami. Jednakże podkreślić należy, iż jest ono traktowane nie jako świadectwo, lecz jako możliwość.

A jak odnosi się do tego Kubica? Zacytuję dalszą część wstępu *Sióstr Malinowskiego*, w którym autorka pisze:

„Dokonyuję antropologizacji historii, czyli zabiegu polegającego między innymi na zaznaczeniu obecności głosów, które pominięto w wielkich narracjach współczesnego światowego porządku (...) przywołuję postaci tamtych kobiet, żeby pokazać zasady trwania tamtego świata, opartego na jakoby naturalnych podstawach, a także prawdę o tym, że pamiętamy z niego tylko mężczyzn. Interesuje mnie to, co indywidualne. Kwestionuję tym samym ówczesny porządek rzeczy, jak i obecny porządek

²⁶ Ibidem, s. 111.

²⁷ Ibidem, s. 112.

²⁸ R. Felski, *Fin de siècle, fin de sex: transseksualizm i śmierć historii*, tłum. M. Zapędowska [w:] *Pamięć, etyka, historia*, pod red. E. Domańskiej, Poznań 2002, s. 305.

²⁹ S. Walczewska, *Historia kobiet i jej różne postaci*, „Katedra” 2001, nr 1.

³⁰ Ibidem, s. 234.

pamiętania. (...) Jednego jednak próbuję uniknąć: narzucania dzisiejszych kategorii tamtemu światu, pouczenia go i oceniania. Pozwalam sobie co najwyżej na zdziwienie”³¹.

Jeśli przyrzeć się powyższym projektom, dostrzec można, iż dwa pierwsze nie wychodzą poza założenia optyki ginokrytycznej, która jest narzędziem przynależnym drugiej fali. Takowe wydaje się burzyć dopiero koncepcja Kubicy, która stawia na to, co indywidualne, i próbuje uniknąć narzucania współczesnych kategorii. W tym momencie mniej ważne staje się pytanie, czy to założenie jest spełnialne, czy tylko życzeniowe, najważniejsza staje się kwestia świadomości.

Stan badań polskiej kobiecej literatury emigracyjnej jest zatrważający. Nadal pozostaje ona po prostu nieopisana, a dziś trudno wracać do ginokrytycznych opisów ich życia i twórczości, ponieważ zmiana perspektywy i odpowiedzi na powyższe pytania konotują nie tylko rewindykację obowiązujących ujęć, lecz także odkrycia autorek i tytułów emigracyjnych dotychczas pomijanych przez badaczki i badaczy.

Zanim jednak dojdziemy do projektowania syntezy, zastanowić się wypada nad każdą z wymienionych pisarek z osobna. Co je chroni, co ocala? Czy nazwisko, czy twórczość, czy problematyczność? Tym samym zacząć powinniśmy od rewindykacji takich kategorii, jak (w kolejności alfabetycznej): cudzoziemka, emigrantka, kobieta, pisarka, Polka, skryptorka. Stąd tytułowa metafora łączącej przeciwieństwa Penelopy na emigracji, wiernie czekającej, ale nie skazanej, lecz wybierającej, samodzielnie i autoświadomie dziergającej za dnia, a nocą prującej tkaninę swojego życia.

Summary

Scholars of Polish literature have failed to sufficiently describe the literary output of Polish émigré writers. Similarly, the critical presentation of women’s literature, especially produced in the period between 1918 and 1939 and after 1989, seems far from being exhaustive. Textbooks authors tend to treat émigré and female authors stereotypically. The article postulates the necessity to reconsider such literary categories as the émigré, the woman, and, finally, the Pole.

³¹ G. Kubica, op. cit., s. 8–9.



Jana Bečková