



ARLETA GALANT*
Uniwersytet Szczeciński

Nie tylko eseistyczne „ty”

Streszczenie

W artykule podjęto zagadnienia dotyczące relacji pomiędzy eseistyką, autobiografizmem a pozycją czytelnika bądź czytelniczki. Główna hipoteza autorki brzmi: eseistyczne „ty” w większym stopniu niż eseistyczne „ja” może być kluczem do autobiograficzności esejów pisanych przez kobiety. Lektura eseistyki Herty Müller, Jeanette Winterson oraz Zadie Smith hipotezę tę wzmacnia, ale też modyfikuje współtworzące ją przekonanie o pisarstwie jako poszukiwaniu porozumienia z odbiorcą.

Słowa kluczowe

esej, czytelniczka, gatunek, lektura

Sądzę, ostrożnie: przypuszczam, że to właśnie eseistyczne „ty” w większym stopniu niż eseistyczne „ja” może być kluczem do autobiograficzności esejów, które czytam i które lubię.

Może zresztą – zacznijmy od razu od dygresji – nie chodziłoby wyłącznie o wybrane eseje. Może kwestie związane z eseistycznym „ty” dałoby się uczynić podstawą myślenia o autobiografizmie kobiecej eseistyki w ogóle. Przypomnijmy, że kobiecy czytelnik od początku był wpisany w horyzont odbioru eseju¹. Michel de Montaigne – ojciec założyciel nowoczesnego

* Kontakt z autorką: arleta.galant@usz.edu.pl

¹ Roma Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006), 260.

eseistycznego pisania – niektóre ze swoich utworów dedykował kobietom². Bywa, że jest to interpretowane dwojako. Po pierwsze – zacytujmy badaczkę – można ów gest potraktować „jako literacki dowód aroganckiej przewagi «literatury mężczyzn», «oświecającej» «niewydukuwane» kobiety. Można podejrzewać, że był sposobem poszukiwania łatwowiernego odbiorcy [...] Ironiczny tryb koniecznego ujawnienia siebie w eseju okazywać miałyby się „nieopanowaną ekspozycją narcystycznego «męskiego ekshibicjonizmu»”³. Po drugie – kobiecie adresat dopełniał przestrzeń eseju jako miejsce gry, napięcia pomiędzy pierwiastkiem męskim i kobiecym. Roma Sendyka pisze nawet o wpisanej w ten sposób w eseistykę potencjalności scalającego „kobiecego” odbioru⁴.

Druga interpretacja jest optymistyczna, pocieszycielska i absolutnie mało wiarygodna. Dość powiedzieć, że esej Rebeki Solnit *Mężczyźni objaśniają mi świat*⁵ ukazał się niedawno, w XXI wieku. Jest to przypadek, który stwarza prawdopodobnie mocniejsze hipotezy dotyczące umocowań gatunku uprzywilejowanych pod względem genderowym. Zresztą okazuje się, że mamy prawdopodobnie do czynienia z najbardziej eseistycznym tytułem w historii. *Mężczyźni objaśniają mi świat* – wszystko w tym tytule się zawiera: losy świata, losy płci, wiele wskazuje na to, że losy genologii także.

Niemniej obie interpretacje statusu kobiecego eseistycznego „ty” należałoby – jak się zdaje – ustawić jako ramę dla jednego z możliwych ujęć relacji pomiędzy autobiografizmem, eseizmem a kobiecością. W tej ramie autorka studium poświęconego nowoczesnemu esejowi odczytuje eseje Virginii Woolf:

W programie idealnego eseju według Virginii Woolf niezwykle istotny wydaje się proces ustanawiania i jednoczesnego przekraczania: tego, co męskie, i tego, co kobiece. [...] Szczególnie jednak chciałabym podkreślić jeszcze jedno dające się wyczytać nieusuwalne napięcie: jego pierwszym biegunem byłoby pragnienie, nakaz „mówienia siebie”, dążenie do spojenia tekstu w wizję równoważną obecności autora. Przepięnienie wszystkiego „ja” było poszukiwaniem siebie w „momentach istnienia” [...]. Drugi biegun stanowiłoby

² „Udział kobiet w historii eseistyki zostaje natomiast rozpoznany w strefie czytelniczego odbioru: esej byłby rozumiany jako uproszczony obraz bardziej skomplikowanej rzeczywistości, szczególnie stosowany dla nieprzygotowanego odbiorcy, a więc zwłaszcza kobiety. Byłby to więc instrument edukacji kobiet”. Tamże.

³ Tamże, 261.

⁴ „Zmieniając punkt widzenia można natomiast spostrzec w rozważanym gatunku szansę pełnego uobecnienia się zwłaszcza tego, co niesie ze sobą intymistyczna, osobista literatura kobieca. W «kobiecym» scalającym odbiorze widzieć, za Hume’em, ten rodzaj czytania, który pozwala na przekraczanie opozycji, na dekonstrukcję schematów”. Tamże.

⁵ Rebecca Solnit, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, tłum. Anna Dzierzgowska (Kraków: Karakter, 2017). Oryginalny tytuł także współbrzmi z zaproponowanymi w tym artykule rozpoznaniem: *Men Explain Things to Me*.

ośrodkowe siły działające na przekór przymusowi ustanawiania *self* – pochodzące z tego samego, co chęć ujawnienia, wewnętrznego źródła: dążenie do ukrycia, zasłonięcia, wycofania – niegotowego, niedoskonałego, „niewykształconego”, niepewnego siebie, rozpaczonego swą niewypowiedzalnością (ponieważ samo użycie języka jest wkroczeniem w konwencję, w domenę „my”⁶.

Podkreśliłabym, że niepewność, chybotliwe *self* byłyby w takim ujęciu między innymi rezultatem zmiany pozycji – z czytelniczej na autorską. Ale to nie wszystko. Warto bowiem zadać pytanie, którego cytowana badaczka nie zadaje. Brzmiałoby ono tak: czy doświadczenie eseistycznego „ty” mogłoby profilować eseistykę kobiet (w tym wypadku realizowaną przez autorkę *Własnego pokoju*) jako raczej specyficznie relacyjną, a nie pierwszorzędnie uwikłaną w kłopoty z artykulacją „ja”?

Czy – rozwińmy to pytanie – energia eseistyczna nie tkwiłaby tutaj w przeświadczeniu związanym z doświadczeniem czytelniczki, czy też przeświadczeniu wydobywającym się z tego doświadczenia, że oto gatunek pozostaje nade wszystko instrumentem lektury, w mniejszym zaś stopniu wynika z reguł i poetyk pisania?⁷ Przypomnijmy, że w Woolf widziano odnowicielkę eseistycznego gatunku. Na czym polegał odnowicielski gest pisarki? Przede wszystkim na stwarzaniu zdemokratyzowanej przestrzeni tekstu, na partnerstwie w komunikacji⁸. Przekonanie, że gatunek to funkcja czytania, nie pisania, fundowałoby zatem znaczącą sytuację autobiograficzną w obrębie eseizmu⁹. Proponuję przekonanie to wyeksponować i uczynić z niego jedną z możliwych wyjściowych interpretacyjnych hipotez.

Zakreślmy ją jednak ostrożniej. Jeśli to za mało, by uznać ją za wyjściową, można by ustanowić ją hipotezą „mocno” towarzyszącą namysłowi nad autobiograficznością eseistyki kobiet. Ostrożność okazuje się wskazana, bo poszczególne eseje skłaniają do tego, żeby hipotezę tę

⁶ Sendyka, *Nowoczesny esej*, 262–263.

⁷ Takie stanowisko współgra z rozpoznaniem Janet Verner Gunn, która w ten sposób postrzega autobiografię jako gatunek. Zob. Janet Verner Gunn, „Sytuacja autobiograficzna”, tłum. Jadwiga Węgrodzka, w: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czerwińska (Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2009), 145–168.

⁸ „Jeśli tłumacz ma troskliwie opatrywać tekst, to eseista tym samym królewskim gestem sięga po życie, i staje się podobnie – pośrednikiem. Między kim a kim? Gdy mamy szczęście mieć do czynienia z życioesejem, to po jednej stronie spotykamy pisarza, który – w idealnych warunkach, jak Thomas Browne – jest amatorem, a esej to praca jego wolnych i swobodnych godzin. Skoro nie zaistniał żaden przymus komunikacji, to eseista nie zawiera z nami żadnego kontraktu. Obie strony pozostają wolne. Po drugiej stronie rytuału staje natomiast ktoś szczególny, o kim już kilka razy wspomniałam: zwykły czytelnik. Woolf ostentacyjnie podejmuje zapomniane już nieco dziedzictwo dawnych eseistów: Montaigne’a i Thomasa Browne’a, i deklaruje, że esej jest przedsięwzięciem partnerskim, włączającym, rozmownym [...]”. Roma Sendyka, „Wolność warta tysiąca papierosów”, w: Virginia Woolf, *Eseje wybrane*, tłum. Magda Heydel (Kraków: Karakter, 2015), 476.

⁹ Verner Gunn, *Sytuacja autobiograficzna*, 145–168.

również uzupełnić o wnioski płynące z trudem dających się uogólnić jednostkowych projektów pisarskich. Pisarskich, bo myślę tutaj głównie o eseistycznych tekstach pisarek o czytaniu, co oznacza, że „ty” znajduje się tu w położeniu bardzo niejednoznacznym. Owa niejednoznaczność tkwiłaby przede wszystkim w tym, że eseistyczne „ty” nigdy nie jest wyłącznie eseistyczne – jest zarazem potencjalną czytelniczką prozy artystycznej, jak i bohaterką eseistycznej anegdoty, fantazją, projekcją pisarską, pozostaje współzależna, niekiedy w kontrapunktowy sposób dystansowana. Może również być czytelniczką płci męskiej, czyli czytelnikiem. Niejednoznacznemu położeniu, o którym mowa, towarzyszy niejednoznaczna rola, autorki bowiem w nieoczywisty sposób modelują relacje z odbiorcą czy odbiorcami eseistycznego tekstu.

Na przykład Herta Müller jako eseistka wyznaje wprost, że jej pisanie nigdy nie układa się w rozmowę. W zdania tak, w rozmowę nie. „Czuję się podczas pisania tak, jakby ktoś ustawił łóżko w lesie” – pisze w zbiorze *Król kłania się i zabija*¹⁰, a w innym miejscu dodaje:

To nieprawda, że na wszystko istnieją słowa. Nieprawdą jest również, że zawsze się myśli w słowach. Do dziś o wielu rzeczach myślę poza słowami, nie znalazłam odpowiednich ani w języku niemieckim wsi, ani w niemieckim miasta, a ni w rumuńskim, ani we wschodnim czy zachodnim niemieckim. I w żadnej książce. Obszary wewnętrzne nie pokrywają się z mową, wloką człowieka tam, gdzie nie mogą przebywać słowa. Często decydujące jest to, o czym nie można nic powiedzieć, a impuls, żeby o tym mówić, przebiega pomyślnie, ponieważ rozmija się właśnie z tym najważniejszym¹¹.

Zwróćmy uwagę, że w środku opowieści o pisarskich dylematach związanych z (nie)wyrzalnością znajduje się wątek, odsyłający do autobiografii autorki jako czytelniczki („i nie znalazłam ich w żadnej książce”), eseistyczne „ty” bardzo często bywa autobiograficznym „ja”. W eseju zatytułowanym *Każdy język ma inne oczy*¹² to zapętlenie zostaje wielokrotnie rozwinięte i ostatecznie umożliwia zakreślenie najważniejszych punktów zwrotnych pisania. Warto dodać, że eseistyka Müller oscyluje bardzo blisko języka jej prozy, odbiorca zostaje wciągnięty w ten sam ruch bezustannych przemieszczeń sensów i słów¹³. Coś takiego dzieje

¹⁰ „Podczas gdy ustawiam moje przeżycia w zdaniach, zaczyna się upiorna przeprowadzka. [...] czuję się podczas pisania tak, jakby ktoś ustawił łóżko w lesie, krzesło w jabłku, jakby ulica przebiegała przez palec. [...] W tym, co się przeżywało, były miejsca, otwarte lub zamknięte niebo nad głową i ziemia. [...] Słowa nie miały jednak z tym nic wspólnego”. Herta Müller, *Król kłania się i zabija*, tłum. Katarzyna Leszczyńska (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2005), 85.

¹¹ Tamże, 12–13.

¹² Tamże, 5–38.

¹³ Pisałam o tym szerzej na łamach „Pograniczy”: „Proza poetycka, mowa ezopowa, słowa w ruchu – to najczęściej padające w recenzjach określenia tej twórczości. W świecie Müller przedmioty, słowa, zdarzenia – pisze (i sądzę, że bardzo trafnie) Justyna Sobolewska – całkowicie rozchodzą się ze sobą. Rzeczy «nabierają

się z językiem w narracjach niemieckiej pisarki, że wszystko ze wszystkim się tu zwykle rozmija, tylko tak – zdaje się mówić Müller – można pisząc, podejmować próbę dostępu do biografii i historii umocowanych w rumuńskim totalitaryzmie. Dlatego też to nie w lamencie nad niewyraźnością tkwi zasada czytania zarówno tej prozy, jak i eseistyki, tkwi ona przede wszystkim w gęstości:

Jeśli miałabym wyjaśnić, dlaczego według mnie jedna książka jest bezwzględna, a inna płytką, mogę odesłać jedynie do gęstości miejsc, które wywołują amok w głowie i natychmiast ciągną moje myśli tam, gdzie nie mogą przebywać żadne słowa. Im gęściej występują te miejsca w tekście, tym jest on bezwzględniejszy, im rzadziej – tym płytszy. Istniało dla mnie zawsze tylko jedno kryterium jakości tekstu: czy wywołuje on w głowie niemy amok, czy nie. Każde dobre zdanie znajduje ujście w głowie tam, gdzie to, co ono wywołuje, mówi bez słów. I kiedy twierdzą, że książki mnie zmieniły, stało się tak z tego powodu¹⁴.

Istotą gęstości według pisarki nie jest porozumienie z czytelniczką bądź czytelnikiem, lecz amok w głowie, wstrząs, a nie doświadczeniowy konsensus. Pisanie dla Müller nie jest kwestią spektakularnych odsłonień, raczej bezwzględnych szarpnięć, a zatem nadstawiając oczu i uszu, niewiele przeczytamy, powinniśmy nadstawić skórę¹⁵.

Autorka *Sercątka* upomina się o gęstość, gęstość czyni fundamentem całego swojego pisarstwa, ale prawdopodobnie jedną z częściej podkreślanych jakości, dyspozycji w kontekście pisania, także eseistycznego, auterek wydaje się intensywność. Mowa o niej nierzadko w odniesieniu do pisarstwa Virginii Woolf¹⁶, ale też w ostatnim czasie Renata Lis pisała eseistycznie o intensywności, omawiając twórczość Jannette Winterson¹⁷, pisarki – dodajmy – od Müller odległej zarówno pod względem geopolitycznym, jak i estetycznym.

nóg». Istotnie coś takiego dzieje się z językiem w opowieściach Herty Müller, że wszystko ze wszystkim się tu zwykle rozmija. Słowa odklejone od rzeczy, odklejone od skóry myślą się tu ze sobą, by w nieoczekiwanym momencie odnaleźć się w nieoczekiwanych miejscach. Tak więc bywa, że meble dostają tu gęsiej skórki, kroki stają się pionowe, a winę ściąga się z innych i z siebie jak sknoconą sukienkę”. Arleta Galant, „Blizny i kanty. O prozie Herty Müller”, *Pogranicza. Szczeciński Dwumiesięcznik Kulturalny* 2 (2006): 13–14.

¹⁴ Müller, *Król kłania się i zabija*, 18.

¹⁵ Por. Galant, „Blizny i kanty. O prozie Herty Müller”, 15–16.

¹⁶ Por. Solnit, „Mrok Virginii”, w tejże: *Mężczyźni objaśniają mi świat*.

¹⁷ Renata Lis, *Lesbos* (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2018), 101–146. „[Dzieło sztuki] żyje tak samo, jak w zbieranych przez Winterson sygnowanych pierwszych wydaniach żyją cząstki emocji dawno zmarłych ludzi. Bo dzieła sztuki to ciała naelektryzowane przez swoich autorów i ten ich ładunek potrafi przenosić na czytelników. Biografia daje czasem szansę głębszego rozumienia. [...] Dzieła sztuki przypominają dojrzałe jabłka z pieśni Safony – na zawsze zachowują smak ciągnionych z ziemi i ze słońca treści. Są pełne i skończone, ale nie spadają przecież z nieba jako owoc czystego ducha – posiadają rodowód, któremu zawdzięczają swój bukiet aromatów, paletę barw i niepowtarzalny rodzaj światłocienia”. Tamże, 109.

Dla Winterson pisanie także nie jest rozmową. W *Esejach o ekstazie i zuchwalstwie* autorka *Płci wiśni* chętnie używa zaimka „my”, podejmując próbę zdefiniowania fenomenu aktu lektury, ale lekturowe objawienia mają w jej przekonaniu charakter ściśle intymny¹⁸.

Uczyć się sztuki czytania to coś więcej, niż uczyć się składania liter. Sztuka czytania jest umiejętnością, w którą angażujemy się całym ciałem i umysłem. Nie mówię tu o nie kończącym się zgarnianiu szumowin, które uchodzi za odczytanie, ale o zdolności nawiązywania tak bliskiego kontaktu z tekstem, jakby to była druga ludzka istota. Rozszyfrowania jego własnych kodów, jako czegoś odrębnego, wyjątkowego. Trzeba pozwolić mu przemówić własnym głosem, a nie jak bruchomówca, gadać swoim własnym w jego imieniu. Znaleźć z nim taką osobistą, czytelniczą relację, która nie będzie podobna do relacji z nikim innym¹⁹.

Motyw sztuki czytania jako sztuki przeciw interpretacji, o której znacznie wcześniej, bo w latach sześćdziesiątych XX wieku, pisała Susan Sontag, w eseistyce brytyjskiej pisarki okazuje się bardzo silny²⁰. Co jednak istotne, intymnej osi odbioru sztuki nie profiluje – zdaje się mówić Jeanette Winterson – porozumienie, lecz nieporozumienie, wszystko dlatego że w przekonaniu autorki *Namiętności* „sztuka nie jest rzeczywistością życiowych doświadczeń, jest rzeczywistością wyobraźni”²¹.

Książki skłaniają autorkę – czytamy w innym eseju – by szła dalej. Zabierając się do pisanja książki, autorka musi zakumulować swój wewnętrzny potencjał i przygotować go do wykorzystania, ale książka okaże się w końcu czymś więcej niż jej autorka. [...] W procesie „stawania się” stawania książki bije od niej żar, w umyśle pisarki rodzą się nowe, wcześniej pozostające w uśpieniu idee i wyobrażenia²².

Twórczość staje się tu nośnikiem czegoś, czego nie znamy, pasem transmisyjnym czegoś absolutnie nieprozaicznego, zupełnie niecodziennego, czegoś o niejasnym biograficznym źródle. Czytanie to poznawanie nieznanego, spotkanie nieoczekiwane, bywa, że nie do końca przyjemnego. Intensywność Winterson nie odpowiada zatem gęstości, o której pisze Müller, jest jej pozornie bliska, nie jest jednak z zasadą gęstości tożsama. Istotny pozostaje

¹⁸ Jeanette Winterson, *O sztuce. Eseje o ekstazie i zuchwalstwie*, tłum. Zbigniew Batko (Poznań: Rebis, 2001).

¹⁹ Tamże, 109.

²⁰ W oryginale eseje Winterson ukazały się w 1995 roku. Zob. także Susan Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, tłum. Małgorzata Pasicka, Anna Skucińska, Dariusz Żukowski (Kraków: Karakter, 2012), 11–26.

²¹ Winterson, *O sztuce. Eseje o ekstazie i zuchwalstwie*, 143.

²² Tamże, 154.

jak sędzę fakt, że lektura w tekstach obu pisarek ujawnia się jako proces odkrywania niezbieżności. Czytelniczka lub czytelnik w ogóle nie jest tutaj figurą rozumienia, identyfikacji, empatii... Kiedy Winterson pisze o relacji pisarz, pisarka–czytelnik, czytelniczka, zakłada jedynie wspólną wiarę. Co jest tej wiary przedmiotem?

Przeciętny czytelnik nie czuje potrzeby rozszyfrowywania znaczeń ukrytych w słowach, ale jeśli chce czerpać z książki przyjemność, jakiej nie da mu nic innego, ma szansę powstać to ogniwo oddania się poszukiwaniom językowym prowadzonym i przez piszącego, i przez czytającego – wspólna wiara w to, że można przeżyć coś ważnego²³.

Do wniosków o pisaniu, czytaniu i nieporozumieniu dojść możemy, czytając również na przykład „eseje okolicznościowe” Zadie Smith²⁴. Zbiór zatytułowany *Jak zmieniałam zdanie* otwiera esej poświęcony dylematom towarzyszącym lekturze powieści *Their Eyes We Watching God* Zory Neale Hurston²⁵. Smith odtwarza przeżycia czytelniczki-nastolatki, ukazując dwuznaczności swoich lekturowych utożsamień z czarnoskórymi bohaterkami prozy. Wątek nienaturalności identyfikacji czarnej dziewczynki z czarnymi kobietami z powieści jest naprawdę interesujący – mamy tu do czynienia z historią oporu przed koniecznością identyfikacji, a następnie z dojrzałą, krytyczną wobec niej uległością.

Z kolei w tekście *Ponowne czytanie Barthesa i Nabokowa* autorka rekonstruuje i modyfikuje swój stosunek do lektur z czasów studenckich, by relacje pomiędzy pisarką, w tym także esesistką, a czytelnikiem, czytelniczką przedstawić następująco:

Mimo wszystko cieszę się, że nie jestem już tą czytelniczką, jaką byłam w college’u, i powiem wam dlaczego: czułam się wtedy samotna. Chciałam zrzucić z piedestału ikonę autora i skończyć też z ideą uprzywilejowanego czytelnika – tekst miał być czymś wolnym, dzikim, otwartym dla wszystkich, nienależącym do nikogo, nieprzystającym na jedno ostateczne znaczenie. Było to poczucie wielkiej mocy, ale jednocześnie skazywało na odosobnienie, ponieważ podawało w wątpliwość samą ideę komunikacji, jakiegokolwiek sensownej więzi między osobą, która pisze, i tą, która czyta. Dzisiaj wiem, że tak naprawdę czytam dlatego, żeby czuć się mniej samotna, żeby nawiązać kontakt ze świadomością inna niż moja. Dlatego właśnie wyznaję ostrożną wiarę w trudne partnerstwo między czytelnikiem i pisarzem, w dyskretną walkę o wyrażenie jednostkowego doświadczenia świata za pomocą niestabilnego medium języka. Nie jest to więc odmowa znaczenia, ale

²³ Tamże, 42.

²⁴ Zadie Smith, *Jak zmieniałam zdanie. Eseje okolicznościowe*, tłum. Agnieszka Pokojka (Kraków: Znak, 2010).

²⁵ Powieść nie została przetłumaczona na język polski. Opublikowana w 1937 roku pozostaje jedną z ważniejszych literackich pozycji afroamerykańskiej literatury kobiet.

jego poszukiwanie. Kwestia, czy jest to znaczenie „ostateczne”, czy „tajemne”, wydaje mi się nieistotna i szalbierska ze strony Barthesa; poprzez użycie takich terminów narzuca on monumentalny, esencjalistyczny i teologiczny dyskurs na relację, która jest w istocie bardziej niepewna i delikatna, niż gotów jest przyznać. Nabokov nie jest Bogiem, a ja nie jestem jego stworzeniem²⁶.

Zadie Smith pisze o ostrożnej wierze w trudne partnerstwo między czytelnikiem i pisarzem, ponieważ – tak to interpretuję – pragnie porzucić myślenie o czytaniu jako procesie uwikłanym w relacje władzy, asymetrii i inne ostateczności, nieoddające w jej przekonaniu istoty znacznie „bardziej niepewnego i delikatnego” doświadczenia lektury. Dla autorki *Białych zębów* byłyby to doświadczenie nie tyle podległości, ile nieprzystawalności. A zatem i w tym przypadku chodziłoby o zakwestionowanie bezsprzeczności istnienia czytelniczego paktu. Można by jednak ten gest kwestionowania ujrzeć zarazem jako możliwość „przywrócenia” paktu autobiograficznego, które odbywałoby się nie za sprawą deklaracji wyznawania życiowych prawd, dążenia do wspólnoty pisarsko-czytelniczych doświadczeń czy budowania empatycznych więzi, lecz dzięki uporczywemu upominaniu się o idiomatyczność zarówno czytania, jak i pisania.

To być może nazbyt oczywiste, że autorki omawianych esejów komponują własne twórcze biografie, objaśniają własne projekty pisarskie poprzez rekonstrukcję doświadczenia czytania, mniej oczywiste wydaje się jednak właśnie to – wynikające prawdopodobnie z doświadczenia czytelniczki – podważanie hermeneutycznego uniwersum, eksponowanie hermeneutycznych niezgodności.

Bibliografia

- Galant, Arleta. „Blizny i kanty. O prozie Herty Müller”. *Pogranicza. Szczeciński Dwumiesięcznik Kulturalny* 2 (2006): 11-19.
- Lis, Renata. *Lesbos*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2018.
- Müller, Herta. *Król kłania się i zabija*. Tłum. Katarzyna Leszczyńska. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2005.
- Sendyka, Roma. *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006.
- Sendyka, Roma. „Wolność warta tysiąca papierosów”. W: Virginia Woolf, *Eseje wybrane*. Tłum. Magda Heydel. Kraków: Karakter, 2015.

²⁶ Tamże, 78–79.

Smith, Zadie. *Jak zmieniałam zdanie. Eseje okolicznościowe*. Tłum. Agnieszka Pokojska. Kraków: Znak, 2010.

Solnit, Rebecca. *Mężczyźni objaśniają mi świat*. Tłum. Anna Dzierzowska. Kraków: Karakter, 2017.

Sontag, Susan. *Przeciw interpretacji i inne eseje*. Tłum. Małgorzata Pasicka, Anna Skucińska, Dariusz Żukowski. Kraków: Karakter, 2012.

Winterson, Jeanette. *O sztuce. Eseje o ekstazie i zuchwalstwie*. Tłum. Zbigniew Batko. Poznań: Wydawnictwo Rebis, 2001.

Verner Gunn, Janet. „Sytuacja autobiograficzna”. Tłum. Jadwiga Węgrodzka. W: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czermińska. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2009.

Not only esseyistic “you”

Summary

The article undertakes the topic of the relations between essay, autobiography and reader’s position. The main hypothesis in this paper is: esseyistic “you” more than esseyistic “I” can help in understanding the issues of autobiographism of women’s essays. Herta Muller’s, Jeanette Winterson’s and Zadie Smith’s essay writing confirm this hypothesis, but also modifies conviction about writing project as an agreement between author and reader.

Keywords

essay, reader, genre, reading

Translated by Arleta Galant

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Arleta Galant, „Nie tylko eseistyczne «ty»”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media 2* (2018), 11: 37–45.
DOI 10.18276/au.2018.2.11-03