teksty

DRUGIE

Matki, garnki, kochankowie

Luce IRIGARAY
I jedna nie ruszy bez drugiej

Joanna BATOR
Julia Kristeva – kobieta
i symboliczna rewolucja

Mateusz KAREŃSKI-TSCHUL
O erotyce futurystycznej

Brigitta HELBIG-MISCHEWSKI
Święta, czarownica, nierządnica

Agnieszka M. BĄBEL
Garnek i księga

Jolanta KOZAK
Zemsta Kmicica

6 [65] 2000
cena 14,00.- PLN

Redaguje kolegium: **Ryszard Nycz** (redaktor naczelny),
Anna Nasiłowska (zastępca), **Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski,
Zdzisław Łapiński, Marta Zielińska, Dorota Krawczyńska** (sekretarz redakcji)

Stale współpracują: **Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak, Jan Błoński,
Tomasz Burek, Michał Głowiński, Czesław Hernas, Janusz Sławiński**

adres redakcji: 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pok. 1, tel. (0–22) 657 28 07, tel./fax (0–22) 828 32 06
e–mail: teksty2@ibl.waw.pl

projekt graficzny: **Marek Wajda, Piotr Jaworowski**

skład i korekta komputerowa: **Zdzisław Popławski**
korekta: **Teresa Winek**
łamanie i korekta szpaltowa: **Wydawnictwo IBL PAN**

druk i oprawa: **Drukarnia Wydawnictw Naukowych S.A.**
Łódź, ul. Żwirki 2

*Numer zrealizowany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury
i Dziedzictwa Narodowego.*

Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

Spis treści

Wstęp

Marta ZIELIŃSKA **4** Inne spojrzenia

Szkice

Joanna BATOR **7** Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja"

Agnieszka SKOLASIŃSKA **27** *Białe małżeństwo* Tadeusza Różewicza. W poszukiwaniu polskiej inności

Mateusz KAREŃSKI-TSCHURL **45** Czy dlatego, że my się *par example* nie kochamy? O erotyce futurystycznej na przykładzie poezji Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna

Aneta ŁUGIN **63** „Dobrze wychowani mężczyźni" albo „ciąg dalszy, przerywisty", czyli awangarda jako przezwyciężenie i odkrycie kobiecości.

Brigitta HELBIG-MISCHEWSKI **77** Święta, czarownica, nierządnica. Sakralizacja i demonizacja kobiet oraz kultur w powieści Tomka Tryzny *Panna Nikt* (przeł. *B. Radziszewska* i *B. Helbig-Mischewski*)

Barbara SMOLEŃ **94** Filozofia Luce Irigaray: dylematy recepcji

Prezentacje

Lucy IRIGARAY **107** I jedna nie ruszy bez drugiej (przeł. *Agata Araszkiewicz*)

Roztrząsania

Edward FIAŁA **115** Od libido do idola. Wokół *Rewizji psychoanalizy* Ericha Fromma

Paweł DYBEL **130** Znowu kłopot z nieświadomością

Hanna SERKOWSKA **136** Ciało, *gender*, podmiot

Bożena CHOŁUJ **144** O płci inaczej...

Lidia BURSKA **149** Pochwala nie tylko bibliografii

Jan ZIĘBA **153** Człowiek, który ryzykował. (Jana Emila Skiwskiego droga od modernizmu do faszyzmu)

Przechadzki

Agnieszka M. BĄBEL **163** Garnek i księga – związki tekstu kulinarnego z tekstem literackim w literaturze polskiej XIX wieku

Magda LIPIEC **182** Eliza z Branickich Krasińska

Jolanta KOZAK **194** Słowo-cialo, czyli zemsta Kmicica

Inne spojrzenia

W badaniach literackich na dobre zadomowił się już trend, poszukujący „innych spojrzeń" na epoki, których niewzruszony – wydawałoby się – obraz znajdujemy w kanonie światowych arcydzieł. Wielką literaturę tworzyły na ogół grupy dominujące w danym momencie historycznym lub te, co do dominacji zaczynały aspirować. Dobrze oddaje istotę tego problemu wydana u nas ostatnio książka Łotmana Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX. *Ci „inni", nie mieszczący się w głównym nurcie swoich kultur, nie całkiem byli nieobecni, ale stanowili przedmiot uwagi takich nauk jak antropologia i etnografia. Piszący o nich literaturoznawcy zdawali sobie sprawę, że dotykają kwestii jakby mniej ważnych, że to ciekawostki raczej spoza podstawowego kierunku badań. Zbierali potem plony swych wieloletnich poszukiwań w obszernych sylwicznych tomach pod mało zobowiązującymi tytułami jak* Tematy, które mi odradzano *Jana Bystronia czy* Paralele *Juliana Krzyżanowskiego. Dziś się prawie do tych pozycji nie zagląda, choć szkoda, bo wiele tam interesujących materiałów można znaleźć. O kalendarzach, facecjach, żartach, narodowych przesądach, magii, kuchni, a nawet o popularnym obecnie w badaniach feministycznych motywie dziewczyny przebranej za chłopca. Ten ostatni temat, opracowany przez Krzyżanowskiego, a rekonstruujący obecne w popularnej kulturze historie kobiet-żołnierzy, kobiet-dworzan oraz kobiet-zakonników (z papieżycą włącznie) zastanawia wyrażoną* explicite *przez autora bezradnością wobec tej kwestii: „Przebiegłszy drogę bardzo długą, bo tysiącletnią co najmniej [...] – czytamy w zakończeniu artykułu – stajemy wobec naturalnego pytania, jakie czynniki zadecydowały o popularności i żywotności motywu «dziewczyna chłopcem». Opowieść ta dla człowieka zajmującego się dziejami zjawisk literackich jest bardzo kłopotliwa, sięga bowiem w dziedziny mu obce, a ze stanowiska naukowego nie badane pod kątem danego zagadnienia. Należą tu: medycyna, zwłaszcza psychopatologia czy psychiatria, antropologia, zainteresowana obyczajami ludów pierwotnych, dalej historia prawa, w szczególności jej pogranicze medyczne, a więc kryminologia, wreszcie historia kultury, traktująca o rozmaitych organizacjach zamkniętych i o problemach przekraczania ich granic. Siatka nauk wymienionych jest tak rozległa, że folkloryście opadają ręce." Dalej wszakże Krzyżanowski próbuje wyjaśnić to zjawisko, tłumacząc je życiowymi koniecznościami przebierających się kobiet oraz zjawiskami z pogranicza patologii, jak hermafrodytyzm i transwestytyzm.*

Dziś, dysponując narzędziami wypracowanymi przez psychoanalizę, semiotykę, a przede wszystkim przez twórczo rozwijającymi te dziedziny „gender studies", możemy takie wyjaśnienia traktować z politowaniem, gdyż ten i podobne motywy znalazły już wnikliwszych interpretatorów. Wiemy zatem o wiele więcej, lecz ciągle daleko jest do spójnej teorii, łączącej różnorodne problemy związane z analizą „inności", zawartej jawnie lub ukrycie w literaturze i tekstach paraliterackich. Gdy czytam rozważania na te tematy, ciągle mam wrażenie, że są to niezależne od siebie fragmenty, a nie zbiorowo tworzona całość. Moje szczególne wątpliwości budzi ten nurt badań feministycznych, który przypomina metodologię marksistowską, wprowadzając zamiast „świadomości klasowej" – „świadomość własnej płci". Patrząc z tej perspektywy na epokę romantyczną na przykład, zalicza się (słusznie zresztą) do myślowej awangardy takie panie jak George Sand, Margaret Fuller, czy naszą Narcyzę Żmichowską, a ostatnio Elizę Branicką – wrażliwą obserwatorkę kondycji kobiety-arystokratki. Nic na to nie poradzę, że wtedy zaraz mi się przypomina Kordian i cham *Kruczkowskiego – moje pierwsze szkolne doświadczenie „innego spojrzenia" na literacki kanon.*

Sądzę, że marksizm, niezależnie od uczuć, jakie dziś budzi, przetarł drogę do odkrywania odmiennych punktów widzenia tej części ludzkości, która nie znalazła należnego miejsca w kulturze „oficjalnej" i długo była przedmiotem zainteresowań etnografów raczej niż literaturoznawców. Niestety marksizm nie rozwiązał tej sprawy do końca – dla opisu rzeczywistości ze „słusznej" perspektywy zastosował nowy język, który szybko stał się tworem także deformującym rzeczywistość, tylko inaczej. I tu tkwi chyba sedno problemu opisu „inności" równie łatwego do rozwiązania, jak kwadratura koła. W języku naturalnym, używanym na co dzień, zawarte zostało doświadczenie społeczne i kulturowe pokoleń, wyrażające wyższość jednych grup kosztem drugich (np. kobiet, obcych, cudzoziemców, dzieci, zwierząt itp.) Alternatywą dla tych językowych, nabytych w procesie wychowania przyzwyczajeń, jest obecnie teoria „poprawności politycznej" (rozprzestrzeniona głównie w krajach anglosaskich) poddająca rewizji dotychczasowe, przyjmowane bezwiednie schematy myślenia, istniejące w negatywnie nacechowanych semantycznie wyrażeniach potocznych. Klęska totalitarnej „nowomowy" pokazała wszakże, iż na dłuższą metę to rzeczywistość kształtuje język, a nie odwrotnie, niezależnie od intencji przyświecających refor-

matorom. Dzisiejszy „genderowy" trend w humanistyce mógł powstać m.in. dlatego, że pigułka antykoncepcyjna i osiągnięcia genetyki dały kobietom wolność nieosiągalną dla dawniejszych sufrażystek, że postęp techniczny wyeliminował siłę fizyczną, różnicującą zajęcia męskie i kobiece, a zarazem zbliżył – przez szybki transport i elektroniczne media ludzi różnych nacji, kultur i wyznań. Te przemiany cywilizacyjne same znajdą odbicie w naturalnych językach, bez odgórnych dekretów.

Rzecz ciekawa jednak, iż choć znane są od dawna literackie utopie społeczne, to nie spotkałam jeszcze dzieła, które by przedstawiało podobną wizję wzajemnego zrozumienia i szacunku pomiędzy wszystkimi różniącymi się (z przyczyn biologicznych czy kulturowych) jednostkami i grupami. Na tym chyba także ta kwadratura koła polega: jeśli odmienność jest równouprawniona, tyle samo warta, to czemu nie brać jej dla siebie, nie włączyć do własnej tradycji? Przecież swoją odrębność pielęgnuje się tylko z przekonaniem, że własne jest jakoś lepsze od cudzego. W ograniczonym zakresie taki proces wymiany zachodził zawsze, w absolutnym – nigdy, gdyż groziłoby to utratą tożsamości.

Szkice

Joanna BATOR

Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja"

Skoro w znanych nam społeczeństwach zarówno władzy, jak i logice oraz składni przypisuje się męski charakter, podczas gdy rytmy, glosolalie, preedypalne procesy umieszcza się po stronie matki, możemy powiedzieć, że wszelka twórczość bierze swój początek nie z różnicy, lecz z seksualnego rozróżnienia między krawędziami tych dwóch stron.[1]

[J. Kristeva *Unes femmes*]

Skoro [...] to, co semiotyczne, identyfikujemy z tym, co kobiece, to właśnie kobiety są rewolucjonistkami, które rozbijają kartezjański podmiot, otwierając możliwość społecznej i językowej rewolucji.[2]

[J. Kristeva *La révolution du langage poétique*]

Julia Kristeva od lat należy do najbardziej znanych postaci na francuskiej scenie intelektualnej, a popularność w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii zdobyła w dużej mierze dzięki feministycznej recepcji jej tekstów. Francuzka bułgarskiego pochodzenia, zajmująca się psychoanalizą, teorią literatury i filozofią, podobnie jak Luce Irigaray i Hélène Cixous budzi wiele teoretycznych kontrowersji. Jest przy tym jedyną osobą z tej trójki, która zyskała sobie szerokie uznanie także poza feminizmem, i zarazem tą, która najostrzej protestuje zarówno przeciw utożsamianiu jej dzieła z feministyczną teorią, jak i przeciw samemu feminizmowi w jego obecnym kształcie. Jednocześnie jednak autorka *La révolution du langage poétique* deklaruje poparcie dla ruchów mających na celu poprawę sytuacji kobiet,

1/ J. Kristeva *Unes femmes*, w: „Les Cahiers du Grif" 1975 nr 7, s. 25; cyt. za: R. Braidotti *Patterns of Dissonance*, Oxford 1991, s. 230.

2/ Tamże, s. 90.

co stanowi zresztą tylko jeden z przejawów skomplikowanej relacji Kristeva – feminizm. Sprzeczne interpretacje, dotyczące ewentualnego „spożytkowania" jej teorii jako dyskursu emancypacyjnego, będą jednym z przedmiotów mojego tekstu, bowiem interesuje mnie przede wszystkim ten aspekt, który sprawił, że dzieło autorki *Pouvoirs de l'horreur* od lat pozostaje jedną z ważniejszych inspiracji dla feministek „drugiej fali". Kristeva, dystansując się wobec feminizmu, przyznaje niekiedy, iż próbuje mówić z pozycji kobiety, co ma niebagatelne znaczenie dla jej koncepcji nawet wówczas, gdy pozostaniemy świadomi, iż w innych miejscach autorka zdecydowanie odżegnuje się od możliwości takiej seksualizacji jakiegokolwiek tekstu. W przedmowie do *Desire in Language* Kristeva zauważa, że „bycie k o b i e t ą było prawdopodobnie koniecznym warunkiem, aby zmierzyć się z niewyobrażalnie trudnym zadaniem przeniesienia racjonalnego projektu poza granice męskiego dyskursu"[3], a fakt, iż w „Women's Time" z kolei uznaje, iż termin „kobieta" ma nieuchronnie metafizyczny charakter, a więc jest nie tylko bezużyteczny, lecz również niebezpieczny, stanowi przykład sprzeczności, wokół której wciąż trwa dyskusja.

Mimo wspomnianych wątpliwości i nie kończących się sporów, w literaturze przedmiotu zazwyczaj włącza się Kristevę do nurtu określanego jako *écriture féminine*, feminizm różnicy, feminizm postmodernistyczny czy postfeminizm, podkreślając zarazem jej dystans wobec jednoznacznych klasyfikacji[4]. Wpływ na to ma fakt, iż, podobnie jak w przypadku Cixous i Irigaray, inspiracje Kristevej są bardzo rozległe. Do kierunków, z których czerpie, zaliczyć można bowiem między innymi strukturalizm, poststrukturalizm, marksizm, semiologię, rosyjską lingwistykę i dekonstrukcjonizm. Niewątpliwie jednak głównym obszarem odniesienia dla Kristevej była i jest psychoanaliza Lacana, której pozostaje oddana w o wiele większym stopniu niż kiedykolwiek zdarzyło się to Irigaray czy Cixous. O ile autorka *Speculum...* „romansuje"[5] z Lacanem, podobnie jak czyni to – według własnych słów – ze wszystkimi innymi filozofami, o tyle Kristeva traktuje psychoanalizę jak naukę, która dostarcza jej odpowiednich narzędzi analitycznych.

Mimo iż w moim tekście nie przedstawiam historycznego rozwoju idei Kristevej, a interpretując jej teorię, nie zawsze uwzględniam chronologię tekstów, warto zarysować na wstępie ewolucję poglądów autorki *Rewolucji w języku poetyckim*. Według Alice Jardine, której klasyfikację powtarza Kelly Oliver w *Reading Kristeva. Unravelling the Double Bind*, możemy wyodrębnić trzy kolejne etapy kształtowania się koncepcji Kristevej. Pierwszy z nich miał miejsce w latach sześć-

---

3/ J. Kristeva *Preface*, w: *Desire in Language*, New York 1980, s. X.

4/ Por. np. R. Tong *Feminist Thought. A Comprehensive Introduction*, Boulder & San Francisco 1989; J. Rose *Sexuality in the Field of Vision*, London–New York 1996; R. Braidotti *Patterns of Dissonance*, Oxford 1991; T. Moi *Sexual /Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London & New York 1985; A.-M. Smith *J. Kristeva. Speaking the Unspeakable*, London 1998.

5/ L. Irigaray *This Sex which is not One*, trans. Burke, Potter, Ithaca 1985, s. 150.

dziesiątych, gdy jej zainteresowania koncentrowały się wokół aspektów łączących psychoanalizę i semiologię. Drugi rozpoczął się w latach siedemdziesiątych, a charakteryzowało go przesunięcie uwagi badawczej na kwestię konstrukcji podmiotu w kulturze Zachodu. Trzeci etap zaś wiąże się z latami osiemdziesiątymi i teoretycznym zwrotem w kierunku analizy zjawisk psychicznych. Według Oliver, można wyszczególnić jeszcze czwarty etap, bowiem w książkach Kristevej z lat dziewięćdziesiątych widać – jej zdaniem – znaczący powrót autorki do kwestii politycznych, które poprzednio porzuciła[6].

Zamysłem, który towarzyszy mi w tym tekście, jest przybliżenie jedynie tych aspektów koncepcji Kristevej, które pozwalają udowodnić tezę, iż jej teoria podmiotowości stanowi przykład nieudanej próby znalezienia przez kobietę-podmiot swojego miejsca w języku. W związku z tym zajmować się będę kolejno: kluczową dla zrozumienia podstaw dzieła Kristevej relacją języka, ciała i *jouissance*, konstrukcją rozszczepionego podmiotu ucieleśnionego w metaforze ciężarnej matki, kategorią kobiety jako podmiotu symbolicznej rewolucji i – na koniec – feministycznym wymiarem omawianej teorii.

Język, ciało, *jouissance*

We wczesnym okresie swojej twórczości Kristeva podjęła próbę połączenia semiologii i psychoanalizy, określając swoją koncepcję mianem *sémanalyse*, a jej przedmiotem czyniąc „mówiący podmiot". Ów pierwotny zamysł, kontynuowany również w późniejszych pracach, można porównać do tego, który towarzyszył Lacanowi, i zdefiniować jako powrót do „prawdziwego" Freuda, do sedna odkrycia dokonanego przez ojca psychoanalizy. Zdaniem Kristevej, Freudowska kategoria „cielesno-językowego" popędu miała kluczowe znaczenie dla psychoanalitycznej konstrukcji podmiotu i należy przypomnieć jej właściwy wymiar, bowiem Lacanowska interpretacja kategorii popędu „kastruje" jego cielesno-językową istotę odkrytą przez autora *Totemu i tabu*. Jak pisze Oliver:

> Kristeva, chroniąc ojca psychoanalizy przed groźbą kastracji ze strony jego marnotrawnego syna, ponownie wpisuje popęd w strukturę języka. Stara się obronić ciało Freuda przed pragnieniem Lacana.[7]

W swojej pierwszej pracy – *La révolution du langage poétique*[8] – Kristeva formułuje tezę, iż popęd nie tyle po prostu ma swoją reprezentację w języku, lecz należy doń zarówno w swoim znakowym, jak i cielesnym wymiarze. Podstawą, która pozwala Kristevej bronić owej dwoistej natury popędu i jego cielesnej „obecności" w symbolicznej strukturze języka, jest kategoria t e g o, c o s e m i o t y c z n e. To, co semiotyczne, odnosi się do preedypalnej relacji z matczynym ciałem, a więc

6/ Por. K. Oliver *Reading Kristeva*, Bloomington and Indianapolis 1993, s. 14.

7/ Tamże, s. 3.

8/ J. Kristeva *La révolution du langage poétique*, Paris 1974.

– w Lacanowskich terminach – do tego, co w strukturalnym sensie dzieje się „przed" porządkiem symbolicznym i nie ma językowego charakteru. Zdaniem Kristevej jednak, logika sygnifikacji, strukturująca porządek symboliczny, dotyczy również tej domeny i samej materii ciała. W ten sposób ciało zostaje wpisane w język, a język w materię ciała, które już zawczasu zawiera w sobie „logikę sygnifikacji"[9]. Zdaniem Kristevej, to, co semiotyczne, nie tylko „jest ustrukturowane jako język", lecz przede wszystkim stanowi sferę heterogeniczną wobec porządku symbolicznego.

Argumentacja Kristevej ma na celu wprowadzenie modyfikacji do koncepcji Lacana, dla którego człowiek jako podmiot „zaczyna się" od edypalnego doświadczenia symbolicznej kastracji, bowiem, według niej, porządek matczynego ciała poprzedza porządek Ojca, będąc raczej jego genetycznym początkiem niż wtórnym efektem. Sfera semiotyczna, w której zachodzą podmiototwórcze negacje i identyfikacje wcześniejsze niż „faza lustra", ma pewien wywrotowy potencjał i z natury swej zagraża temu, co symboliczne, wprowadzając pewien element oporu, tajemnicze „obce ciało", na które nieustannie natyka się symbolizacja. W ujęciu autorki *La révolution...*, kategoria tego, co semiotyczne, wiąże się z negatywnością wpisaną w każdą tożsamość podmiotu i uniemożliwia ostateczne zamknięcie definicji. Jak pisze Alice Jardine, negacja tego, co semiotyczne, konieczna, aby wejść w symboliczny porządek języka, stanowi prototyp wszelkiej negatywności[10]. To, co semiotyczne jako „inny tożsamości", jest źródłem zaprzeczania, odmowy zakończenia procesu definicji w jakimś „ostatecznym punkcie". „Nie, to nie jest to", „to ciągle nie to" – mówi Kristeva w *Women Can Never be Defined*[11], argumentując, iż również tożsamości kobiety nie można zamknąć w pozytywnej definicji jej „kobiecych" cech czy atrybutów. Kategoria tego, co semiotyczne, definiowana jest więc przez Kristevą zarówno jako pewien znaczący ślad w historii podmiotu, który pozostaje w nim mimo traumy związanej z wejściem w symboliczny porządek języka, jak i jako to „coś więcej" w tekście, które zawsze nadaje mu otwarty charakter. To, co semiotyczne, możemy odnaleźć – jak to określał Freud – w „pamięciowych śladach" albo w Lacanowskiej sferze tego, co realne. W ujęciu Kristevej każdy podmiot i każdy proces sygnifikacji charakteryzuje napięcie między dwiema składającymi się nań procesami: dążącym do stabilnej, homogenicznej całości procesem symbolicznym oraz kwestionującym to dążenie procesem semiotycznej negacji. Koncepcja sfery semiotycznej stanowi więc nawiązanie zarówno do Freuda procesu prymarnego i kategorii popędu, jak i do Lacanowskiej idei podmiototwórczej roli języka, stanowiąc znaczące przewartościowanie obu tych koncepcji, bowiem u Kristevej kształt tego, co symboliczne, stanowi pochodną wewnętrznej lo-

9/ K. Oliver *Reading...*, s. 3.

10/ A. Jardine *Theories of the Feminine*, w: „Enclitic" 1980 IV/2, s. 5-16. Por. R. Braidotti *Patterns...*, s. 230.

11/ Por. J. Kristeva *Women Can Never be Defined*, w: *New French Feminism*, eds. E. Marks & I. de Courtivron, New York 1981, s. 137.

giki procesu prymarnego. Według Kristevej człowiek istnieje więc jako byt językowy, zanim jeszcze zetknie się z prawem Ojca. Skoro teraz „funkcja macierzyńska", a nie prawo Ojca daje początek wejściu przez dziecko w język i kulturę, to sfera semiotyczna zawiera znaczenia, które nie mieszczą się w ramach normatywnego porządku symbolicznego, rozsadzając go od wewnątrz. Rzecz więc nie w tym, by początku podmiotu szukać w niesygnifikowalnej cielesności i pozajęzykowym *jouissance*, lecz by ciało i jego *jouissance* odnaleźć w języku.

W pierwszym etapie swojej twórczości Kristeva starała się naukowo dowieść istnienia tego, co semiotyczne, opierając swoje tezy na empirycznym materiale. To właśnie badając język dzieci, doszła do wniosku, że dziecko posługuje się językiem jako podmiot, zanim nauczy się składni. Na poziomie psychologicznym Kristeva łączy to, co semiotyczne, z pierwszą fazą rozwoju dziecka, w której poznaje ono świat przez matczyne ciało i związane z nim doświadczenia. Wówczas – jak dostrzegała – dziecko uczy się krzyku, śmiechu, melodii, muzyki i to one właśnie stanowią pierwsze artykulacje jego popędów[12]. To, co semiotyczne, oznacza więc istnienie nie tyle prewerbalne, co presymboliczne. Związane jest ono z rytmem, melodią, tonem, kolorem – wszystkim tym, co nie służy wprost reprezentacji. Według Kristevej, to melodie, które powtarza dziecko, pozwalają mu potem nauczyć się składni, a krzyk głodu jest pierwszą sublimacją potrzeby, która później dopiero wyartykułowana będzie w zdaniach. Uśmiech na widok twarzy matki jest zaś pierwszą sublimacją jego uczucia[13], które w przyszłości nauczy się werbalizować. Uśmiechając się, dziecko wita matkę pojawiającą się w nieokreślonej przestrzeni świata bez granic. Charakterystykę kategorii tego, co semiotyczne, Kristeva opiera na Platońskiej kategorii *chora*[14]. Termin ów, oznaczający „naczynie", „zbiornik", Platon połączył z tym, co „niewidzialne", „tajemnicze" i „najbardziej niepojęte", związane z macierzyńskością i opiekuńczością. *Chora* – poprzedzając porządek tego, co symboliczne – jest „matką" i „naczyniem" wszystkich rzeczy, „miejscem macierzyńskiego prawa przed Prawem"[15]. W *Le Sujet en Proces* Kristeva porównuje *chora* do „łona" i „niańki", miejsca „chaosu", w którym rzeczy nie mają tożsamości[16]. Odnosi kategorię *chora* do artykulacji, która ma „ruchomy", „prowizoryczny" charakter i wiąże się z przestrzenią, w której pojawia się matka zaspokajająca i regulująca potrzeby dziecka. Artykulacja związana z *chora* nie może być określona w sposób ostateczny i funkcjonuje poza aksjomatami jedności i tożsamości. Jest „kobieca", w sensie poprzedzania „męskiego" porządku ojca, i cielesna, bo poprzedza porządek pragnienia i braku:

12/ Por. J. Kristeva *The Novel as Polilogue*, w: *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York 1980.

13/ Por. J. Kristeva *Place Names*, w: *Desire...*

14/ Por. Platon *Timaeus*.

15/ K. Oliver *Reading...*, s. 46.

16/ J. Kristeva *Le Sujet en Proces*, cyt. za: K. Oliver *Reading...*, s. 46.

> To, co wyobrażeniowe, następuje po dziecięcym śmiechu: jest radością bez słów. Chronologicznie i logicznie na długo przed fazą lustra [...] semiotyczna dyspozycja zaczyna się jako czysta przestrzenność. Podczas fazy, w której nie ma rozróżnienia między „tym samym" i „innym", dzieckiem i matką, a także między „podmiotem" i „przedmiotem", gdy przestrzeń nie jest jeszcze określona (co stanie się dopiero w fazie lustra – narodzinach znaku), semiotyczna *chora*, zatrzymując się i absorbując, uwalnia i produkuje śmiech.[17]

Chora oznacza to, co w języku unika jednoznacznych odniesień, sztywnych zafiksowań i podziałów, bliska jest Mallarmégo „tajemnicy liter"[18] ucieleśnianej przez kobietę. Semiotyczna *chora* rządzi się charakteryzującymi marzenia senne prawami przesunięcia (metafory) i zagęszczenia (metonimii) i odnosi się do ukrytej „strony" podmiotu, która – nie będąc zasymilowana w porządku symbolicznym – stanowi źródło oporu wobec niego. Zdaniem Kristevej, dominację tego, co semiotyczne, możemy przede wszystkim dostrzec w dyskursie sztuki, poezji lub mitu. Stanowią one rodzaj mostu między semiotycznym *jouissance* a porządkiem symbolicznym, po którym to, co zrepresjonowane, może ponownie wejść do języka. Każdorazowe wtargnięcie tego, co semiotyczne, równoznaczne jest z aktem dywersji wobec struktury, której wewnętrzna logika polega na dążeniu do homogenicznego ładu:

> Przez co najmniej wiek literacka awangarda (od Mallarmégo i Lautréamonta do Joyce'a i Artauda) wprowadzała do języka pęknięcia, puste miejsca i dziury. To właśnie Mallarmé nazywał „muzyką liter": wybuchowe *Chants* Maldorora czy złożoną kondensację mitów, filozofii, historii i werbalnego doświadczenia w *Finnegans Wake*. Wszystkie te zmiany w strukturze języka są znakami siły, której nie obejmuje system lingwistyczny czy ideologiczny. Owa sygnifikacja odnowiona, „unieśmiertelniona" przez rytm, w tekście jest właśnie (seksualną) przyjemnością (*la jouissance*).[19]

Druga, symboliczna „strona" każdego podmiotu i tekstu stanowi efekt tzw. f a z y t e t y c z n e j. Jak pisze Kristeva w *La Révolution...*, „faza tetyczna oznacza próg między dwiema heterogenicznymi domenami: semiotyczną i symboliczną"[20]. Oznacza ona wejście w podmiot tego, co symboliczne, i oddzielenie go od semiotycznej domeny matki. Tak jak u Lacana, różnica wprowadzona w macierzyńską *chora* dokonuje się za sprawą symbolicznego języka, który przynosi kastrację. Kristevej kategoria tego, co tetyczne, odpowiada więc Lacanowskiej sferze symbolicznej, domenie Ojca, w której obowiązują „męskie" prawa składni, gramatyki i społeczeństwa. Kristeva zgadza się, że faza tetyczna wiąże się z lustrzaną identyfikacją podmiotu oraz zajęciem przezeń „pozycji" w porządku symbolicz-

---

17/ J. Kristeva *Place Names*, w: *Desire...*, s. 284.

18/ Por. J. Kristeva, wywiad z Xaviere Gauthier, w: *New French Feminism. An Anthology*, eds. E. Marks, I. de Courtivron, New York 1980, s. 165.

19/ J. Kristeva, wywiad z Gauthier..., s. 165.

20/ J. Kristeva *Revolution in Poetic Language*, przeł. M. Wallet, New York 1984, s. 49.

nym i jako taka jest niezbędnym warunkiem istnienia kultury, jednak modyfikuje tę Lacanowską tezę w pewien istotny sposób. Faza tetyczna jest bowiem w jej koncepcji logiczną konsekwencją poprzedzającej ją fazy semiotycznej: „«pęknięcie» czy to, co Kristeva nazywa «odrzuceniem», już jest w ciele i w zasadniczym momencie doprowadza do tetycznego przełomu"[21]. Przełom ów oznacza wymóg zerwania więzi z matką – „semiotyczne ciało" matki-kobiety zostaje poświęcone na ołtarzu porządku symbolicznego, który opiera się na bezcielesnej ekonomii pragnienia[22]. Sens preedypalnej więzi z matką, czyli materialna strona języka, jego cielesne *jouissance* skazane jest w ten sposób na wygnanie poza język, stając się czymś innym niż było – reprezentacją w służbie fallicznego porządku ojca. Oznacza to, iż kobieta zostaje symbolicznie połączona z granicą owego porządku i staje się rodzajem tarczy chroniącej go przed tym, co niewyrażalne, przed sobą spoza domeny Ojca.

Ten aspekt koncepcji Kristevej można porównać z Irigaray motywem „mordu na Matce", który poprzedza edypalny „mord na Ojcu". Charakterystyczny dla obu autorek postulat przywrócenia związku z matczynym ciałem, odnalezienia matki w języku, również zdaniem autorki *La révolution...* ma na celu nie tylko produkcję interesujących artystycznie tekstów, lecz także zmianę porządku społecznego i etycznego, bowiem „dla Kristevej, podobnie jak dla wszystkich innych teoretyczek różnicy, społeczny porządek opiera się na strukturze symbolicznej: Fallus jako zasada tożsamości dostarcza mężczyznom modelu identyfikacji dającej im prawo do wyznaczania hierarchicznych różnic między płciami i pośród mężczyzn, a na tych różnicach właśnie zasadza się wewnętrzny układ społeczeństwa[23]. Kładziony przez Kristevą nacisk właśnie na językowy charakter funkcji macierzyńskiej, nie będący przedmiotem zainteresowania ani Freuda, ani Lacana, nie tylko zmienia więc wymiar podstawowych psychoanalitycznych kategorii języka i nieświadomości oraz kierunek samej praktyki terapeutycznej, lecz także ma – przynajmniej w sferze autorskich deklaracji – implikacje polityczne. Mając właśnie ten polityczny wymiar na względzie, Kristeva – podobnie jak na przykład Cixous – przewartościowuje symboliczną kategorię macierzyństwa i jego związku z kobietą i kobiecością. Jej zdaniem, w kulturze Zachodu dyskurs mówiący o macierzyństwie nierozerwalnie łączy kobiecość i kobietę jako byt społeczny z funkcją macierzyńską, „podczas gdy przez znaczną część swojego życia kobieta nie może rodzić, niektóre kobiety nie są do tego zdolne lub nie chcą, a matki są nadal kobietami mimo wypełniania funkcji macierzyńskiej"[24]. Według Kristevej, to utożsamienie kobiety z macierzyństwem i reprodukcją na poziomie symbolicznym stanowi jeden z głównych powodów społecznej opresji. W *Powers of Horror* opisuje ona fazę, w której dziecko zmuszone jest odrzucić matkę, aby oddzielić się od niej

21/ K. Oliver *Reading...*, s. 40.

22/ Por. J. Kristeva *Revolution...*, s. 74-85; K. Oliver *Reading...*, s. 40-41.

23/ R. Braidotti *Patterns...*, s. 230.

24/ K. Oliver *Reading...*, s. 6.

i stać samodzielnym podmiotem. Jej zdaniem, tym, co musi ono odrzucić w procesie dyferencjacji, jest matka jako „naczynie", pierwsze schronienie, do którego nie ma powrotu, ale nie powinno wypierać się matki jako osoby i matczynego ciała jako ciała kobiecego. Jednak – jak zauważa Kristeva – w patriarchalnej kulturze, która utożsamia kobietę z macierzyństwem, to właśnie jest wymogiem „właściwego" procesu podmiototwórczego. Kristeva nie twierdzi, iż należy zniszczyć związek utożsamiający kobietę z macierzyństwem, lecz stara się raczej go zrekonstruować, tak aby doświadczenie bycia matką nie wyczerpywało definicji kobiecości, i stworzyć alternatywny dyskurs przewartościowujący relację kobieta /kobiecość /macierzyństwo. Tylko taki rewolucyjny dyskurs, który przywraca ciało i jego *jouissance* materii tekstu, jest w stanie zmodyfikować dominującą opowieść od wewnątrz i przerwać ten proces. Rosi Braidotti komentuje to w ten sposób:

> Represja więzi z matką w imię Prawa ojca to pierwszy gest separacji, który otwiera drogę kolejnym formom dualizmu. Tak więc związek matka /dziecko przedstawia nie wykorzystany i celowo stłumiony potencjał, na którego wymuszonym milczeniu ustanawia się falliczny system. [...] Widząc, iż milczenie kobiet w sferze symbolicznej stanowi podwaliny monoteistycznych, kapitalistycznych społeczeństw, Kristeva podejmuje polityczną decyzję nadania wartości temu milczeniu, łącząc je z presymbolicznymi procesami. Według Kristevej, możliwość rzeczywistej rewolucji w podmiotowości, zwłaszcza kobiecej podmiotowości, polega na przejęciu macierzyńskiej siły i uwolnieniu jej spod dominacji Fallusa.[25]

Skoro pierwsza negacja związku z matką pociąga za sobą następne represje tego, co kobiece, kultura potrzebuje powrotu macierzyńskiej *chora*[26], twierdzi Kristeva. Jeśli prawo ojca żąda, aby bezwzględnie porzucić preedypalne więzi, każde ujawnienie się tego, co semiotyczne, odbierane jest w patriarchacie jako transgresja. Zdaniem Kristevej, transgresywność tego, co semiotyczne, jest podstawą kreacji nowego, rewolucyjnego podmiotu[27], a pozycja kobiety jako innej w symbolicznym porządku języka zawiera radykalny potencjał.

Ta teoretyczna propozycja Kristevej często definiowana jest jako rodzaj esencjalizmu wiążącego kobietę z biologiczną materią jej ciała. Postulat „powrotu" do tego, co preedypalne, odczytywany jest jako rewaloryzacja reprodukcyjnych zdolności kobiety i odmiana romantycznego kultu płodnej, „wiecznej kobiecości", której właściwe miejsce jest – tak czy inaczej – poza tym, co symboliczne, a więc z dala „męskiego" świata języka i kultury. Na przykład Judith Butler, znana amerykańska feministka, czerpiąca zresztą z podobnych co Kristeva inspiracji filozoficznych, utrzymuje, że ów rewolucyjny potencjał sfery semiotycznej ulokowany jest poza kulturą, co zamyka możliwość jakiejkolwiek zmiany już w punkcie wyjścia. Zdaniem autorki *Gender Trouble*, Kristeva ponownie zamyka kobietę w domenie

25/ R. Braidotti *Patterns...*, s. 230.

26/ Por. J. Kristeva *Revolution...*, s. 65.

27/ Tamże, s. 51.

heterogenicznej macierzyńskiej kobiecości, a nie jest to miejsce, z którego można by mówić o emancypacji, rewolucji czy transgresji. Podobny argument formułuje australijska autorka, Elisabeth Grosz, w *Sexual Subversions. Three French Feminists*, gdzie pisze, iż funkcja macierzyńska, z którą Kristeva łączy wywrotowy potencjał, nie ma w istocie charakteru podmiotowego i nie może w związku z tym stać się awangardą jakichkolwiek zmian.

Inne autorki zgadzają się wprawdzie, że elementy esencjalizmu uniemożliwiające teoretyczny rozdział kategorii kobiety, kobiecości i macierzyństwa rzeczywiście występują w koncepcji Kristevej i stanowią cechę charakterystyczną niektórych jej wcześniejszych tekstów, ale są zdania, że z jej późniejszych książek wyłania się także bardziej odkrywcza i ciekawsza koncepcja kobiecości, podmiotowości i różnicy seksualnej. Według autorek, takich jak: Alison Ainley czy Cynthia Chaze, Kristevej idea macierzyństwa – przekraczając ograniczenia esencjalizmu – otwiera możliwość tego, o czym cale życie pisze autorka *La révolution...*: reprezentacji tak rewolucyjnej i nowatorskiej, że jest w stanie zmienić etyczny, społeczny i polityczny porządek patriarchalnej kultury. Rzeczą wartą dodania jest to, iż wśród autorek przekonanych o emancypacyjnym potencjale dzieła Kristevej funkcjonuje ono w kształcie dość daleko odbiegającym od oryginału. Dla autorki *La révolution...* to, czy podmiot wyłaniający się z jej koncepcji może, czy nie może stać się podmiotem feministycznej teorii emancypacyjnej, nigdy nie miało większego znaczenia. W wywiadzie dla „Psych & Po" Kristeva powiedziała, że nie interesuje jej „naiwny romantyzm" i będąca „fallokracją" *à rebours* „wiara w tożsamość", reprezentowana przez niektóre feministki, bo znacznie ciekawsze wydaje jej się dekonstruowanie monolitycznej tożsamości w tekstach awangardy[28]. Kristevą zawsze bowiem przede wszystkim interesowała różnica i napięcie między jej biegunami: między tym, co semiotyczne, a porządkiem symbolicznym, między podmiotem a jego innym. Tak więc mimo wielokroć deklarowanego związku między tekstem a polityką wydaje się, że Kristeva dbała o tę drugą tylko o tyle, o ile mogła dostarczyć jej metafor pasujących do zawczasu sformułowanych wniosków.

Rozszczepiony podmiot rewolucji

Kategoria podmiotu leży u podstaw rozważań Kristevej, będąc najważniejszym przedmiotem jej badań. W podmiot, o którym mówi Kristeva, wpisane jest konstytutywne dlań pęknięcie między świadomością a tym, co nieświadome, między symbolicznym porządkiem a semiotyczną domeną funkcji macierzyńskiej. Leon S. Roudiez napisał, że „[...] przedmiotem jej badań nie jest już język (jak w strukturalizmie) czy dyskurs (jak postulowano w ramach fenomenologii), czy nawet wypowiedź, lecz raczej jest nim dyskurs rozszczepionego podmiotu – i to znów łączy ją z psychoanalizą"[29]. Wprawdzie teza Kristevej, iż podmiototwórczy proces identyfikacji i negacji zaczyna się już przed „fazą lustra", nadaje jej koncepcji indywi-

28/ J. Kristeva, wywiad z „Psych & Po", w: *New French Feminism...*, s. 138.

29/ L. S. Roudiez *Introduction*, w: J. Kristeva *Desire in Language*, s. 6.

dualny wyraz, ale jest ona nadal jedynie błyskotliwym komentarzem do dzieła Lacana, a nie radykalnie odmienną teorią, która różniłaby się od niego tak, jak dyskurs autora *Écrits* różni się od tego stworzonego przez Freuda. Kristeva nie tyle więc zmodyfikowała Lacanowską kategorię podmiotu, co doprowadziła do skrajności niektóre jej aspekty. Podkreślając „procesualny" charakter rozszczepionego podmiotu, ukazała raczej jego granice i ograniczenia niż jakiekolwiek emancypacyjne zdolności.

Metafora podmiotu Kristevej to matka spodziewająca się dziecka – ucieleśnienie podmiotu noszącego w sobie innego, który jest i nie jest nim jednocześnie. Ten aspekt koncepcji Kristevej jest inspiracją rozważań Oliver:

> Kristeva zwraca się ku granicom podmiotowości, aby pokazać, że wszyscy jesteśmy podmiotami w procesie. Tak jak poeci awangardy, ciężarne Madonny, pacjenci poddawani psychoanalizie, wszyscy jesteśmy obcymi, „pozaziemskimi" podmiotami w procesie. Musimy nauczyć się żyć między zmiennymi i niepewnymi granicami naszej podmiotowości, aby umieć żyć między zmiennymi i niepewnymi granicami ludzkiego społeczeństwa. Powinniśmy rozwiązać dylemat, jaki istnieje pomiędzy zupełnym zatopieniem się w tym, co Symboliczne i – co za tym idzie – zajęciem sztywnej pozycji kompletnego podmiotu a odrzuceniem tego, co Symboliczne oznaczającym psychozę.[30]

Porównując rewolucję w języku z rewolucją polityczną, Kristeva mówi jednocześnie o podmiocie zmian i radykalnych zmianach w podmiocie, który modyfikuje swoją relację z tym, co semiotyczne. Autorka *La révolution...* w większym stopniu niż Cixous i Irigaray łączy rewolucję w języku z przemianami społecznymi, twierdząc, że „historyczne i polityczne doświadczenia XX wieku pokazały, że żadna z tych sfer nie może ulec transformacji z pominięciem drugiej"[31], a jej rewolucja ma bardziej ogólny wymiar. W centrum zainteresowań Kristevej zawsze znajdowała się raczej problematyka tożsamości i różnicy, granic podmiotowości i granic dyskursu niż patriarchalnej opresji i emancypacji kobiet, interesujących dla feministek.

Podstawowe pytanie Kristevej dotyczy możliwości takiej różnicy, która zaciera hierarchię i przepaść między „ja" a innym, nie zacierając jednocześnie podmiotowości. Dlatego właśnie autorka *Revolution...* kieruje swą uwagę w stronę poezji, macierzyństwa i psychoanalizy, stanowiących dla niej najlepsze metafory sytuacji, w której zakwestionowana zostaje opozycja między członami różnicy. W przypadku języka poezji podkreśla fakt wejścia za jego sprawą tego, co „obce" i „inne" w porządek symboliczny. Psychoanalizę rozumie jako dyskurs, którego natura polega właśnie na dialogu z innym podmiotowości, czyli nieświadomością. Macierzyństwo dla Kristevej stanowi z kolei metaforę materialnej jedności podmiotu z innym, który – tak jak nienarodzone dziecko – jednocześnie należy i nie należy

---

30/ K. Oliver *Reading...*, s. 13.

31/ J. Kristeva *Revolution...*, s. 63.

do niego[32]. To etyczne pytanie o warunki możliwości bycia z innym bez marginalizowania czy wręcz pochłaniania jego odmienności raz jeszcze łączy Kristevą z Luce Irigaray, podobnie jak postulat konieczności przeformulowania zarówno podmiotu, jak i jego innego. Kristeva wyciąga jednak inne konsekwencje z dekonstrukcjonistycznego postulatu „rozproszenia" binarnej różnicy. O ile Irigaray używała koncepcji Derridy, aby stworzyć symboliczną możliwość definicji przekraczających schemat „tożsamości", o tyle dla Kristevej jest ona argumentem przeciwko wszelkim koncepcjom tożsamości.

Kristevej koncepcja podmiotu wpisuje się w nurt, którego zwolennicy szukają trzeciej drogi teoretycznej między postmodernistyczną „śmiercią podmiotu" a kartezjańską tradycją transcendentalnego ja, przy czym wydaje się znacznie bliższa tej pierwszej opcji. Główną teoretyczną podstawą do rozważań na ten temat jest dla Kristevej psychoanaliza i tak, jak jej poprzednicy zajmujący się tą dyscypliną, skupia swoją uwagę badawczą na rozszczepionym „mówiącym podmiocie", którego seksualność nie stanowi jedynie akcydensu ważniejszych atrybutów. „Mówiący podmiot" – twierdzi Kristeva – nie powinien być pojmowany jako jedność, homogeniczna całość neutralna wobec różnicy seksualnej. Seksualność podmiotu nie stanowi przy tym pewnej sumy łatwo definiowalnych cech, lecz odnosi się do jego /jej relacji do tego, co semiotyczne, i tego, co symboliczne. Według Kristevej, zarówno mężczyzna, jak i kobieta mają dostęp do obu tych sfer, z tym zastrzeżeniem, że patriarchalny porządek kultury „tłumaczy" materię ich płci, wiążąc ją z określonym, „właściwym" dla niej miejscem „kobiecym" bądź „męskim". W tym sensie teoretycznie porządek symboliczny nie stanowi wyłącznego królestwa mężczyzny, a to, co semiotyczne, nie należy po prostu do wszystkich kobiet. Rewolucyjność kobiety-podmiotu polega na przewrotnym wykorzystaniu tego, co z punktu widzenia patriarchalnej kultury jest jej słabością i oznacza raczej mówienie z pewnego miejsca w strukturze, które teoretycznie może „zająć" i mężczyzna, i kobieta. Jak już zostało powiedziane, podstawą koncepcji owego rozszczepionego, seksualnego podmiotu jest dla Kristevej podział na sferę symboliczną (lub tetyczną) i semiotyczną, a każdy podmiot stanowi wynik dialektycznej relacji między tymi sferami. O podmiocie nigdy nie można zatem powiedzieć, że „jest", bo staje się on /ona sobą nieustannie, a proces ten nie ma końca. Podmiot nigdy nie zostaje ostatecznie uformowany, gotowy, nigdy nie osiąga stabilnej tożsamości, lecz ciągle „dzieje się" w dialektycznym procesie między tym, co semiotyczne, i tym, co symboliczne[33]. Rodzaj podmiotu, jego szeroko rozumiana specyfika seksualna, zależy od kształtu relacji między tymi sferami, bowiem odmienne typy związku dają życie różniącym się od siebie podmiotom. W koncepcji Kristevej to, co semiotyczne, związane jest z rodzajem żeńskim, zaś to, co symboliczne, z męskim, podczas gdy podmiot stanowi zawsze jakąś konfigurację tych dwóch rodzajów. Można powiedzieć, że rodzaj podmiotu zależy od ilościowej przewagi

32/ Por. K. Oliver *Reading*..., s. 12.

33/ Por. J. Kristeva *Desire*..., s. 205-206.

tego, co semiotyczne, lub tego, co symboliczne. Im więcej w tekście „muzyki liter", ciała i *jouissance*, tym bardziej jest on „kobiecy" i bliższy przez to funkcji macierzyńskiej, źródłu podmiotu.

Jak mówi Kristeva: „przekonanie, że «jest się kobietą», jest niemal równie absurdalne i zacofane, jak wiara, że «jest się mężczyzną»"[34]. Różnica seksualna w odniesieniu do podmiotu ma u Kristevej charakter derridiański, a więc stanowi raczej proces ciągłego różnicowania niż opozycję dzielącą to, co męskie, i to, co kobiece. Idea różnicy jako ruchu unaoczniającego przesunięcia i odwleczenia znaczeń implikuje brak tożsamości czy raczej tożsamość jako ciągłe, nieobliczalne wydarzanie się, wieczne „pomiędzy". Tak więc – podobnie jak u Irigaray i Cixous – raczej rodzaj niż płeć staje się tu podstawowym kryterium różnicującym, chociaż kategoria ta ma dla Kristevej nieco inny wymiar. O ile dla Irigaray i Cixous różnica odnosiła się do tego, co ma miejsce między odmiennymi seksualnie podmiotami, o tyle dla niej oznacza ona to, co dzieje się między semiotycznym i symbolicznym aspektem dyskursu, w który schwytany jest podmiot. Ten seksualny podmiot – nigdy nie będący ani „idealną kobietą", ani „idealnym mężczyzną" – jawi się w ruchu, w ciągłym procesie stawania się. Jest – jak wielokrotnie podkreśla Kristeva – dyskursywnym procesem, a nie preegzystującą jednością. „Kobieta j a k o t a k a nie istnieje"[35], dlatego też „w książkach nie było kiedyś i nie ma dziś nic takiego, co pozwoliłoby nam na stwierdzenie, że istnieje *écriture féminine*"[36], konkluduje Kristeva. Zdaniem autorki *La révolution...*, możliwe jest wprawdzie wyodrębnienie i opisanie charakterystycznych cech stylu lub tematu w tekstach napisanych przez kobiety, ale nazwanie ich „kobiecymi" byłoby już ograniczającym nadużyciem.

Podmiot w koncepcji Kristevej, tak jak język, składa się z dwóch heterogenicznych obszarów: odpowiedzialnego za sygnifikację porządku symbolicznego i semiotycznej domeny popędów, które są muzyką i rytmem w słowach[37]. Dialektyczna relacja tych dwóch uzależnionych od siebie wzajemnie obszarów na co dzień stanowi normalne życie języka i podmiotu, ale zawiera w sobie również możliwość rewolucji. Rewolucja w koncepcji Kristevej nie oznacza zatarcia różnic i zniesienia przeciwności, lecz – odwrotnie – każdorazowe wejście w język tego, co semiotyczne, ponownie otwiera przepaść, którą porządek symboliczny, dążący do homogenicznej jedności, nieustannie próbuje zatrzeć. Rewolucja dokonuje się wprawdzie za sprawą tego, co semiotyczne, ale jej miejscem, „polem walki" jest zawsze porządek symboliczny. Zdaniem Kristevej, właśnie język poezji – przekraczając prawa gramatyki i składni, porzucając referencjalność i zwracając się ku znaczącemu – dokonuje rewolucji polegającej na przejściu od s y g n i f i k a c j i

34/ J. Kristeva, wywiad z Psych & Po, w *New French Feminism...*, s. 137.

35/ J. Kristeva *About Chinese Women*, w: *Kristeva Reader*, ed. T. Moi, New York 1986, s. 16.

36/ Cyt. za T. Moi *Sexual /Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London–New York 1985, s. 163.

37/ Por. K. Oliver *Reading...*, s. 96-97.

(charakteryzującej to, co symboliczne) do s e n s u właściwego temu, co semiotyczne[38]. Dojście do głosu tego, co semiotyczne, co – zdaniem Kristevej – ma miejsce na przykład w utworach Lautréamonta i Mallarmégo, jest istotne nie tylko ze względu na zmiany w sferze psychicznej i artystycznej, lecz także w społecznej i politycznej. Jak pisze Rose, „dzieło Julii Kristevej należy do tej tradycji semiologicznej, która łączona jest przede wszystkim z pracami Rolanda Barthes'a, gdzie analiza struktury języka staje się nagle krytyką stabilizującej iluzji znaku i tych form literatury (szczególnie XIX-wiecznej powieści), które uważano za ucieleśnienie i gwarancję owej iluzji dla burżuazyjnego społeczeństwa wiążącego swoich członków w fałszywej jedności niepodatnej na zmianę kultury"[39].

Według Kristevej, tylko niektóre teksty i podmioty mają szansę dokonać owych rewolucyjnych zmian społecznych, które wydają się jej tak pożądane. Między tekstem a podmiotem zachodzi relacja wzajemnej zależności: rewolucyjny tekst produkuje rewolucyjne podmioty i odwrotnie, ale predysponujące do różnego rodzaju transgresji cechy podmiotu zależą od wielu czynników, na które wpływ ma także sytuacja historyczna i polityczna. Kiedyś swą szansę mieli poeci tacy, jak Mallarmé czy Lautréamont, dziś wydaje się, że przedstawicielek nowej awangardy szuka Kristeva wśród kobiet. Jakkolwiek enigmatyczny jest ten aspekt jej koncepcji, można założyć, że „kobiecość", o której mówi, odnosi się raczej do pewnej dyspozycji etycznej, estetycznej czy politycznej podmiotu niż do jego biologii. Jedyny dający się z całą pewnością wyeksplikować w koncepcji Kristevej związek kobiety i rewolucyjnego potencjału sfery semiotycznej wiąże się z ich pozycją wobec dominującego porządku ojca: to, co preedypalne /kobiece, jest zmarginalizowane w strukturze symbolicznej, kobiety zaś w patriarchalnym społeczeństwie[40]. Kristeva w ten sposób ujmuje związek kategorii kobiety i kobiecości z rewolucją:

> Awangarda zawsze miała związki z podziemiem. Dziś to właśnie kobieta tworzy ów związek. Jest to bardzo istotne, bowiem z doświadczeń społecznych, seksualnych i symbolicznych bycie kobietą zawsze dostarczało środków do czegoś innego i do stawania się czymś jeszcze: podmiotem zapowiadającym się, podmiotem na próbę. Jeśli moment zerwania i negatywności, leżący u podstaw nowatorstwa każdego rodzaju, nazywamy „kobiecością", to rozumiemy, że jest on obecny także w tworzeniu teoremów, teorii i nauki. Nie ma „ja", które zakładałoby ową „kobiecość", ale nie jest ona przez to mniej skuteczna i nadal odrzuca wszystko to, co skończone i przez (seksualną) przyjemność zapewnia żywotność tej idei. „Ja", podmiot pojęciowych poszukiwań, to jednocześnie podmiot rozróżnienia – seksualnej opozycji.[41]

38/ Por. A. M. Smith *J. Kristeva. Speaking...*, s. 21.

39/ J. Rose *Sexuality in the Field of Vision*, London & New York 1986, s. 142.

40/ Por. T. Moi *Sexual...*, s. 166.

41/ J. Kristeva *Oscilation between Power and Denial*, w: *New French Feminism...*, eds. E. Marks, J. de Courtivron, s. 167.

Jakiej płci jest „kobieta"?

Fakt, iż rewolucyjność „kobiecości" nie ma wiele wspólnego z kobietą jako bytem społecznym, implikuje tezę Kristevej, że walka o prawa kobiet może być ujęta w tych samych kategoriach, co walka przeciw każdej innej władzy[42]. Innymi słowy, płeć „kobiecego" podmiotu rewolucji wcale nie musi być żeńska, jak chciałyby feministki doszukujące się w koncepcji Kristevej teorii emancypacyjnej. To nie po prostu kobiety jako grupę społeczną czy jakąś wybitną kobietę miała na myśli Kristeva, przypisując „kobiecie" szczególny dostęp do semiotycznego „podziemia".

Kategoria kobiety-podmiotu i jej problematycznej relacji z tym, co symboliczne i semiotyczne, interesowała Kristevą od początku jej twórczości, będąc jednocześnie najbardziej tajemniczym i dwuznacznym motywem. Temat ten pojawił się na przykład już we wczesnej książce *About Chinese Women*, będącej zapisem wrażeń autorki ze słynnej podróży do Chin, przedsięwziętej wraz z grupą francuskich intelektualistów w 1974. Kristeva interpretuje we wspomnianym tekście marginalną pozycję kobiety w porządku symbolicznym, który umieszcza ją na obrzeżach dyskursów polityki, sztuki, nauki. Podobnie jak Irigaray, zauważa we wspomnianym tekście, iż kategoria różnicy seksualnej w naszej kulturze definiowana jest tylko z jednego punktu widzenia, który dominuje w przeważającej większości dyskursów. Porządek symboliczny wspierają mity, z których ten o najmocniejszej sile wyrazu i największej dawce przemocy skierowanej wobec sfery semiotycznej to monoteistyczna religia, twierdzi Kristeva[43]. Kultura zbudowana jest na poświęceniu tego innego, zagrażającego pragnienia, dla którego nie ma miejsca w domenie Ojca i Boga Ojca. „Kobieta" jako kategoria porządku symbolicznego jest niereprezentowalną Inną lub fetyszem[44], czyli tym, czym nie jest „naprawdę". Ta nieobecność pozytywnej, semiotycznej inności spoza porządku Ojca stanowi – podobnie jak ma to miejsce w koncepcji Irigaray – źródło innych form opresji. Symboliczną definicję kobiety jako niereprezentowalnej Innej lub fetysza Kristeva przedstawia jako wyjątkowo perfidną pułapkę patriarchatu, bo w ten sposób każdy dyskurs zakładający w ramach dominującego porządku symbolicznego jakąś formę kobiecej tożsamości (włączając feminizm) nieuchronnie fetyszyzuje kobietę. Kobieta może więc bądź „stać się mężczyzną", zajmując miejsce jednego z fetyszy, bądź histeryczką uciekającą w wątpliwe schronienie milczącego ciała, pisze Kristeva w *About Chinese Women*, przedstawiając symboliczną sytuację kobiety w podobny sposób, w jaki – w poetyckiej formie – zrobi to rok później Cixous w *Smiechu Meduzy*. Różnica między obiema autorkami dotyczy wniosków wyciągniętych z tej diagnozy. Cixous podejmie próbę napisania „innej kobiety" i „innej różnicy", traktując „fallogocentrycznych" filozofów z poufałością i niezbyt poważnie, tak jak

---

42/ Por. J. Kristeva, wywiad z Psych & Po, w: *New French Feminism*..., s. 141.

43/ Por. J. Kristeva *Introduction*, w: *About Chinese Women*...

44/ Por. K. Oliver *Reading*..., s. 107-108.

„kolosów na glinianych jądrach"[45], których czas już się kończy. Kristeva uznaje tę „pułapkę patriarchatu" za nieuniknioną.

Fakt, iż jedyna dopuszczalna w ramach koncepcji Kristevej definicja pozwala określić kobietę jako to, co zmarginalizowane w symbolicznym porządku, łączy kobietę z innymi wygnańcami, których symboliczna tożsamość odbiega od normy reprezentowanej przez „prawdziwego mężczyznę". Jednak to i tak kobieta odpowiada owej normie w najmniejszym stopniu. Zarówno gej, jak i poeta, aczkolwiek nie przystający do patriarchalnego modelu męskości, są mężczyznami bardziej niż kobieta, przeciwległy biegun idealnego typu fallicznego. Mężczyzna-artysta stając się, jak pisał Artaud, swoim ojcem i matką jednocześnie, również ryzykuje utratę swego symbolicznego miejsca, ale – według Kristevej – w przypadku kobiety byłoby to ryzyko śmiertelne. To dlatego kobieta, jak pisze autorka *Desire in Language*, jest granicą tego, co symboliczne, i jako taka zajmuje miejsce zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz edypalnego porządku. Raz definiowana jest więc jako część przerażającej i niebezpiecznej rzeczywistości spoza granic, jako Lilth zagrażająca ładowi ustanowionemu przez ojca. Kiedy indziej zaś jest Madonną, ostatnim bastionem, tym, co oddziela od dzikości i barbarzyństwa, chroniąc swą mocą wewnętrzną trwałość tego samego porządku[46].

U Kristevej, podobnie jak u Lacana, jednym z najtrudniejszych i najbardziej niejasnych aspektów jest związek łączący materię płci z jej symboliczną wykładnią, płeć z rodzajem. Dla Lacana płeć należy do tego, co rzeczywiste, a więc – zgodnie ze specyfiką tej sfery – znajduje się „poza" porządkiem symbolicznym, chociaż zawsze jest już do niego odniesiona. „Wydarzenia", które miały miejsce w tym, co rzeczywiste, mają zatem znaczenie dla seksualnej specyfiki miejsca podmiotu w strukturze, bowiem zostają przezeń zachowane w „pamięciowych śladach", które w odpowiednim momencie przypomną o sobie. To, co rzeczywiste, u Lacana nie tyle ma determinujący wpływ na kształt symbolizacji, co raczej opiera się jej, „przeszkadza", przypominając o tym, że oprócz porządku symbolicznego jest „coś jeszcze". Ów opór ze strony tego, co rzeczywiste, w późniejszych pracach Lacana zaowocował nawet tezą o transcendentnym charakterze tej sfery, nadając jej pod tym względem podobny charakter do semiotycznej domeny Kristevej. Nawet jednak nacisk położony na pewną autonomię (Lacan) czy logiczne pierwszeństwo (Kristeva) preedypalnej domeny matki niewiele zmienia w psychoanalitycznym schemacie różnicy seksualnej, jeśli przyjmie się bez zastrzeżeń konieczność jej edypalnego wymiaru, a tak właśnie postępuje autorka *La révolution...* Zgadza się ona bowiem z mistrzem, iż różnica „zaczyna się" dopiero w fazie lustra, a kobieca i męska pozycja w strukturze stanowi wynik symbolicznej konstrukcji w cieniu kastracyjnej groźby. W tym, co semiotyczne Kristevej, nie ma różnicy seksualnej, podobnie jak nie ma jej w tym, co rzeczywiste Lacana. Oliver nie bez racji zarzuca Kristevej, iż zbyt mało uwagi poświęciła przejawianiu się seksualnej róż-

45/ H. Cixous *Śmiech Meduzy*, w: „Teksty Drugie" 1993 nr 4/5/6, s. 156.

46/ Por. T. Moi *Sexual...*, s. 167.

nicy w fazie semiotycznej, tak jak Freud i Lacan, uznając *a priori*, że podmiot ma męski rodzaj, a więc zarówno dla dziewczynki, jak i dla chłopca matka „jest Fallusem", a separacja od niej dla obojga oznacza „kastrację"[47]. Podobnie więc jak u Lacana, symboliczna kastracja uznawana jest przez Kristevą za moment narodzin różnicy seksualnej i warunek *sine qua non* „normalnego" zaistnienia w porządku symbolicznym, bowiem odmowę „przyjęcia kastracji" Kristeva utożsamia z psychozą. Logiczny przekład struktury symbolicznej na patriarchalny model społeczeństwa również wygląda podobnie u obojga psychoanalityków. Wprawdzie teoretycznie płeć (to, co rzeczywiste) nie ma wpływu na miejsce w strukturze symbolicznej, ale w praktyce to właśnie osoby płci żeńskiej są tymi, które – jak pisze Kristeva – nie potrafią opłakiwać utraconego obiektu tak, jak mężczyźni poeci, bowiem – w przeciwieństwie do nich – nigdy do końca nie „przyjęły kastracji" i nie odłączyły się od matki[48]. To kobiety doświadczają wprawdzie *jouissance* „poza Fallusem"[49], ale nie potrafią nic o tym powiedzieć, bo z miejsca, gdzie przecina się „znak i rytm, przedstawienie i światło, to, co symboliczne, i to, co semiotyczne"[50], mówić może tylko artysta, który jest mężczyzną. Tak więc sformułowane przez Kristevą tezy, które mogą być zinterpretowane jak postulaty emancypacyjne, drogi wyjścia z sytuacji, w której „kobieta" jest więźniarką porządku symbolicznego, nie na wiele przydają się kobiecie. Ów taniec na linie między tym, co symboliczne, a semiotycznym *jouissance* ciała jest bowiem w stanie przeżyć tylko mężczyzna. Jak pisze Oliver:

> Chociaż język poezji stanowi w pewien sposób zagrożenie także dla mężczyzn, dla kobiety może być nawet śmiertelnie niebezpieczny. Identyfikując się z matką, mężczyzna zrywa więzy represji. Kobieta zaś, identyfikując się z matką, zajmuje jej miejsce jako to, co zrepresjonowane. Jak sugeruje Kristeva [...], próbując włączyć to, co macierzyńskie, do porządku symbolicznego, ryzykuje śmiercią lub psychozą.[51]

Dążenie Kristevej do dekonstrukcji binarnej seksualności podmiotów na planie symbolicznym przynosi więc paradoksalny efekt w jej rozważaniach dotyczących praktyki literackiej. Zostaje ona mianowicie poddana – niewątpliwie opozycyjnemu właśnie – podziałowi na biologicznych mężczyzn – rewolucyjnych poetów, którzy są symbolicznymi kobietami, oraz biologiczne kobiety – samobójczynie, takie jak Sylvia Plath czy Virginia Woolf, które nieopatrznie też chciały być rewolucjonistkami. Chociaż – jak pisze Kristeva w *Revolution in Poetic Language* – „podmiot nigdy nie istnieje", bowiem jest jedynie miejscem w „procesie sy-

---

47/ K. Oliver *Reading...*, s. 24.

48/ Por. J. Kristeva *Black Sun*, przeł. L. S. Roudiez, Nowy Jork 1989.

49/ J. Lacan, w: *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, eds. J. Mitchell, Jacqueline Rose, Nowy Jork 1982, s. 146.

50/ J. Kristeva *Desire...*, s. 242.

51/ K. Oliver *Reading...*, s. 109.

gnifikacji"[52], to antropologiczny wymiar kobiecego losu, który można wyczytać z koncepcji Kristevej, niewiele ma wspólnego z *jouissance* sfery semiotycznej, preedypalnym rytmem, melodią i śmiechem. Przeciwnie – nic tu nie ma do śmiechu. Kobieta-podmiot w wydaniu autorki *Histoires d'amour* naznaczona jest tragicznym piętnem przynależności do swojej płci, a jej los wydaje się o wiele gorszy niż ten, który przeznacza nam Lacan w swoim misternym teatrze patriarchalnych kukiełek.

Kategoria kobiety w koncepcji Kristevej wprawdzie nie odnosi się więc do możliwej do zdefiniowania esencji, oznaczając zamiast tego „miejsce" w języku, ale wcale nie jest przez to mniej opresywna i determinująca niż „metafizyczne" koncepcje tożsamości, od których odżegnuje się autorka *La révolution...* Zbyt łatwo też owo symboliczne „miejsce" przekłada się w rozważaniach Kristevej na społeczną pozycję realnej kobiety. Gdyby „kobieta jako taka nie istniała", wyróżnianie w *About Chinese Women* samobójczyń płci żeńskiej miałoby nie większy sens niż klasyfikowanie ich według koloru oczu. Według Kristevej, logicznym efektem transgresji dla kobiety podążającej za głosem tego, co semiotyczne, jest śmierć symboliczna i rzeczywista, samounicestwienie. Rewolucja dokonywana w tekście przez kobietę szybko więc pożera swoje dzieci. Paradoksalnie więc, w koncepcji Kristevej kobieta, jako transgresywny podmiot rewolucji, aby przeżyć, musi być mężczyzną. „Kobiecy" podmiot rewolucji jest w istocie płci męskiej. Kobieta z kolei, aby przetrwać w patriarchalnej kulturze bez popadnięcia w psychozę, powinna być możliwie jak najbardziej męskiego rodzaju.

Miejsce Kristevej w „świętej trójcy"

Dyskusje dotyczące koncepcji Kristevej przyjmują niezwykle spolaryzowany kształt, dzieląc interpretatorów na bezkrytycznych wielbicieli i zagorzałych przeciwników. Roland Barthes w entuzjastycznej wypowiedzi dotyczącej jednej z jej wcześniejszych prac określił Kristevą mianem *l'étrangere*[53]. Kategoria obcości nie odnosi się przy tym jedynie do faktu, że Kristeva jest cudzoziemką wychowaną w innym kraju, o odmiennej kulturze i języku, bowiem autorka *Pouvoirs de l'horreur* pozostaje również *l'étrangere* wobec filozofii, feminizmu i jakiejkolwiek innej teorii. Wspomniana wyżej Oliver, autorka kilku błyskotliwych prac na temat Kristevej, prezentujących wyjątkowo wyważone stanowisko, porównuje swój stosunek do niej do opisywanej przez autorkę *Revolution in Poetic Language* relacji z „odrażającą matką" (*abject mother*), która jednocześnie intryguje i odstręcza od siebie[54]. Lektura książek francuskiej psychoanalityczki szybko przekonuje o dużej trafności tego spostrzeżenia. Jej teksty, napisane językiem, który w dowcipach służy za parodię hiperakademickiego stylu, są niczym „odrażające przedmioty", o których

52/ J. Kristeva *Revolution in Poetic Language*..., s. 215.

53/ Por. T. Moi *Sexual /Textual*..., s. 150.

54/ Por. K. Oliver *Reading*..., s. 2.

mówi w jednym z esejów w *Pouvoirs de l'horreur* – okropne, ale nie można oderwać od nich wzroku.

Kristeva, podobnie jak Irigaray i Cixous, ma co najmniej ambiwalentny stosunek do feminizmu rozumianego jako zwarta teoria. Feminizm, zdaniem Kristevej, jest „zbyt egzystencjalistyczny", a w swoim dążeniu do tożsamości i władzy powiela model patriarchalnej kultury, którą powinien starać się przekroczyć[55]. Błąd ten odnaleźć można na przykład w feminizmie Simone de Beauvoir, utrzymuje Kristeva[56]. Mimo tej żywionej przez autorkę *Revolution in Poetic Language* niechęci, jej teksty są nie tylko wciąż od nowa interpretowane w feministycznych książkach, lecz także – przynajmniej w obszarze anglojęzycznym – uważane za reprezentatywne dla teorii *écriture féminine*. Jak pisze Oliver, „gdy w USA mówimy o francuskich feministkach, to mamy na myśli Cixous, Irigaray i Kristevą"[57], mimo iż feminizm znaczy coś innego po obu stronach Atlantyku, a postaci „świętej trójcy"[58] różnią się między sobą.

Kristeva jako przedstawicielka „radykalnej filozofii różnicy seksualnej"[59] interesująca jest dla feministek z kilku zasadniczych względów, na które składa się jej wieloznaczna koncepcja „symbolicznej rewolucji" i kluczowej roli „kobiety" czy „tego, co kobiece" w owym procesie, emancypacyjne postulaty, które pozwalają na dużą dowolność interpretacji[60]. Wśród tych motywów, które postrzegane są jako najbardziej inspirujące punkty odniesienia dla kreatywnej funkcji kobiety, pojawia się Kristevej postulat przywrócenia w języku sensu sfery semiotycznej i utraconego obiektu (matki) oraz status autsajdera, charakteryzujący kobietę w porządku symbolicznym. Feministyczna dyskusja wokół koncepcji Kristevej dotyczy kilku głównych wątków. Po pierwsze, koncentruje się wokół zagadnienia „esencjalizmu", który – podobnie jak w przypadki Irigaray i Cixous – stanowi często główny zarzut. Zdaniem autorek, takich jak: Elisabeth Grosz i Kaja Silverman, teoria Kristevej opiera się na esencjalistycznie pojętej kategorii kobiety, podczas gdy dla Jardine Rose autorka *Revolution in Poetic Language* przekracza ograniczenia idei „kobiecej natury". Część feministek interpretujących jej prace odnajduje w nich biologiczną czy naturalistyczną koncepcję macierzyństwa (Elisabeth Grosz, Judith Butler, Nancy Fraser), a inne dostrzegają w nich rewolucyjny i antydeterministyczny wymiar tej idei (Alison Aynley). Autorki takie, jak: Alison Ayn-

55/ Por. J. Rose *Sexuality in...*, s. 157-158.

56/ Por. np. J. Kristeva *From one Identity to Another* i *Polilogue*, w: *Desire...*

57/ K. Oliver *Reading...*, s. 163.

58/ Tamże.

59/ Por. R. Braidotti *Patterns...*, s. 211-263.

60/ Por. np. C. Pajackowska *Introduction to Kristeva*, w: „M /F" 1981 nr 5 /6; J. Rose *J. Kristeva — take two*. w: *Sexuality in the Field of Vision*, London & New York 1996; E. Grosz *Sexual Subversions*, Sydney 1989; K. Silverman *The Acoustic Mirror*, Bloomington 1988; R. Braidotti *Radical Philosophy of Sexual Difference*, w: *Patterns of Dissonance*, Cambridge 1991.

ley, Jacqueline Rose, Alice Jardine uważają, że koncepcja Kristevej może być potraktowana jako feministyczna teoria krytyczna, podczas gdy Fraser i Butler uznają ją za ahistoryczną i nieprzydatną z feministycznego punktu widzenia. Kristeva krytykowana jest za nieczułość na kwestie związane z życiem kobiet jako bytów społecznych i rozmycie kategorii kobiety w psychoanalityczno-poststrukturalistycznych wywodach. Feministki kwestionują zasadność zredukowania „rewolucji do – w istocie bezcielesnej – praktyki tekstowej i zauważają, iż Kristeva nie daje konkretnej i przekonującej odpowiedzi na pytanie o rodzaj relacji łączącej wywrotową kobiecą aktywność w języku z polityczną walką przeciw dyskryminacji. Braidotti na przykład nie tylko pisze, iż „koncepcja rewolucyjnej roli, jaką kobiety mają odgrywać w nowych sposobach widzenia podmiotowości, polega na serii teoretycznych postulatów"[61], lecz także dodaje, że proponowany przez Kristevą „nowy rodzaj wchłonięcia kobiet przez to, co kobiece, zdefiniowane jako ogólny rewolucyjny potencjał, kryje niebezpieczeństwo ponownego zniknięcia kobiet, zanim zdążą one wykorzystać historyczną okazję wyznaczenia parametrów i zdefiniowania terminów nowej kobiecej podmiotowości we wszystkich sferach ludzkiej aktywności"[62]. „Nie potrzebujemy już «kobiety»"[63] – pisze wprost Kristeva. Jej zdaniem, kategoria kobiety jest dla feminizmu wprawdzie konieczna politycznie, ale niepożądana filozoficznie. W jednym z wywiadów Kristeva powiedziała:

> Dlatego też zmuszeni jesteśmy używać zwrotu „jesteśmy kobietami" jako szyldu czy hasła naszych żądań. Jednakże na głębszym poziomie kobieta nie może istnieć; nie jest czymś, co należy do porządku istnienia.[64]

Jej zdaniem, praktyka feministyczna powinna mieć charakter negatywny i polegać na rozbijaniu istniejących struktur tożsamości, na dekonstrukcji metafizycznej kategorii kobiety, czyli na tym, co dla Irigaray i Cixous stanowiło tylko jeden z niezbędnych aspektów. Jej radykalizm dekonstruowania „kobiety" nie posunął się przy tym dalej niż w przypadku wspomnianych autorek, bowiem w jej przypadku uniwersalna ważność psychoanalitycznego modelu różnicy seksualnej zaakceptowana została bez sprzeciwu. Psychoanaliza Lacana jest przez Kristevą co najwyżej modyfikowana i uzupełniana w taki sposób, w jaki robiły to przedstawicielki teorii relacji z obiektem, używając psychoanalizy Freuda do konstruowania feministycznych metanarracji rozwoju dziecięcego. W dziele Kristevej Lacanowski model psychoanalityczny służy zaś opisaniu rzeczy, do których ukazania nie trzeba aż tak skomplikowanych narzędzi: symbolicznej bezdomności kobiety, metafor macierzyństwa w służbie patriarchalnego porządku, psychicznych i społecznych barier kobiecej artystycznej transgresji. Irigaray czyta psychoanalizę według

---

61/ R. Braidotti *Patterns...*, s. 234.

62/ Tamże, s. 236.

63/ K. Oliver *Reading...*, s. 165.

64/ J. Kristeva, z wywiadu z Psych & Po, w: *New French Feminism...*, s. 137.

przepisu Cixous, czyli tak, jak czyta się opowieści, które mogą nam dostarczyć pięknych lub odrażających metafor i zainspirować inną opowieść. Kristeva patrzy na psychoanalizę tak, jak Lacan patrzył na swój diagram seksuacji, w którym miał nadzieję uchwycić obiektywną prawdę różnicy i pragnienia. Dla Irigaray i Cixous struktura edypalna stanowi fantazmat męskiego podmiotu rozumu, który cieszy się iluzją bycia centrum świata. Dla Kristevej centrum świata jest Lacanowski Fallus. W koncepcji Kristevej kobieta, którą zajęła „kobiece" miejsce, umiera, w tekstach Cixous i Irigaray nie tylko nie przypłaca swych symbolicznych transgresji rzeczywistą śmiercią, lecz także dobrze się bawi: jest śmiejącą się Meduzą, „kochanką" Platona, Nietzschego, Lacana, niepostrzeżenie zmieniającą sens ich słów w „miłosnych" dialogach. Według autorki *La révolution...* fakt, iż kobieta jest granicą symbolicznego porządku, w każdej chwili grozi jej wpadnięciem w otchłań psychozy, dla Cixous i Irigaray zaś stanowi źródło jej siły i umożliwia akty artystycznej, literackiej czy filozoficznej dywersji.

Według Jacqueline Rose – kobiety są tymi, które „[...] demaskują sekrety psychicznego i seksualnego porządku rzeczy, przemierzając go wzdłuż i wszerz: «*trawerser*», kluczowe słowo tekstów Kristevej, oznacza, że przechodząc p r z e z, wychodzisz także p o z a"[65]. To jednak Irigaray i Cixous, a nie Kristeva, wyciągnęły wnioski z konieczności wyjścia „poza" i rozpoczęły „symboliczną rewolucję" w tekście bez kobiety w roli ofiary. Nie należy przy tym sądzić, iż miały na myśli coś, czego nie dokonała dotąd żadna inna rewolucja, czyli całkowite zniszczenie starego porządku i zastąpienie go nowym w akcie boskiej kreacji *ex nihilo*. Teksty takie, jak: *Śmiech Meduzy* czy *Speculum...* to raczej próba zapoczątkowania zmiany porównywalnej do tej dokonanej za sprawą Freuda, który stworzył opowieść tak sugestywną i pełną siły, że – dosłownie – zmieniła ona kształt symbolicznego porządku, otwierając z kolei drogę innym rewolucjonistom i rewolucjonistkom, po to, by pokazali chwiejne podstawy jego prawdy. Najpierw Lacanowi, potem Irigaray. Kristeva w tym gronie jest niczym mądra bogini Atena narodzona z głowy ojca, która mówi i mówi tylko po to, by w końcu okazało się, że powtarza jego słowa.

---

[65] J. Rose *Sexuality in...*, s. 158.

Agnieszka SKOLASIŃSKA

Białe małżeństwo Tadeusza Różewicza. W poszukiwaniu polskiej inności

Warunkiem zauważenia Innego jest społeczne poczucie jedności. Dlatego też to powszechnie uznawany paradygmat kulturowy pozwala określić obszary odmienności. W tej perspektywie rysują się dwa rodzaje „bycia innym". Pierwszy to odrzucenie przez społeczeństwo, zepchnięcie na margines pewnej grupy. „Inni", czyli wykluczeni, znajdują się poza nawiasem obowiązujących powszechnie praw, zasad itp. To pariasi danej kultury. Nie mają oni żadnych możliwości opowiedzenia swojej inności. Ich wykluczenie z oficjalnej kultury traktuje się jako coś oczywistego i naturalnego. Sami „wykluczeni" w większości także myślą w powszechnie obowiązujących kategoriach, co najczęściej prowadzi do przyjęcia bez sprzeciwu swojego statusu społecznego. Drugi rodzaj „bycia innym" to natomiast odmienność niejako z wyboru, ostentacyjnie podkreślana. To bunt przeciwko obowiązującej kulturze. Buntownik stanowi dokładne przeciwieństwo pariasa. Stara się rozpoznać struktury społeczne, w których przyszło mu żyć, i poddać krytyce, tak swoim sposobem życia urągającym obowiązującym normom, jak i wypowiedziami te zachowania wyjaśniającymi. Ponieważ z pariasem ani o pariasie nie dyskutuje się w dyskursie kulturowym, może zaistnieć właściwie tylko inny – buntownik. Jednakże społeczny podział na „swoich" i „obcych" nieustannie się zmienia, a warstwy dotąd zupełnie nieme wypracowują sobie swój kulturowy język. Efekt rewolucyjnych zmian jednej epoki staje się konwencją w następnych. Wówczas zdarza się, że z samoświadomego pariasa rodzi się buntownik, ze zwycięskiego buntownika zaś – uczciwy i szanowany obywatel.

Współcześnie pojawił się jeszcze trzeci typ „inności", powstały niejako z połączenia figury buntownika i pariasa, czy też z bardzo przyspieszonego przechodzenia jednej z tych figur w drugą, tak że niemal nie sposób wytyczyć granicy

między nimi. To „inność" wyniesiona na piedestał w ramach obowiązującej współcześnie „tyranii tolerancji". „Inność", w której pobrzmiewa coś z zabsolutyzowanej przez awangardy oryginalności, jaka pomieszała się ze zmieniającą się co sezon modą. Różnorodność współczesnej kultury sprawia, iż dopuszczanie do głosu czy też wręcz poszukiwanie głosów „innych" nie grozi rewolucyjną przemianą. Światopogląd „innego" uznaje się za element wzbogacający obowiązującą wiedzę o świecie. Jak zwraca uwagę Zygmunt Bauman, niebezpieczeństwo takiej sytuacji to zaniknięcie inności suwerennej na rzecz zrzeszonej w grupy mniejszościowe, a tym samym pozbawienie Innego indywidualnego wizerunku. Inny, oswojony i zaakceptowany niejako *a priori*, od razu znajduje się w kręgu określających go -izmów, grup, uporządkowań, czyli nie dla niego dojmujące głuche milczenie pariasa ani też znajdujący się na antypodach krzyk buntownika. Zaś tolerancyjne i otwarte społeczeństwo obojętnieje, tracąc poczucie istnienia granicy między tym, co swoje i co obce.

W polskiej kulturze poczucie odmienności bardzo często łączyło się z poczuciem „obowiązku narodowego" – poczynając od przemiany Gustawa w Konrada w *Dziadach* Mickiewicza, przez rozdartą sosnę w *Ludziach bezdomnych* Żeromskiego, aż po poezję Nowej Fali. W polską literaturę bardzo silnie wpisane było „my" narodowe, które pozostawało w opozycji do „oni" – zaborcy, wrogowie, itd. Ten podział przesłaniał często samotność jednostkową czy też odrzucenie bądź upośledzenie jakiejś grupy społecznej. Poza cenzurą polityczną (różnego autoramentu), cenzurą obyczajową, istniał jeszcze rodzaj cenzury wewnętrznej pisarzy – poczucie obowiązku patriotycznego. Wzorzec odmienności został prawdopodobnie ukształtowany w romantyzmie. Polski Inny – to bohater szarpany wewnętrznymi namiętnościami, z „jaskółczym niepokojem" skrytym na dnie duszy, z ciemną plamą demonicznego buntu na czole. Indywidualista, który jednakże gotów był własną suwerenność poświęcić w imię Wielkiej Idei, w imię Polskości. W powszechnej recepcji często patriotyzm przesłaniał jego romantyczną uczuciowość. Jak zwykle bywa w przypadku pojęć rodem z klasyki literatury, w zależności od tego, jaki przyjmiemy kontekst, odmienność uświęcona w romantyzmie może jawić się jako szkoła a zarazem gwarancja szacunku dla Innych bądź jako niszczący ich schemat. Oczywiście współcześnie wszelkiego rodzaju wzorce kulturowe tracą swoją wyrazistość i rozrastają się do klisz. Klisze, jak twierdzi Anton C. Zijderveld: *„have no precise meaning anymore, but they are employed to create a mood, to mould a mentality, to prepare a behavioral attitude"* („nie mają precyzyjnego znaczenia, używa się ich, aby wywołać pewien nastrój, służą do kształtowania mentalności i sposobu zachowania")[1]. Klisza kulturowa „Innego" w polskiej literaturze, nawet jeśli zdaje się koncentrować wokół romantycznych definicji tego pojęcia, w trakcie rozwoju tradycji została poszerzona o karykatury i groteskowe wykrzywienia wizerunku Kordianów i Konradów, o wszelkie dotyczące ich interpretacje i nawiązania, a wreszcie o spory o nich.

1/ A. C. Zijderveld *On Cliches*, London 1979, s. 18.

Na przykładzie *Białego małżeństwa*, sztuki Różewicza z lat siedemdziesiątych, można chyba pokazać uwikłania w tradycję polskiej „inności". Dramat ten o tyle jest interesujący, iż domaganie się szacunku dla odmienności to jedna z wyrazistszych cech twórczości Różewicza. Przy czym „odmienność" autor *Kartoteki* rozumie chyba, podobnie jak Bauman, jako suwerenność i wyjątkowość każdej jednostki. Na pierwszy rzut oka *Białe małżeństwo* stanowi po prostu pastisz polskiej literatury okresu Młodej Polski. Specyficzna atmosfera *belle époque* to jednak jedynie punkt wyjścia do „konfrontacji" krzyżujących się w tej epoce dyskusji dotyczących literatury i kultury polskiej. Stąd, jako właściwi bohaterowie dramatu, pojawiają się figury literackie, a raczej ironiczny skrót wielorakich kulturowych „wcieleń" tych figur[2]. Różewicz przywołuje i staropolski dworek, i słynną „wieprzowatość życia szlacheckiego", i postacie dwóch dorastających niewinnych panienek, a także Matkę Polkę, Żonę Powstańca, romantyczne marzenia o wielkiej miłości, młodopolską chuć i freudowskie symbole, itd.[3]. Nie sposób wskazać jednoznacznych zasad czy sposobów nawiązywania do tradycji – w *Białym małżeństwie* znajdziemy zarówno bezpośrednio przytaczane cytaty, jak i elementy parodii, aluzje literackie. Postacie często jawią się jako rodzaj mediów, megafonów, przez które Różewicz każe wypowiadać się głosom rodem z historii literatury, nikną więc w cieniu poruszanych w dramacie problemów. Chwilami jednakże bohaterowie tego dramatu przyjmują na siebie rolę karykatur znanych postaci literackich i wówczas istotne staje się, kto mówi. Nie są to jednak sceniczne figury zupełnie pozbawione ludzkiego wymiaru – widać to zwłaszcza w przypadku dwóch głównych bohaterek. Przy czym jedna i ta sama postać może pełnić różne funkcje, które często łączą się ze sobą.

Akcja dramatu usytuowana została na przełomie wieków, toteż wczesnomodernistyczna opozycja chorzy / zdrowi stanowi dobry punkt wyjścia, by ujawnić te schematy, w jakie w tradycji zastygała polska „odmienność"[4]. Młodopolski „Inny" to dekadent, obdarzony niezwykle delikatną psychiką, która uniemożliwia mu dostosowanie się do wymogów „praktycznego życia". Stąd znamienne określenia – „nerwowcy", „mózgowcy", „jednostki twórcze", „forpoczty ewolucji psychicznej". Ich opis można odnaleźć choćby w pismach Przybyszewskiego czy też w zbiorowej książce trzech młodopolskich autorów: Wacława Nałkowskiego, Cezarego Jellenty i Marii Komornickiej – *Forpoczty ewolucji psychicznej*. Nerwowcy, wedle ich własnej definicji, odczuwają silniej i rozumieją więcej, wyprzedzają swoją epokę. Są istotami, odwołując się do określenia Komornickiej, „przejściowymi" między „zwierzęco" zadowoloną większością a powstającym dopiero nowym rodzajem uduchowio-

2/ Por. Z. Majchrowski *„Białe małżeństwo" i „Eros tragiczny"*, w: *Odmieńcy*, red. M. Janion, Z. Majchrowski, Gdańsk 1982.

3/ Por. H. Filipowicz *Laboratory of Impure Forms*, New York-London 1991.

4/ Por. *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Wroclaw-Gdańsk 1976, oraz M. Podraza-Kwiatkowska *Somnambulicy, Dekadenci, Herosi*, Kraków-Wroclaw 1985.

nej ludzkości. Co ich cechuje? Jak pisał Stanisław Przybyszewski: „Tęsknota za wyzwoleniem i wybawieniem, by wzlecieć wzwyż i w dal", jednakże przyprawiona „pełną świadomością, że upragniony cel jest jedynie urojeniem", „chorobliwa gonitwa za rozkoszą", „szczerość uczuć i odwaga przekonań", „zdolność odczuwania prądów przyszłości"[5]. Przywołany w *Białym małżeństwie* podział zdrowi / chorzy z przełomu wieków okazuje się przy bliższym przyjrzeniu się nitką prowadzącą do węzła gordyjskiego. Otóż w dyskursie prowadzonym wewnątrz samego modernizmu „przejściowi" zarówno byli postrzegani, jak i sami się określali jako „inni". Przybyszewski nazywa „jednostki twórcze" pariasami, gdyż „nie ma miejsca dla nich w społeczeństwie", a „dla ich myśli i uczynków brak zgody ze strony ogółu"[6]. Jeśli więc pozostaniemy wewnątrz modernistycznego dyskursu, „mózgowcy" to inni, którzy – odwołując się do zaproponowanego przeze mnie na wstępie podziału – czują się pariasami, ale mają już świadomość i dążenia buntowników. Narzędziem proklamowanego buntu miał stać się nowatorski język. Poezja bowiem, czy szerzej: w ogóle sztuka, to jedna z nielicznych sfer, gdzie mogli siebie wyrazić. (Oczywiście pod warunkiem bezkompromisowego lekceważenia wymagań „tłumu").

Zbigniew Majchrowski w artykule poświęconym *Białemu małżeństwu* określa młodopolską poezję ze względu na jej ezoteryczność jako „mowę wtajemniczonych, poza językiem tłumu profanów"[7]. Zaś Ryszard Nycz zwrócił uwagę na dwoistość modernistycznego traktowania problemów językowych. Język, jak podkreśla Nycz, rozumiano wówczas jako pewien zbiór pojęć zastygłych w schematy uniemożliwiające indywidualne poznanie. Jednakże: „Symbolistyczne i preekspresjonistyczne nurty modernistycznej literatury odwoływały się do konkurencyjnej koncepcji – języka jako słowa – która zaradzić miała owej reifikującej i wyobcowującej władzy języka pojęciowego". Tym samym, z jednej strony, skostniałe pojęcia, z drugiej – słowa „odnowione" dzięki stosowaniu neologizmów, archaizmów, metafor, symboli i podporządkowaniu ich emocjom twórców[8]. Paradoks polega na tym, że zacytowane w *Białym małżeństwie* banalne rozmowy małżeństwa rodem z mieszczańskiej dramy, jak i poetyckie bukiety „róż mistycznych" nadają status jedynie przedmiotowi wypowiedzi, temu, kto mówi, oraz tamują i zniekształcają to, co miałoby zostać powiedziane.

Wyrwane z bezpiecznego historyczno-literackiego kontekstu poezje młodopolskie wydają się swoją własną karykaturą. Razi ich maniera, którą Różewicz w jednym ze swoich esejów nazwał za Brzozowskim „aktorstwem w pisaniu"[9]. Maniera

5/ S. Przybyszewski *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*, w: *Programy i dyskusje*..., s. 14.

6/ Tamże.

7/ Z. Majchrowski *„Białe małżeństwo"*..., s. 454.

8/ R. Nycz *Język modernizmu: doświadczenie wyobcowania*, „Pamiętnik Literacki" 1989 nr 1, s. 213.

9/ T. Różewicz *Kto jest ten dziwny nieznajomy*, w: *Proza*, t. 2, s. 30-50.

ta staje się jaskrawo widoczna, gdyż zmieszane są ze sobą teksty mniej i bardziej wartościowe literacko, w których jednakże obowiązuje ten sam styl pisania. I tak wiersze np. Tadeusza Micińskiego odbijają się jak w krzywym zwierciadle w pełnych egzaltacji poezjach młodziutkiej Marii Komornickiej. A jeszcze Różewicz dorzuca satyrę na młodopolszczyznę powstałą w tejże epoce – wiersz Jana Lemańskiego. I gdy nie możemy powstrzymać uśmiechu, czytając zapis gwałtownych przeżyć nerwowców – niepostrzeżenie odrzucamy młodopolskie rozumienie inności. Bo oto ci, którzy określali siebie forpocztami, zatracają ze współczesnej perspektywy indywidualne rysy i idą równo w takt „wzlotów", „ahurów", „chramów", „bezkresów" – łatwo rozpoznawalnego młodopolskiego sposobu opisywania świata.

Różewicz wplata w *Białe małżeństwo* również fragmenty późnoromantycznej powieści Narcyzy Żmichowskiej *Poganka* oraz fragmenty listów tej autorki. Styl Żmichowskiej zdaje się mniej wyrafinowaną literacko wersją stylu romantycznego (podkreślmy: w dramacie Różewicza przykład tego stylu stanowią jedynie niewielkie, wyrwane z kontekstu fragmenty)[10], w *Białym małżeństwie* doskonale współgra ze stylem młodopolskim. I oto jeszcze jedno uszczuplenie modernistycznej inności. Zauważył je już krytyk tej epoki – Stanisław Brzozowski, który oskarżał sobie współczesnych o zbyt łatwe odwołania do wzorców romantycznych, zatrutych poczuciem bezsilności.

Dzięki tym zabiegom „nerwowcy" okazują się reprezentantami pewnego charakterystycznego języka, który Różewicz konfrontuje z językiem „troglodytów". Tym samym zarówno „chorzy", jak i „zdrowi" zostają w tym dramacie przywołani jako przedstawiciele dwóch, choć różnych, to jednak równoprawnych konwencji. Urywki przedwojennych ogłoszeń prasowych, rozmowy o wyprawie ślubnej, o porcelanowych serwisach i tym, co nosi się na pogrzebach, pozwalają ożyć drugiej stronie sporu z przełomu wieków – zdrowej większości społeczeństwa. W scenie drugiej *Białego małżeństwa* Ojciec i Matka, ucieleśnienie „strasznych mieszczan", prowadzą dwa przeplatające się monologi, które zastępują im rozmowę. Zaniepokojona Matka czyta fragmenty poezji ich dorastającej córki, czyli zacytowane przez Różewicza fragmenty *Czarnych płomieni* Marii Komornickiej. Lektura młodopolskiej prozy poetyckiej przeplata się z cytatami z ówczesnych gazet, które czyta Ojciec: „[...] nagle na udar sercowy umarł jeden z zasłużonych balneologów

10/ Wypada tu zauważyć, że większość przytoczonych utworów Różewicz wplata w swój dramat w ten sposób, iż obniżona zostaje ich wartość literacka. Żmichowska (podobnie zresztą jak Komornicka) zdaje się interesować Różewicza bardziej ze względu na swoją biografię niż twórczość literacką. Innymi słowy, czytając *Białe małżeństwo* i „rozszyfrowując" aluzje literackie, bardziej jesteśmy skłonni uszanować pewne wybory życiowe tej pisarki niż jej artystyczną spuściznę. Tak więc, mówiąc o Żmichowskiej, odwołuję się nie tyle do pisarki, ile do postaci przywołanej przez Różewicza. Do tego podziału wrócę jeszcze w dalszej części swojego artykułu. Jednakże należy podkreślić możliwość odczytania twórczości Narcyzy Żmichowskiej z zupełnie innej perspektywy, którego przykład możemy odnaleźć choćby w pracy Grażyny Borkowskiej (*Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996).

polskich, długoletni kierownik zakładu zdrojowego w Truskawcu"[11]. *Czarne płomienie* to opis mrocznego pożądania. Skazany na odczytanie Matki – „tu wyraźnie w grę wchodzi mężczyzna", i Ojca „pensjonarskie klituś bajduś", nie bulwersuje, nie porusza – śmieszy. Ojciec sprowadza śmierć do gazetowego banału. Modernistyczna chuć się manieruje i zatruwa pożądanie. Tak więc pojawiają się tu dwa współwystępujące w kulturze schematy: schemat odmienności chorobliwej i schemat normalności. Choć są one w dramacie ze sobą skontrastowane, pełnią podobną funkcję, przesłaniają bądź wręcz zastępują odpowiednio odmienność i normalność. I tu dochodzimy do przeciwstawienia: artysta / życie codzienne, znamiennego dla twórczości Różewicza, jednocześnie na tyle istotnego dla rozważań dotyczących odmienności, by zatrzymać się nad nim przez chwilę.

Różewicz stara się nieustająco przypominać o „zwykłym człowieku", wbrew tradycji dzielenia kultury na sferę sztuki i sferę codzienności. Łączy się to z domaganiem się szacunku dla każdego, bez względu na to, kim jest, wystarczy tu przywołać choćby słynny *List do ludożerców* czy *Dytyramb na cześć teściowej*. Jednak istotniejszy wydaje się fakt, iż często Różewicz naprzeciw dzieła sztuki stawia „nieprzewidzianego odbiorcę". Bodaj najdobitniejszy wyraz znalazło to w opowiadaniu *Śmierć w starych dekoracjach*. Jego bohater, „skromny mały realista"[12], jak określa go Różewicz, wybrał się w podróż do Rzymu, żeby tam zobaczyć „największe dzieła ludzkiego ducha" i w ten sposób „odmienić swoje życie". Pozwala to pokazać kulturę, w której rozluźniły się wszelkie podziały na to, co wysokie i niskie, w której wycieczki przebiegają przez muzea, a rzeźbę *Afrodite al bagno* przesłania „żywa pupa" turystki. Jak stwierdził Różewicz, *Śmierć w starych dekoracjach* opowiada o „dekoracjach-konwencjach", które: „ustawili dekoratorzy jeszcze w XIX wieku i nie zmienili tych dekoracji do dnia dzisiejszego". „Mój bohater – tłumaczy – dopiero w godzinie śmierci ma przeczucie, że spędził wiele lat życia wśród przykazań, zakazów i nakazów, które były atrapami"[13]. Tym, co pozwala z pojęcia „wielkie dzieła ludzkiego ducha" wyprowadzić określenie „stare dekoracje", jest dystans. Bohater opowiadania to właśnie odbiorca nieprzewidziany, zwyczajny przedstawiciel współczesnej kultury, któremu bezładnie plączą się w głowie rozmaite wiadomości na temat Hannibala, Austrii, Epikura, Hitlera *etc.* Lecz dzięki swej prostocie z całą ostrością zauważa on także wszelkiego rodzaju przekłamania i „zadęcia" towarzyszące odbiorowi sztuki. Bowiem atrapami okazują się tu nie same dzieła sztuki, ale „przykazania, zakazy i nakazy", gotowe wzorce myślenia.

W *Białym małżeństwie* Różewicz dokonuje podobnego zabiegu jak w *Śmierci w starych dekoracjach*, choć nie dziedzictwo kultury europejskiej pozbawił tajemnicy blasku, stawiając je pod spojrzeniem profana, ale Panteon Polskich Świętości. Szaleńcza żonglerka rozmaitymi modernistycznymi dyskursami sprawia, iż niegdyś gorące kłótnie zmieniają się w dialog masek. Maska młodopolskiego nadwrażliwego poety „nerwowca" spogląda w maskę spotworniałej codzienności „polskie-

11/ T. Różewicz *Białe małżeństwo*, w: *Teatr*, t. 2, s. 114.

12/ T. Różewicz *Rozmowy ciąg dalszy*, w: *Proza*, t. 2, s. 221.

13/ Tamże, s. 230.

go dworku", maska psychoanalitycznej freudowskiej spowiedzi pojawia się obok maski wzlotów i namiętności „ponadziemskiej miłości", maska dziewiętnastowiecznego scjentyzmu kłóci się z maską moralności tej epoki. Zmieszanie tego, co zazwyczaj posegregowane w odrębne działy i opatrzone fachowym komentarzem, zdaje się pełnić w tym utworze funkcję demaskatorską. Jednakże jeszcze raz podkreślmy: to nie sztukę Różewicz demaskuje, nie tradycję, ale sposób, w jaki służy ona bezmyślnemu przyjmowaniu i utwierdzaniu obiegowych kulturowych klisz. Ale ponieważ *Białe małżeństwo* jest dramatem zakorzenionym w literaturze, obiegowe pojęcia pokazane zostały właśnie jako pewna tradycja czytelnicza, tradycja czytania nieuważnego, zbyt łatwego budowania „polskich mitów" i skostniałych systemów „nienaruszalnych wartości".

Różewicz, który określa siebie jako materialistę i realistę, odcina się od wszelkiej magii w sztuce. Fascynują go jednak postacie artystów otoczonych legendą, których sztuka jest przekroczeniem ogólnie przyjętych zasad i norm, jak: Ezra Pound, Franz Kafka, Francis Bacon. Fascynuje go odmienność wynikająca z siły talentu, nie zaś pasożytująca na aurze niezwykłości otaczającej twórczość artystyczną. Jednak obok fascynacji pojawia się pytanie, na ile przekroczenie zasad obowiązujących „zwykłego człowieka" jest dla artysty nieuchronne (*Pułapka*) i na ile usprawiedliwialne (*Appendix dopisany przez „samo życie" do pamiętników Malte-Lauridasa Brigga*)[14]. W *Białym małżeństwie* nie znajdziemy postaci fascynującego artysty. Bo przecież p r a w d z i w i a r t y ś c i nie utwierdzają schematów myślenia, ale je rozbijają. W miejsce pytania o sposób funkcjonowania w codzienności człowieka niezwykle utalentowanego pojawia się pytanie o to, w jaki sposób mody artystyczne i intelektualne kształtują postawy ludzi mniej utalentowanych, tych, którzy korzystają z gotowych wzorców.

Tworzoną przez dorosłych poezję Różewicz wplata w swój dramat jako przykład pełnej egzaltacji twórczości absolutnie niedoświadczonych podlotków – Bianki i Beniamina. Enigmatyczny sposób zachowania Beniamina i jego „wzniosła miłość" do Bianki przywodzi na myśl romantyczną figurę tajemniczego młodego kochanka, choćby z drugiej części *Dziadów*. Ale postać ta wywodzi się przede wszystkim z późnoromantycznej powieści *Poganka* (1846) Narcyzy Żmichowskiej. Beniamin to imię głównego bohatera – młodzieńca zwiedzionego przez piękną i bogatą kobietę, zapominającego dla niej o całym świecie, jednakże uznającego swoje uczucie za iluzję odciągającą jego uwagę od matki. Matka to, wedle Boya Żeleńskiego, symbol ojczyzny (*Poganka* została napisana w Polsce międzypowstaniowej)[15]. Jak twierdzi ten krytyk we wstępie do powieści: „młody i piękny Benia-

[14] Dodajmy, że w twórczości i wypowiedziach Różewicza, dotyczących choćby „starego nauczyciela" – Leopolda Staffa, można znaleźć swoisty ideał, człowieka, który łączy w sobie prawego człowieka i wielkiego artystę.

[15] Tu raz jeszcze należałoby podkreślić, iż ta „patriotyczna" interpretacja wywodzi się od Boya. Przywoływana już przeze mnie Grażyna Borkowska zwraca uwagę na uproszczenia, które pociąga za sobą czytanie utworów Żmichowskiej poprzez pryzmat niepokojów o losy ojczyzny.

min z *Poganki* jest poetycką transpozycją samej autorki"[16], a powieść kryje wiele elementów biograficznych, w tym fascynacje Żmichowskiej Pauliną Zbyszewską. Różewicz, podchwytując myśl Boya, pisze w eseju *Miłość lesbijska w romantycznym przebraniu*, że myślał o adaptacji teatralnej *Poganki*, w której chciał: „Wszystkie czyny i słowa Beniamina przywrócić Narcyzie. A tym samym przywrócić jej prawdziwe oblicze i godność odważnej zakochanej kobiety"[17]. W *Białym małżeństwie* ożyło jedynie „romantyczne przebranie". Nic więc dziwnego, że Beniamin wydaje się tak sztuczny. Jak stwierdza Halina Filipowicz, ze wszystkich postaci najrzadziej wypowiada się własnymi słowami: „zanim wypowie samodzielnie jakąkolwiek kwestię, zanim zdobędzie szansę zbudowania własnej tożsamości, jako *soirée* daje poetycki recital"[18]. To podkreśla jego pozycję pustego literackiego kostiumu. Jednakże do czegóż ten kostium odsyła? Do polskich tradycji romantycznych – przecież Beniamina z powieści Żmichowskiej zdaje się Różewicz traktować jako postać bardzo bliską wzorcowi polskiego bohatera romantycznego. Ale ten wzorzec znowu coś sobą przesłania: spuściznę literacką nie zaliczaną do lektur, które „muszą zachwycać". Ale dalej jeszcze naprowadza nas na ciągle aktualne tabu kulturowe:

> Dwanaście lat miała Narcyza, kiedy wybuchło powstanie listopadowe. [...] Wraz z drugą koleżanką postanowiły uciec z pensji, aby wziąć udział w powstaniu. Dla przekonania się, czy podołają, dziewczynki poddają się próbom: morzą się głodem, sypiają na gołej ziemi, dźwigają wielkie kamienie[19]

– pisze Boy w cytowanym już przeze mnie wstępie. Po powstaniu styczniowym Narcyza brała czynny udział w spiskach, należała do grona entuzjastek, kobiet, które domagały się dla siebie prawa poświęcenia się za ojczyznę. Boy, pisząc o tym, że niesłusznie Żmichowska-pisarka została zapomniana, podkreśla: „czczono jej imię jako obywatelki, patriotki, wychowawczyni wreszcie, ale na tym się kończyło"[20]. Różewicz w latach sześćdziesiątych w cytowanym wyżej eseju stwierdza, iż jego „cenzor wewnętrzny" mówi mu, że na adaptację, o której myślał, wciąż jeszcze nie przyszła pora. Bo czyż na progu dwudziestego pierwszego wieku można by się na coś takiego poważyć? Pokazać brzydką starą pannę zakochaną w dużo bogat-

---

16/ T. Boy Żeleński *Wstęp* do: N. Żmichowska *Poganka*, Wrocław 1950, s. XXIII.

17/ Z. Majchrowski w cytowanym już przeze mnie artykule zwraca uwagę, iż Różewicz zbyt łatwo uznał uczucia Narcyzy za wyraz homoseksualnej miłości, nie uwzględniając specyficznego języka dziewiętnastowiecznego, pełnego czułości, nawet gdy w grę wchodziła tylko przyjaźń. Dla mnie jednak istotne jest tutaj, iż Różewicz, uznając Zmichowską za lesbijkę (bez względu na to, czy rzeczywiście nią była), za pośrednictwem Beniamina wprowadza aluzję do wciąż obowiązujących w naszej kulturze tabu.

18/ H. Filipowicz *A laboratory of...*, s. 138.

19/ T. Boy Żeleński *Wstęp* do: N. Żmichowska *Poganka*, s. III.

20/ Tamże, s. XIX.

szej od siebie kobiecie jako jeszcze jedno wcielenie Gustawa /Konrada. Bez gonienia za skandalem, bez obrazoburczych aspiracji, spokojnie opowiedzieć historię szanowanej „obywatelki, patriotki, wychowawczyni wreszcie", pisarki, która nie była geniuszem, kobiety, która za znoszonym z pokorą losem starej panny kryla zawody w lesbijskich miłościach. Czy byłoby to akceptowalne? W tym kontekście Beniamin okazuje się dziwnie mdłą i pozbawioną wyrazu figurą. Wywodzi się z późnego romantyzmu, jednakże w *Białym małżeństwie* wyraźny jest nie czas, do jakiego postać ta nawiązuje, ale przede wszystkim jego sztuczność i teatralne pozy – znaki epigona. Ponieważ Beniamin mówi głównie młodopolszczyzną, mimo romantycznych korzeni wydaje się być jednym z wielu naśladowców modernistycznej poezji naznaczonej melancholią i splątanymi, niejasnymi metaforami. Postać zapożyczona od Żmichowskiej nie zostaje wykorzystana do ośmieszenia tej pisarki, ale mody, o której ona nawet nie mogła wiedzieć.

Biografia Żmichowskiej przywołana została w *Białym małżeństwie* tylko w kilku dość trudnych do rozszyfrowania aluzjach, twórczość i życiorys Marii Komornickiej to jedno z głównych źródeł literackich dramatu Różewicza. Jej utwory zostały zacytowane jako poezje jednej z głównych bohaterek dramatu – dorastającej dziewczyny, Bianki. Komornicka była „cudownym dzieckiem" Młodej Polski. Właśnie ją, szesnastoletnią wówczas dziewczynę, wspominany już przeze mnie Wacław Nałkowski wskazywał jako ucieleśnienie „forpoczty ewolucji psychicznej". Jednak modna modernistyczna neuroza doprowadziła Komornicką do załamania nerwowego, w efekcie którego czterdzieści lat życia spędziła zupełnie odcięta od świata. Nie chcę tu rozważać tego, na ile choroba psychiczna Marii Komornickiej była rzeczywiście chorobą, na ile zemściły się na niej mechanizmy społeczne, które „innych" wypychają na margines. Istotniejsze dla nas, że Bianka swoim nerwowym zachowaniem, buntem przeciw zasadom panującym w domu rodzinnym, niechęcią pomieszaną z lękiem i pragnieniem uznania, jaką darzy ojca, przypomina Komornicką[21].

Bianka w *Białym małżeństwie*, choć mówi tekstami słabszymi literacko niż Beniamin, wydaje się postacią dużo bardziej od niego żywą. On przypomina dość konwencjonalną figurę literacką, która (wedle Różewicza) posłużyła Żmichowskiej za zasłonę jej sekretnej, niedozwolonej miłości. Postać Bianki nawiązuje bezpośrednio do tragicznej biografii. Ich postacie, postacie dwojga poetów, wyraźnie nawiązujące do literackiej figury artysty jako „innego", w odmienny sposób zostały zakorzenione w historii literatury. Inaczej też funkcjonują w rzeczywistości *Białego małżeństwa*. Jak zauważyła Halina Filipowicz, Beniamin tylko recytuje, natomiast Bianka postępuje zgodnie z „tworzoną" przez siebie poezją[22]. W wypowie-

---

21/ Chociaż samo imię Bianka przywodzi na myśl przyjaciółkę Żmichowskiej – Bibiannę Moraczewską. Opisując się w obrazie XIX, Bianka używa słów Żmichowskiej z jej listu do ukochanego brata Erazma: „Le nez gros, la bou che ordinaire, la taille de trois ou quatre...".

22/ H. Filipowicz *Laboratory of...*

dziach „własnych", to znaczy w kwestiach, które nie są ani cytatami, ani aluzjami poetyckimi, Beniamin wydaje się zupełnie normalnym młodym mężczyzną, trochę idealistycznym i rozmarzonym, czy raczej pozującym na melancholijnego poetę. Podczas gdy Bianka rzeczywiście „żyje" poetyckimi wizjami. Kontrast między nimi jest tym większy, że są oni parą, najpierw narzeczonych, zaś w ostatnich scenach – poślubionych. Pokazuje to fragment ich rozmowy podczas nocy poślubnej:

> Bianka: Jestem syreną... ożeniłeś się z syreną... z chimerą. Spójrz! mam głowę lwicy, kadłub kozy i ogon wężowy... Beniamin: Jesteś zmęczona, moja biedna myszko, łapki masz spocone, wilgotne... boisz się?[23]

Beniamin zachowuje się jak dobroduszny mąż. Wbrew wcześniej proklamowanemu braterstwu dusz, nie widzi już w Biance poetyki, lecz przestraszoną młodą kobietę. Bo przecież zgodnie z dziewiętnastowieczną moralnością niewinna panna młoda w noc poślubną powinna być trochę przestraszona i speszona. Dlatego, podczas gdy Bianka niemal zatraca kontakt z rzeczywistością, on spokojnie zasypia.

Dwie biografie, które przywołał Różewicz, reprezentują dwa oddalone od siebie w czasie etapy polskiej emancypacji: jeden charakterystyczny dla okresu późnego romantyzmu, drugi zaś dla Młodej Polski. Jednakże akcja dramatu (o ile w ogóle o akcji można tu mówić) rozgrywa się w bliżej nie określonym momencie dziewiętnastego wieku. Nawiązuje swoim nastrojem i sztafażem polskiego dworku do atmosfery Polski przedwojennej, która w związku z diametralnymi przemianami w naszym kraju w literaturze współczesnej często jawi się jako niemalże mityczna, bezpowrotnie miniona kraina. Toteż nie sposób w *Białym małżeństwie* odnaleźć aluzji do jakiegokolwiek konkretnego odłamu myśli feministycznej. Dążenie kobiet do usamodzielnienia się zostaje tu po prostu ukazane na tle dziewiętnastowiecznej mentalności i głęboko w niej zakorzenionych tradycji. W drugiej połowie dziewiętnastego wieku, jak pisze Maria Podraza-Kwiatkowska: „zagadnienie «kobieta» staje się [...] jednym z zagadnień centralnych. Wywołuje ono zaciekłe dyskusje na łamach prasy, w senatach akademickich, w parlamentach"[24]. Odwołajmy się do słów z listu Żmichowskiej:

> gdy pierwsze sygaro wypaliłam, był lament w domu; a gdy na koń wsiadłam, były płacze i zgrzytania zębów [...]: lecz ja od konia i sygara łatwiej odstąpiłam, niż od pracy mojej.[25]

Maria Podraza-Kwiatkowska podkreśla „aktywność, pasję życia, dynamizm" (s. 373) młodopolskich kobiecych poezji. Komornicka, w *Księdze mądrości tymczasowej*, stwierdzała: „Z nadwątlonych rąk panów berło przechodzi do wypoczętych

---

23/ T. Różewicz *Białe małżeństwo*, s. 169.

24/ M. Podraza-Kwiatkowska *Salome a androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, w: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 368.

25/ Fragment listu Narcyzy Żmichowskiej podaję za: T. Boy Żeleński *Wstęp* do *Poganki*, s. XXXVII.

niewolnic"[26]. Jednakże Różewicz nie tyle na zagadnienia dotyczące emancypacji zdaje się zwracać uwagę, ile na sprzeczność tkwiącą w najbardziej obiegowym sposobie widzenia kobiety. Kobietę obowiązują bardzo ostre obyczajowe zakazy, jednocześnie ma ona wzbudzać silne emocje. W *Białym małżeństwie* zamiast dojrzałych kobiet, decydujących się żyć wbrew normom społecznym, których biografie majaczą w tle dramatu, mamy opowieść o dwóch dziewczynkach, dla których rodzina napisała już scenariusz dorosłego życia: Bianka zostanie wydana za mąż, Paulina odesłana „na kursa". Kobieta w dziewiętnastowiecznym społeczeństwie miała wyznaczone miejsce osoby biernej, uzależnionej najpierw od rodziny, później od męża. Jak stwierdzał w 1887 roku socjolog Ludwik Krzywicki: „Małżeństwo jest wciąż sprawą konwencjonalną, bardzo niewiele zazwyczaj mającą do czynienia z uczuciem miłości, rodzina zaś spoczywa na podeptaniu praw płci jednej przez drugą"[27]. Bohaterki *Białego małżeństwa* nie chcą zgodzić się na tak rozumianą kobiecość. Bianka ucieka przed dorosłością w świat poezji. Paulina wbrew przyjętym normom ostentacyjnie podkreśla swą cielesność. Postacie Matki i Ciotki pokazują jednakże, na ile iluzoryczny jest ich bunt. Ciotka, podobnie jak Paulina, nie wstydzi się i nie boi swojej fizyczności. Jednakże u dorastającej dziewczyny jest to wyraz niezgody na świat, obrzydzenia do wartości świata dorosłych. Ciotka zaś to groteskowe wcielenie kobiety wyzwolonej, która nie uznaje pruderii i „chodzi bez majtek, bo to zdrowo". Zarówno w Ciotce, jak i w Paulinie można dopatrzyć się odblasku modernistycznej *femme fatale*, kobiety namiętnej i niebezpiecznej. Ofiarą ich „kobiecości" nieomal pada wątły Beniamin, któremu jednakże mimo zakusów „messaliny", „waginy", jak ze zgrozą określa Paulinę, tudzież mimo pragnienia Ciotki uświadomienia go, udaje się wytrwać we „wzniosłej miłości" do Bianki. Fatalny urok Pauliny pada również na dziadka, „skupującego" od niej pończoszki za słodycze. Jej żywiołowość i chwilami wulgarne zachowanie nie grożą w gruncie rzeczy żadną rewolucją. Sprawiają raczej wrażenie pełnego wściekłości tupania nogami rozżalonego i przestraszonego dziecka.

Bianka-poetka wkracza natomiast w obszar męskiej aktywności. Jednakże jej poezje nie tyle są znakiem indywidualności, co modernistycznej maniery. Ich egzaltowany język może być uznany za język buntu, ale równie dobrze współgra z nieco rozhisteryzowanym tonem niezadowolonej pani domu. W obrazie drugim Matka czyta przecież poezje Bianki – jak podają didaskalia – „jakby sama pisała i przeżywała te «banialuki». Matka mówi z przymkniętymi powiekami, to znów patrzy na męża «wyzywająco»"[28]. W obrazie szóstym, w scenie przypominającej psychoanalityczną spowiedź, sama mówi wierszem Komornickiej[29]. Weźmy pod uwagę, że dla Komornickiej, jak zresztą dla bardzo wielu kobiet-artystek w dziewiętnastym wieku, twórczość stanowiła sens życia i najgłębszy sprzeciw wobec ogólnie

26/ M. Podraza-Kwiatkowska *Salome a...*, s. 374.

27/ Cytat podaję za: M. Podraza-Kwiatkowska *Salome a...*, s. 376.

28/ T. Różewicz *Białe...*, s. 117.

29/ Tamże, s. 122.

przyjętej obyczajowości. W tym kontekście wizja bezmyślnej Matki, utożsamiającej się z tą niezwykle ekspresyjną poezją, wydaje się wizją iście upiorną. Matkę, tak jak Biankę, przeraża erotyka. Kiedy w obrazie szóstym Matka i Ciotka przeglądają wyprawę ślubną Bianki, porównują jej planowane zamążpójście do małżeństwa Matki:

> Matka: Może w zamążpójściu się odmieni, ogrzeje w promieniach miłości... Ciotka: A czy ty zmiękłaś, ogrzałaś się, stopiłaś w promieniach uczucia... to samo się mówiło, kiedy wydawali cię za Wincentego...[30]

O ile więc Ciotka ukazuje perspektywy otwierające się przed „kobietą wyzwoloną", Matka pojawia się niczym żywe ostrzeżenie przed zamążpójściem. Ta sama Matka, wykorzystywana erotycznie przez męża, „całe życie w ciąży", wydając swoją córkę za mąż ogranicza się do wypowiadania banałów o „promieniach miłości" i bardzo starannego szykowania wyprawy ślubnej. Bierność wobec stereotypów, jaką wykazują Matka i Ciotka, sprawia, że urastają one dla nich do oczywistych, „naturalnych" mechanizmów rządzących światem.

W obrazie szóstym Matka i Ciotka przeglądają wyprawę ślubną Bianki, jednocześnie rozmawiając o noszeniu żałoby. Tak ślub, jak pogrzeb zostają zatem zaanektowane przez konwencje. Doskonale wychwytuje to przysłuchująca się ich rozmowie Paulina, zauważając, że: „Dziadzio zdrów jak rydz, brykał po ogrodzie jak pasikonik. [...] bawił się z kucharcią w gonionego... nawet skoczył na nią"[31]. Różewicz chce, by w tym samym czasie przez scenę przebiegał korowód roznegliżowanych postaci, których one nie zauważają: „Dojarka – w drewnianych trepach, z koszulą rozpiętą na piersiach... za nią biegnie Byk-Ojciec, porykując – za nim Kucharcia w majtkach i biustonoszu – za Kucharcią w podskokach Dziadek"[32]. W ten sposób konwencje i fizjologia zostają pokazane jako *quasi*-instynktowny poziom działania, który, jeśli nie umie się poza niego wyjść, sprawia, iż postacie zmieniają się niemal w zwierzęta. Dlatego też ich rozmowy chwilami przechodzą w zwierzęce odgłosy gęgania i porykiwania. Różewicz często w swojej twórczości drastycznie rozbija antropocentryczną wizję świata. Ukazuje człowieka bezradnego i odartego z godności. Wystarczy przywołać tu podręcznikowe już stwierdzenie: „widziałem wagony porąbanych ludzi, którzy nie będą zbawieni" lub przerażającą postać Starej Kobiety z dramatu *Stara kobieta wysiaduje*, która pragnie gromadzić rzeczy, jeść i rodzić. Zachwianie systemu wartości, zburzenie „starych dekoracji" łączy się z groźbą pozostania na najbardziej prymitywnym poziomie, na którym potok banałów niezbyt dokładnie zasłania podstawowe instynkty.

W *Białym małżeństwie* jest to tym wyraźniejsze, że przecież główne bohaterki to dorastające panienki, które są niejako skazane na informacje o świecie z drugiej ręki. W obrazie pierwszym wyczytują one z podręcznika zoologii informacje do-

30/ Tamże, s. 134.

31/ Tamże, s. 137.

32/ Tamże, s. 138.

tyczące narządów rozrodczych. Jednocześnie te opisy odnoszą do siebie i otaczającego je świata. Tym samym cielesność, fizyczność – opisana w podręczniku i ich własna – wydaje się odrażająca: „Paulina: Masz brzuch pełen robaków, cała jesteś nadziana glistami. [...] Jak śpisz, to ci wyłażą z nosa, z uszów, długie, białe jak makaron, wyłażą ci z tyłka... Bianka: Wstrętna, wstrętna Lina... masz wszędzie wąsy pod każdą pachą i tam, pod brzuszkiem"[33]. Erotyka w *Białym małżeństwie* zostaje sprowadzona do poziomu fizjologii. Koresponduje to z modernistycznymi wizjami cielesności. Ciało traktowano na przełomie wieków jako ograniczenie „duszy", jako, obok różnorodnych schematów, kolejne zagrożenie urzeczowieniem, choć również, na co zwraca uwagę Marian Stała[34], widziano w nim jedyny możliwy sposób istnienia ducha. Jednocześnie jedną z podstawowych fascynacji tej epoki stała się seksualność odkrywana jako zakazane dotąd tabu kulturowe, jako nieopanowywalna siła „żądz". W *Białym małżeństwie* piorunująca mieszanka młodopolskiego neurotycznego panerotyzmu, freudowskiej psychoanalizy i zakłamanej obyczajowości sprawia, iż, paradoksalnie, obsesja fizyczności przesłania „normalną" fizyczność.

Bianka nie ma żadnych doświadczeń erotycznych, co więcej, erotyka napawa ją przerażeniem. Stąd teksty Komornickiej, zacytowane jako jej twórczość, notowana w sekretnym kajeciku, nie brzmią jak zapis autentycznych przeżyć, ale zdają się być powtarzaniem nie do końca zrozumiałych zwrotów. Tym bardziej że w *Białym małżeństwie* możemy też odnaleźć poezje Bianki, które nie są cytatem, ale parodią stylu młodopolskiego[35]. Dorastająca dziewczynka pisze o mężczyźnie jak prawdziwa kobieta demoniczna. Pojawia się tu jeden z paradoksów ruchu emancypacyjnego, na który zwraca uwagę Maria Podraza-Kwiatkowska w cytowanym przeze mnie artykule. Kobieta fatalna, kobieta demon to figura stworzona przez mężczyzn, konkurująca na przełomie wieków z wizją kobiety – delikatnej zjawy. Jednakże tworzące na przełomie wieków poetki utożsamiały się często w swoich poezjach z groźnymi postaciami kipiącymi erotyczną energią. W dramacie Różewicza niewspółmierność poetyckich wyobrażeń i rzeczywistego sposobu odczuwania podkreślona jest przez niedojrzałość i nadwrażliwość Bianki. Wypacza jej budzącą się erotykę i sprawia, że kojarzy jej się ona z czymś przerażającym. Tu należałoby jeszcze raz podkreślić bardzo wyraźną w *Białym małżeństwie* różnicę między poetyckim zapisem świata a powszechną mentalnością. Groźna, acz fascynująca erotyka w dziewiętnastym wieku inne mogła mieć konsekwencje dla mężczyzn i kobiet. Mężczyzna mógł się do pożądania przyznać, a realizowanie go nie stanowiło dlań ujmy. Chuć inaczej zagrażała kobiecie. Przecież obowiązywało ją przyzwoite zachowanie. Paulina stwierdza w pewnym momencie z goryczą: „Bianciu, myślę, że mężczyźni nie bardzo się różnią od zwierząt... z nas zrobili motylki, aniołki, ale ciekawe, jak taki byk albo ogier chce zapłodnić motylka. My nie mamy nic, wsty-

33/ Tamże, s. 102.

34/ M. Stala *Między „zamkiem duszy" a „domkiem ciała"*, „Pamiętnik Literacki" 1989 nr 1.

35/ T. Różewicz *Białe...*, s. 150.

dzimy się nawet własnego ciała"[36]. Wstyd i nieustanne poczucie grzechu, budzące się pragnienia oraz modna poezja to elementy, które kształtują psychikę Bianki, prowadząc do stopniowego wykrzywienia naturalnego zainteresowania erotyką. Kiedy Beniamin recytuje wiersz, Bianka widzi między jego nogami „olbrzymi członek" i mdleje. W scenie grzybobrania ukazuje jej się niczym czarny anioł postać mężczyzny owiniętego w pelerynę: „Mężczyzna rozwiera szeroko ramiona i otwiera pelerynę. Bianka stoi jak wryta. [...] Mężczyzna porusza kilka razy ramionami jakby chciał odlecieć"[37]. Pierwszej miesiączce Bianki towarzyszy wizja świętego Mikołaja, który zagląda jej pod nocną koszulkę. Uświadomiona przez Paulinę, że męski członek może ją „przebić", spokojnie i metodycznie drze na kawałki swoją wyprawę ślubną. Wreszcie w noc poślubną Bianka stwierdza, że jest mężczyzną i pragnie zostać bratem swego męża. Także druga z dziewcząt – Paulina, która reprezentuje „zdrowy światopogląd" i stara się poetyckie wzloty Bianki konfrontować z brutalną rzeczywistością, zdaje się równie bezradna i podobnie skazana na przerysowane wyobrażenia dotyczące erotyki, które w jej przypadku prowadzą do cynizmu. W ten sposób te dwie skrajnie różne próby obrony przed konwencjonalną kobiecością skazane są na klęskę. Obie dziewczynki tak naprawdę nie wiedzą, ani przed czym uciekają, ani dokąd uciec by mogły.

Dziewiętnastowieczne rozumienie „ciała" stworzone zostało z perspektywy „zamieszkującego" go podmiotu. Współcześnie perspektywa ta nie wydaje się już tak oczywista. Została zachwiana, być może w konsekwencji odchodzenia od antropocentrycznej wizji świata. Ciała i duszy nie sposób rozdzielić, a „ja", na które one się składają, wciąż szuka potwierdzeń swojej tożsamości. Dlatego też przedmiotowość nie jest już postrzegana li tylko pejoratywnie. Może ona stanowić remedium na wątpliwości – nieodłączną konsekwencję ludzkiej świadomości, jak i przypominać o rzeczywistym istnieniu, gdy niemal każdy gest zastyga natychmiast w konwencję, w „maskę". Fizjologia w niektórych utworach Różewicza wydaje się człowieka degradować. Jednakże ciało-rzecz jest jedyną niezachwianą pewnością bohatera *Kartoteki*, jego ostatnią deską ratunku broniącą przed ostatecznym „rozsypaniem" w zbiór niekoherentnych informacji. Dlatego też w *Białym małżeństwie* pozbawienie dziewczynek ich cielesności wydaje się uniemożliwiać im prawdziwe rozpoznanie siebie. I tu kolejny paradoks: mimo zwierzęcości całego dorosłego świata w tym dramacie, mimo oskarżeń wysuwanych przez Paulinę pod adresem mężczyzn, obie dziewczyny chcą naśladować męskie zachowania, swoją płeć uznając za rodzaj upośledzenia. Bianka jest poetką, zaś w obrazie zatytułowanym *Konfesjonał* mówi, że pragnie być księdzem. Paulina domaga się prawa równej mężczyznom swobody zachowania i odgraża się, że „pierdnie kiedyś w salonie jak parobek". W obu przypadkach odrzucenie płci oznacza także niezgodę na siebie samą, nie daje szansy na wypracowanie własnej osobowości.

36/ Tamże, s. 152.

37/ Tamże, s. 140.

Tak więc czyniąc bohaterkami swojego dramatu dwie dorastające panienki, Różewicz nawiązuje nie tyle do ruchu emancypacyjnego, ile do problemu przekłamań poetyckich wizerunków kobiety. Nie ukazuje bowiem kobiet samodzielnych, ale ofiary swojej epoki. I to zarówno jeśli chodzi o postacie (Bianka i Paulina), jak i w odwołaniu do historii literatury (Komornicka i Żmichowska). Żmichowska była starą panną (co w dziewiętnastym wieku oznaczało gorszy gatunek kobiety) i, wedle Różewicza, lesbijką[38]. Komornicka w wieku trzydziestu lat stwierdziła, że jest mężczyzną, i została umieszczona przez rodzinę w szpitalu psychiatrycznym. W *Białym małżeństwie* autorkę *Poganki* zdaje się przypominać jedynie *quasi*-lesbijski związek między dwiema głównymi bohaterkami i być może status społeczny Pauliny, przebywającej w rodzinie Bianki na prawach uboższej kuzynki (Żmichowska nie była osobą zamożną). Biografia Komornickiej została w utworze zaznaczona dużo wyraźniej. Jednakże w obu przypadkach Różewicz zdaje się być zafascynowany nie tyle twórczością przywołanych pisarek, ile ich życiowymi postawami. Zarówno Komornicka, jak i Żmichowska swoje doświadczenia traktowały jako materiał literacki, z drugiej zaś strony – swoją biografię kształtowały wedle literackich wzorów. Różewicz odwraca sytuację. W jego dramacie tekst literacki wydaje się realniejszy n i ż b i o g r a f i a. Opisując poetykę postmodernizmu, Linda Hutcheon zauważa, że o ile modernizm starał się budować autonomiczne teksty, o tyle postmodernizm:

> z powrotem odnosi tekst do „świata". Ale nie jest to powrót do świata „zwyczajnej rzeczywistości", [...] „świat", w którym sytuują się teksty, jest światem dyskursu. Światem tekstów i intertekstów. Ten świat łączy się bezpośrednio z rzeczywistością empiryczną, jednakże sam rzeczywistością empiryczną nie jest.[39]

Odwołując się do tego stwierdzenia, można zauważyć, iż Różewicz, zamieszczając w swoim tekście aluzje do postaci konkretnych pisarek, przywołuje fragmenty realności. Dzięki nim kulturowe spory zostają niejako spuentowane „realnymi przykładami". Jednakże jedyną dostępną, niewątpliwą prawdą o obu dziewiętnastowiecznych pisarkach zdają się z perspektywy *Białego małżeństwa* być ich utwory. O ile postmodernistyczne czytanie tekstów zdaje się często podważać kategorię obiektywnej wartości literackiej, Różewicz tego nie czyni. Jeśli z pomocą bardziej lub mniej wyraźnych aluzji zawartych w tekście czytelnik zdoła dostrzec postacie dwóch pisarek, prawdopodobnie wzbudzą one jego szacunek. Jednakże teksty zarówno Żmichowskiej, jak i Komornickiej brzmią fałszywie, anachronicznie czy wręcz śmiesznie. Ich ewidentna nieudolność zdaje się niepodważalna. Choć

38/ Różewicz uznaje, że Żmichowska była lesbijką, na podstawie jej listów i wypowiedzi krytycznych Boya Żeleńskiego. Jak zwraca uwagę Zbigniew Majchrowski w cytowanej przeze mnie pracy, mógł tu okazać się mylący dziewiętnastowieczny „czuły styl". Jednakże w mojej pracy istotne jest rozszyfrowanie aluzji wplecionych w *Białe małżeństwo* i sposobu ich funkcjonowania. Dlatego większy nacisk kładę na Żmichowską odczytaną przez Różewicza, niż na rzeczywistą biografię tej pisarki.

39/ L. Hutcheon *A poetics of Postmodernism*, New York and London 1988, s. 125.

można pytać, skąd ona wynika, żadna odpowiedź umniejszyć jej nie zdoła. Ostateczną instancją, do której zdaje się odwoływać Różewicz, jest swego rodzaju literacki słuch. Wystarczy uwzględnić choćby nowe opracowania krytyczne, by sobie uświadomić, iż wartość literacka tych utworów nie wszystkim wydaje się tak oczywista. Jednakże nie to zdaje się istotne. Wszak pisarstwo i badania dotyczące literatury rządzą się odmiennymi prawami. *Białe małżeństwo* ukazuje czytelnikowi swoisty teatr lektury Różewicza. W gruncie rzeczy, choć zostają w dramacie dosłownie przytoczone teksty, nie tyle teksty te czytamy, ile sposób, w jaki przeczytał je autor dramatu. Idąc dalej, tam gdzie teksty te odsyłają do biografii, nie biografię widzimy, ale to, jak sobie ją wyobraził Różewicz. Postać Marii Komornickiej wyraźniej „widać" w *Białym małżeństwie*, niż postać Narcyzy Żmichowskiej. Dlatego sposób wykorzystania tej biografii jako materiału literackiego zdaje się dobrym przykładem tego, jak zwodniczą okazuje się w *Białym małżeństwie* kategoria autentyczności. Przywołanie „rzeczywistej" pisarki zdaje się nadawać dramatowi „ludzki wymiar". Odsyła bowiem już nie do sporów literackich, ale do bardzo konkretnego życia. Ponieważ poszanowanie każdego człowieka w twórczości Różewicza odgrywa tak olbrzymią rolę, losy Komornickiej zdają się najpoważniejszym oskarżeniem oszustw *belle epoque*, a jednocześnie najistotniejszą konsekwencją zbyt dużej ufności pokładanej w literackich wzorcach. W zakończeniu *Białego małżeństwa* Bianka po nie skonsumowanej nocy poślubnej pali swoje kobiece ubranie:

> Wrzuca kolejno wszystkie części garderoby. Potem bieliznę. Buciki, pończochy. Wyjmuje z włosów szpilki i grzebienie. Stoi w lustrze naga, z rozpuszczonymi włosami. Po chwili bierze duże nożyce i obcina sobie włosy, krótko do skóry, nierówno. Odkłada nożyce. Zakrywa piersi rękami i mówi do swojego odbicia w lustrze: „jestem", po chwili krzyczy: „jestem gotowa".[40]

Jeśli pozostaniemy tylko w kręgu tego dramatu, w „jestem" wypowiedzianym przez Biankę do swojego odbicia w lustrze słychać raczej rozpacz niż heroizm. Cóż może oznaczać w tym kontekście gotowość? Gotowość do czego? Do wycofania się ze wszelkich obowiązujących, a więc jedynych możliwych dyskursów? Do zamilknięcia – jako jedynej możliwości odmowy? Maria Komornicka w 1907 roku w trakcie podróży z matką spaliła swoje ubranie, gdyż uznała, że jest mężczyzną. Wcześniej, z niewiadomego powodu, w symbolicznym geście kazała sobie wyrwać wszystkie zęby. Następne czterdzieści lat swojego życia spędziła w zakładach psychiatrycznych i w odosobnionym pokoju w domu rodzinnym w Grabowie. Tak więc do tego momentu głos Komornickiej wpisany w *Białe małżeństwo* i głos Komornickiej, który możemy odczytać z jej utworów, zdają się współbrzmieć. Po ostatniej scenie w dramacie Różewicza zapada cisza, dużo bardziej przejmująca niż pełne ekspresyjnych obrazów poetyckich utwory Komornickiej. Przypomnijmy, iż Różewicz wykorzystał w swoim dramacie fragmenty twórczości dziewiętna-

40/ T. Różewicz *Białe...*, s. 170.

stowiecznej pisarki, pochodzące z okresu jej współpracy z „Chimerą". Tak więc teksty świadczące o pilnym terminowaniu u twórców młodopolskiego stylu zostają wykorzystane jako swoiste preludium do rzeczywistego załamania nerwowego. Innymi słowy, Różewicz każe postaci ze swojego dramatu okupić wyrzuceniem poza obszar „normalności" próby literackie niezbyt wysokiego lotu. Nie tej normalności, którą Komornicka krytykowała w młodzieńczych manifestach, ale tej, która jest niezbędnym warunkiem pełnego funkcjonowania w społeczeństwie. Bowiem, mówiąc dobitnie, choć Bianka stara się zostać poetką, udaje jej się jedynie zwariować. Jednakże Komornicka, mimo że zupełnie znikła z życia literackiego, pisała nadal wiersze i notatki krytyczne. Śledziła także rozwój polskiej poezji, zauważyła debiut Różewicza. Po lekturze wiersza *Ocalony*, z nauczycielem i mistrzem, którego poszukiwał młody Różewicz, skojarzył jej się nauczyciel i mistrz – Miriam. Miriam, którego Różewicz obarczył winą za młodopolskie zmanierowanie poezji. Oto jak Komornicka komentowała powojenną poezję:

> Poeci piszą byle co, byle jak, kontentują się pierwszym lepszym skojarzeniem wyobrażeń, lekceważą selekcję, sumienie artystyczne, poprawność fachową i mają te wszystkie swe niedostatki i przywary za przywileje artystyczne i tytuły do sławy. [...] Nawoływano do „podtrzymywania tradycji" poezji polskiej. Wiemy, co warte wszelkie podpieranie idei nie na czasie. Poezja jako ogólny nastrój jest dzisiaj nie na czasie i podpierać jej nie warto.[41]

Czyż nie są to stwierdzenia bliskie koncepcjom Różewicza? Późne wiersze Komornickiej (*Xięga Poezji Idyllicznej*) często stanowią spokojną i pełną pokory odpowiedź na młodzieńcze niepokoje, których zapis znajdziemy we wcześniejszej jej twórczości. Przesiąknięte jednak są niemalże mistycznym odczuwaniem świata. „Boję się wszelkiej mistyki jak ognia" – stwierdza natomiast Różewicz[42]. Można by się wręcz pokusić o ułożenie wyimaginowanej dyskusji między autorem a powstającym z cieniów pierwowzorem stworzonej przez niego postaci. Różewicz jest dziś jednym z najbardziej uznanych polskich pisarzy, a z późną twórczością Komornickiej zapoznają się przede wszystkim wytrwali biblioteczni szperacze. Jednak sądzę, że w tej rozmowie mogliby stać się równorzędnymi partnerami. Każde z nich ma za sobą doświadczenie ekstremalne, które za Jaspersem Różewicz nazywa sytuacją graniczną. I na skutek tego doświadczenia wytrwale szuka własnej prawdy, własnej moralności. Maria Komornicka przeszła drogę od buntownika do pariasa, wymagającą niezwykłego hartu ducha i siły intelektu. Różewicz w szkicu poświęconym Leopoldowi Staffowi napisał: „poezje chodzą w maskach. Kostiumach. Ale przechodzą lata i maski spadają. Ukazuje się człowiek. Prawdziwe jego oblicze. Ale są to utwory nieliczne. Ostatnie"[43]. Maria Komornicka wiersz *Starość*,

---

41/ M. Komornicka *Notaty*, w: *Archiwum Literackie. Miscellanea z okresu Młodej Polski*, red. S. Pigoń, Wrocław 1964, s. 369.

42/ T. Różewicz *Proza*, t. 2, s. 222.

43/ Tamże, s. 35.

napisany w okresie publicznego milczenia, włączony do *Xięgi Poezji Idyllicznej*, zaczyna taką strofą:

> Gdy człowiek dojdzie czuciem i rozumem,
> Ze to, czym dotąd był i czym jest teraz,
> Dalszym pragnieniom jego nie wystarcza,
> Wówczas się żegna z tym dziecinnym tłumem,
> Cofa się w głębie rozpamiętywania
> By się odrodzić...
> To jest ERA STARCZA.[44]

Jeśli czytając *Białe małżeństwo*, dostrzeżemy pełnoprawnego, godnego wysłuchania człowieka w Biance, która postanawia zostać bratem swojego męża, wymowa tego dramatu zmienia się. Bowiem oprócz przewartościowania polskich mitów, które dziś chyba nie wydaje się bardzo szokujące, zostaje podważone przeświadczenie o tym, że wszystko, co naprawdę wartościowe, zostaje w historii literatury zarejestrowane. Zapomnienie to dla twórcy bardzo srogi wyrok. Jednakże w utworach Piotra Odmieńca Wlasta, jak nazwała siebie Komornicka, nie ma nic z resentymentu twórcy odrzuconego i zmuszonego do milczenia:

> Nikt nie jest mną, nikt mnie nie zna, nikt za mnie uczynić nie zdoła tego, co ja czynię; nikt za mnie żyć nie potrafi, nikt mnie nie zastąpi.
>
> Nikt, prócz Ciebie, nie jest Tobą; nikt Cię nie zna, nikt za Ciebie uczynić nie zdoła tego, co ty czynisz; nikt za Ciebie żyć nie potrafi, nikt Cię nie zastąpi.[45]

To fragment z *Hymnów nadziei* włączonych do *Xięgi Poezji Idyllicznej*. Kiedy więc Różewicz doprowadza Biankę do granicy, za którą zdaje się rozciągać już tylko szaleństwo, doczytując jako swoisty epilog późne teksty Komornickiej, zdajemy sobie sprawę, iż wyraźnej granicy między pełnią władz umysłowych a szaleństwem nie sposób przeprowadzić. Bowiem w tej twórczości przeplatają się notatki niezwykle trzeźwe i trafne, wiersze o bardzo zdyscyplinowanej i powściągliwej konstrukcji, z ciągłymi odwołaniami do Starców i tradycji rodu, z oczekiwaniem uskrzydlenia, z upartym pisaniem w rodzaju męskim. Wydaje się, iż właśnie tego rodzaju inność, która zdaje się nie dopuszczać do siebie pełnych zrozumienia tolerancyjnych spojrzeń, współcześnie stanowi wyzwanie. Bo przecież „inny", którego już uznamy i przyjmiemy, przestaje pełnić swoją podstawową rolę w kulturze. Przestaje przypominać o pewnej rudymentarnej egzystencjalnej samotności i iluzoryczności wszelkich uporządkowań niezbędnych do tego, abyśmy mogli poczuć się bezpieczni w otaczającym świecie.

44/ M. Komornicka *Starość*, w: *Odmieńcy*, red. M. Janion, Z. Majchrowski, Gdańsk 1982, s. 205.

45/ M. Komornicka *Hymny nadziei*, w: *Xięgi...*, s. 213.

Mateusz KAREŃSKI-TSCHURL

Czy dlatego, że my się *par example* nie kochamy?

O erotyce futurystycznej na przykładzie poezji Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna

Parafrazując pierwsze zdanie słynnej książki Teodora W. Adorna, można powiedzieć, że

> stało się oczywiste, że wszystko, co dotyczy e r o t y k i, przestało być oczywiste, zarówno w obrębie jej samej, jak i w jej stosunku do całości, nawet jej racja istnienia.[1]

Czytelnik obcujący z twórczością literacką okresu dwudziestolecia międzywojennego, której ośrodkiem tematycznym są, z grubsza biorąc, sprawy miłości, może w pewnych przypadkach czuć się nieco zdezorientowany. Oczywiście w historii literatury międzywojnia są obszary, gdzie poszukujący piękna, harmonii, nastrojowego miłosnego zaklęcia znajdzie ukontentowanie (*casus* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej), jest jednak sporo takich miejsc, gdzie poczuje się wytrącony z równowagi, jeśli niechętnie wymawia słowo seks, płciowość w kontekście takich pojęć, jak: p r ę d k o ś ć i p r z y j e m n o ś ć[2], nie przyjmując do wiadomości, że erotyka może nie mieć nic wspólnego z miłością, pięknem, celowością, intymnym dążeniem ku ideałowi, który jest odblaskiem boskości.

Zamieszanie wprowadza sam termin. Słowo „erotyka" sugeruje wprawdzie zmysłowość, zawsze jednak pojawia się w obecności słowa miłość, które usprawie-

---

1/ T. W. Adorno *Teoria estetyczna*, Warszawa 1994, s. 3.

2/ O futurystycznej prędkości pisze A. Zeidler-Janiszewska *Prędkość – film – media – śmierć. Od futurystycznej fantazji do estetyki znikania*, w: *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, praca zbior. pod red. A. Gwóźdźa, Kielce 1994.

dliwia i uspokaja – wprowadzając niejaki ład w tę wstydliwie penetrowaną sferę. W sformułowaniu „s p r a w y m i ł o ś c i z m y s ł o w e j"[3] pierwszym członem definicji jest miłość, która dopiero wtórnie zostaje określona mianem zmysłowości. To pozorne zawężenie nie pozbawia jednak miłości jej metafizycznego wymiaru. Przeciwnie, rozszerza tylko jej moc na obszary „niższe". Konstrukcja definicji zaczyna się więc od drugiego stopnia, kiedy erotyzm współistnieje z uczuciem miłości. Jest to, być może, najpełniejsza jego forma, lecz nie jedyna. Nie można zapominać, że istnieje poziom podstawowy, na którym erotyzmu nie dopełnia żadne uczucie duchowe, co jednak nie upoważnia do zanegowania jego istnienia. Mało przydatne wydaje się tu także mówienie o miłości w liczbie mnogiej i mnożenie jej różnych odcieni. Miłość oznacza zawsze to samo uczucie (stan), niezależnie od tego, czego dotyczy i co ogarnia. Sformułowanie m i ł o ś ć z m y s ł o w a jest więc przypadkiem szczególnym, metaforą. Nie sposób przecież „kochać zmysłami". W potocznej definicji, choć nie zawsze zdajemy sobie z tego sprawę, dominuje tylko jeden wariant erotyki – erotyki w miłości. Reszta wydaje się nie istnieć.

Jest to, jak sądzę, błędne rozumienie terminu, który w sztuce oznacza przede wszystkim estetyczną przyjemność z kontemplacji przedstawień piękna ludzkiego ciała. Poza sztuką natomiast erotyzm należy rozumieć jako aktywność seksualną, której celem nie jest prokreacja, lecz przyjemność. Analizując fenomen zmysłowości, duński filozof Kierkegaard stwierdził, że dopiero chrześcijaństwo określiło erotykę duchowo, dodajmy od razu – negatywnie[4]. Odtąd na miano pięknego (ale także dobrego) zasługiwać mogło tylko to, co dotyczy bądź pochodzi z ducha. Sprawy ciała zostały potępione i uznane za grzeszne. Ów moment duchowy ciąży na ujęciu erotyki do dziś, unieważniając parametry estetyczne poprzez odwołanie do odwracalnego równania piękna i dobra. Niezależnie zatem od historii pojęcia, wszelkie regulacje między estetyką a etyką chciałbym uznać za sprawę osobistą, efekt poczynionych założeń. Nie będą one przedmiotem moich rozważań. Proponuję więc, by bardziej sprawy nie komplikować, traktować erotykę w poezji jako wartość nie podlegającą kryteriom innym niż artystyczne, godząc się na ustalenia Kanta o samocelowości sztuki i braku jakichkolwiek konieczności jej związków z kategoriami pozaestetycznymi, a zwłaszcza etycznymi[5].

3/ Określenie to jest jedną z częściej podawanych słownikowych definicji pojęcia; por. W. Kopaliński *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1968, s. 221.

4/ S. Kierkegaard *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, w: *Albo-albo*, Warszawa 1968, t. 1, s. 65-66. W podobnym duchu wypowiadają się też: G. Bataille, F. Chirpaz.

5/ Pisze on, że: „u podstawy sądu smaku nie może leżeć żaden cel subiektywny. Ale także żadne przedstawienie obiektywnego celu, tj. możliwości przedmiotu samego podług zasad związku celowego, a zatem żadne pojęcie dobra nie może determinować sądu smaku; jest to bowiem sąd estetyczny, a nie poznawczy i dlatego nie dotyczy żadnego pojęcia właściwości oraz wewnętrznej lub zewnętrznej możliwości przedmiotu za pośrednictwem tej lub innej przyczyny, lecz jedynie wzajemnego stosunku władz wyobrażeniowych, o tyle, o ile są one zdeterminowane przez jakieś przedstawienie" (I. Kant *Krytyka władzy sądzenia*, Warszawa 1964, s. 91-92).

Pozostaje jeszcze do wyjaśnienia kwestia piękna. Estetyka dwudziestolecia uchyla dominację idealistycznej orientacji Platońsko-Plotyńskiej w sztuce[6]. Ideały harmonii i piękna kruszą się u podstaw, a coraz częściej mamy do czynienia z estetyką brzydoty czy, jak chce Jaworski, antyestetyką[7]. Współcześni antropologowie kultury zwracają uwagę na „zamieszanie i brak równowagi" w tej materii: „Wniosek nasuwa się następujący – oto współczesność proponuje nową grę estetyczną: desymetrię, deformację, zaburzenie harmonii"[8].

Sytuacja ta znajduje odbicie także w erotyce. Nie dość, że często nie ma miejsca na słowo „miłość", to w konstruowaniu definicji coraz trudniej posłużyć się kategorią piękna. Robocza definicja skurczyłaby się zatem do krótkiego: s p r a w y z m y s ł o w e, choć, biorąc pod uwagę „odczarowanie" kultury, jakiego poprzez swe badania dokonał Freud, należałoby raczej powiedzieć: s p r a w y l i b i d a l n e w s z t u c e. Należy pamiętać, że lata dwudzieste naszego wieku to okres ogromnej popularności koncepcji Freuda, które doprowadziły do gruntownej przemiany świadomości. Ogólne zainteresowanie zdobyczami psychoanalizy stanowi więc niewątpliwy kontekst historyczny. To właśnie wtedy błogostan ówczesnego intelektualisty został zburzony przez myśl o tym, że życiem człowieka włada e r o s:

> Dla wielu z nas trudna może być rezygnacja z wiary, że w człowieku istnieje pęd do doskonalenia się, który doprowadził go na obecny poziom osiągnięć duchowych i sublimacji etycznej i po którym można się spodziewać, że doprowadzi rozwój człowieka do poziomu nadludzkiego. Co do mnie jednak, to nie wierzę w taki popęd wewnętrzny i nie widzę sposobu, w jaki można by ocalić to tak miłe złudzenie.[9]

Program polskich futurystów to przede wszystkim bunt przeciwko zastanej tradycji i kulturze. Bunt, który, rzecz jasna, nie ominął także erotyki, był wyrazem sprzeciwu wobec obyczajowości społecznej, która akceptując sprawy cielesności, skrupulatnie je kamuflowała.

> Podkreślamy moment erotyczny jako jedną z najbardziej zasadniczych funkcji życia w ogóle. Jest on jednym z elementarnych i nadzwyczaj ważnych źródeł radości życia, pod warunkiem, że stosunek do niego jest prosty, jasny i słoneczny.[10]

6/ Por. M. Podraza-Kwiatkowska *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 56.

7/ S. Jaworski *Antyestetyzm w poezji lat dwudziestych*, w: *Wiersz i poezja*, pod red. J. Trzynadlowskiego, Wrocław 1966.

8/ W. J. Burszta, W. Kuligowski *Seks-telefon: współczesne strefy piękna*, w: *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury*, Warszawa 1999, s. 159.

9/ Z. Freud *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Kraków 1976, s. 62.

10/ B. Jasieński *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*, Kraków 1921.

Nie pozwalajcie zalewać się codziennie kubłami stęchlej, starczej i snobistycznej literatury, która nie jest już nawet w stanie pobudzić waszych instynktów płciowych.[11]

VI. sztuką jest tylko to, co daje zdrowie i śmiech.

ISTOTA SZTUKI – W JEJ CHARAKTERZE CYRKOWEGO WIDOWISKA DLA WIELKICH TŁUMÓW.

cechy jej zewnętrzność i powszechność, pornografia niezamaskowana.[12]

Przytoczone fragmenty manifestów futurystycznych nie pozostawiają wątpliwości co do charakteru tej erotyki. „Moment erotyczny", „instynkty płciowe", „pornografia niezamaskowana" – to określenia konstytuujące futurystyczną koncepcję erotyzmu. Jego istotą ma być nie kontemplacja przedmiotu estetycznego, takiego nie będą próbowali konstruować, tylko „pobudzanie instynktów płciowych", przypominanie o „radości życia" płynącej z ludzkiej seksualności. Wreszcie – regulacja stosunku nowoczesnego człowieka do wstydliwych spraw cielesności: erotyka jest źródłem przyjemności, pod warunkiem, że odnosimy się do niej w sposób nieskomplikowany. Jak powiada filozof:

Rozkoszowanie się nie jest jednym ze stanów psychicznych, uczuciowym zabarwieniem w psychologii empirystycznej, l e c z s a m y m d r e s z c z e m J a. Rozkoszując się, istniejemy zawsze jakby w drugim stopniu, który nie jest jeszcze stopniem refleksji. Albowiem szczęście, jakiego zaznajemy już po prostu dlatego, że żyjemy, znajduje się zawsze ponad byciem, w jakim pogrążone są rzeczy. Jest doznaniem, któremu pamięć o dążeniu nadaje charakter spełnienia będącego czymś l e p s z y m od ataraksji [...] Byt ludzki lubi swoje potrzeby, jest szczęśliwy, że je ma.[13]

W podobnym duchu wypowiada się inny myśliciel, Georges Bataille, gdy mówi: „o erotyzmie można powiedzieć, że jest pochwałą życia nawet w śmierci"[14].

Nie jest to oczywiście proklamacja realizacji „zasady rozkoszy", jak powiedziałby Zygmunt Freud. Ludzie od zawsze wiedzieli o przyjemnościach ciała i nigdy się ich nie wyrzekli. Zrezygnowali jednak, zdaniem futurystów, z owego „słonecznego i radosnego" stosunku do erotyki, obwarowując ją, jak w innym kontekście twierdzi Foucault, nieskończonymi przepisami i konwenansami[15].

11/ Tamże.

12/ A. Stern, A. Wat *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, Warszawa 1920.

13/ E. Levinas *Całość i nieskończoność. Eseje o zewnętrzności*, Warszawa 1998, s. 124, podkr. M.K.

14/ G. Bataille *Erotyzm*, Gdańsk 1999, s. 15.

15/ „Wokół seksu zapada milczenie. Legalna i wydająca potomstwo para małżeńska stanowi prawo. Mianuje się wzorem, wprowadza normę, bierze w posiadanie prawdę, strzeże prawa do zabierania głosu i zastrzega sobie zasadę sekretu. Zarówno w wymiarze społecznym, jak w każdym domu seksualność uznana, lecz pożyteczna i płodna zajmuje

Bunt przeciw konwenansom i tradycji „postępowania erotycznego" staje się więc niemal koniecznością dla młodych poetów. Także jako niezgoda na uczucie, uważane dotąd za nieodzowny składnik miłości płciowej:

> Czy dlatego, że my się *par example* nie kochamy.
> Nie możemy całować swoich oczu i ust?
> [Bruno Jasieński *Trupy z kawiorem*][16]

Aksjologia futurystów opiera się na kilku znaczących opozycjach. W przypadku erotyki opozycją najważniejszą jest opozycja: statyka – dynamika. Ta ostatnia oznacza apoteozę ruchu, dziania się, postępowania wolnego od racjonalnego namysłu. Spontaniczny i dynamiczny pochód instynktów *contra* statyczny konwenans. Zmiana zamiast trwania. Eksplozja zamiast linearnego rozwoju, by posłużyć się określeniem Łotmana[17].

Bohater *Trupów z kawiorem*, nie przestrzegając zasad dobrego tonu, bezceremonialnie zwierza się partnerce ze swych prymitywnych, instynktownych, a więc naturalnych, niewynaturzonych, wreszcie – zdrowych pragnień:

> A ja chcę dzisiaj pieścić Pani piersi bez bluzki,
> Chcę być dziko bezczelny i mocny, jak tur.

Ta witalistyczno-instynktowna deklaracja erotycznej swobody i pewnej „krępującej" bezpośredniości niesie ze sobą jeszcze jedną, dużo ważniejszą informację, mówiącą o tym, że futurystyczne piękno (właściwie należałoby powiedzieć: „styl zero piękna") „pochodzi – tak jak głosił Freud – z doznań seksualnych"[18]. Nie chodzi tu wszakże jedynie o seks. Dla futurystów jest on po trosze także środkiem, który, będąc najsilniejszym rezerwuarem natury w człowieku, jako jedyny może dorównać fascynującemu dynamizmowi maszyny – erotyka jest tu najdonioślejszą pracą, zadaniem „maszyny mego ciała"! Kwintesencją skuteczności i celowości, a także radości odsuwającej od człowieka cierpienie.

W kontekście erotyki futurystycznej należy zatem mówić raczej o przedmiocie „seksualnym" niż estetycznym – piersi, które bohater chce pieścić, nie są w żaden sposób określone. Nie wiadomo, czy są piękne, czy brzydkie – działają podniecająco i to jedyna ich rola. Sformułowanie: „chcę pieścić Pani piersi bez bluzki",

---

jedno jedyne miejsce: sypialnię rodziców. Resztę trzeba, naturalnie, zatuszować: konwenans obyczajowy unika ciała, powściągliwość słów odbarwia wypowiedzi [...] Wszystko, co nie jest podporządkowane rozrodczości lub przez nią uszlachetnione, traci dach nad głową i wszelkie prawa. Zostaje wygnane, zabronione, wtrącone w milczenie" (M. Foucault *Historia seksualności*, Warszawa 1995, s. 13).

16/ Wszystkie utwory Jasieńskiego cyt. za: B. Jasieński *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, oprac. E. Balcerzan, Warszawa 1972.

17/ Por. J. Łotman *Kultura i eksplozja*, Warszawa 1999.

18/ Z. Freud *Kultura jako źródło cierpień*, Warszawa 1992, s. 73.

świadczy ponadto o charakterystycznym dla tej erotyki rozczłonkowaniu, czy, jak kto woli, destrukcji podmiotu /przedmiotu seksualnego. Pieścić nie Panią, lecz „Pani piersi"! Analogicznie do tego zabiegu, w jedenastej zwrotce pojawią się słowa: „Pani nogi falują tak lubieżnie i zło". Zwrotka pierwsza: „Pani palce są chłodne i pachną jak opium". Zwrotka siódma: „Nie możemy całować swoich oczu i ust?". „Pani przedstawiona" składa się zatem z nóg, palców, ust, *etc.*, jak gdyby nie była całością; w erotycznym spojrzeniu podmiotu, trochę jak w oku kamery, zjawiają się tylko części ciała, jako erotyczne rekwizyty[19]. Oznacza to, że wielką figurą futurystycznej erotyki jest, jak sądzę, synekdocha, co jest logiczną konsekwencją prędkości i dynamiki ruchu, pociągającej za sobą nieuchronną fragmentaryzację, a także „maszynistycznego" widzenia człowieka. Pozwala to na swobodną wymianę i liczne kombinacje części w drodze ku konstrukcji nowej całości, która, opierając się na ciągłej fluktuacji elementów, całością być przestaje.

Kolejne dwa wersy dają pewną charakterystykę właścicielki biustu, która jest ważna ze względu na futurystyczne założenia teoretyczne:

> Pani dużo ma w sobie z rozpalonej Zuluski,
> Pani usta się śmieją i mówią *toujours!*

„Rozpalona Zuluska", prawie dzikuska, stanowi pozytywny model bohaterki erotyki futurystycznej. Powabną i spokojną damę, pięknie „rozłożoną" na otomanie, dającą się objąć wzrokiem i kontemplować, zastąpiła kobieta żywiołowa – dzikuska, nie skażona mieszczańską moralnością; rozpalona – a więc dynamiczna, o „słonecznym" stosunku do seksualności: „Pani usta się śmieją" i mówią, niby w odpowiedzi (same usta!): „zawsze".

Kolejna zwrotka przynosi jednak zupełną zmianę stosunku podmiotu do „rozpalonej" damy. Powiada on:

> Pani dzisiaj się marzy... jakiś sen o wikingu...
> Purpurowe ekscesy niewyspanej Ninon...
> Takie, jak Pani, bierze się w pędzącym sleepingu
> Na poduszkach pluszowych rozebraną i mdlą.

19/ Podobnego zdania jest autor *Erotyzmu po polsku*, który patronem tego procesu czyni Picassa: „Rewolucja seksualna pocięła kobietę na części. [...] Picasso rozciął na części kobietę i porozrzucał jej członki: on pierwszy na oczach naszych podarł naturę na strzępy. Naukę Picassa zrozumiała reklama. Reklama nam pokazała, że kobieta cała nie istnieje, jest mitem, należy do dawnej literatury. Na kobietę się składają: stopy, na które wsuwa pantofelki, nogi dla pończoch, uda dla collantów, biodra dla slipów, brzuch dla nocnej koszuli, piersi dla napierśnika, szyja dla kolii, wargi dla różu, oczy dla kredki, włosy dla perfum. [...] Rozcinanie kobiety przygotowane przez sztukę odbywa się obecnie równocześnie, wszędzie, jakby ludzie nie komunikowali się ze sobą" – A. Banach *Kobieta podzielona na części*, w: *Erotyzm po polsku*, Warszawa 1974, s. 160.

Żywiołowa i spontaniczna „Zuluska" zmienia się zrazu w sentymentalną i bezwolną Ninon. Określenie „rozebraną i mdlą" sugeruje statykę i bezruch, co zdaje się być dodatkowo skontrastowane poprzez figurę ekspresu jako miejsca tych wydarzeń. Chociaż pędzi pociągiem, jest ciągle statyczna.

Jeszcze dobitniej podkreśla to kolejna zwrotka:

> I, wsysając się w piersi Pani ostro-mdły zapach
> W końcach palców poznaje się budzący się wstręt
> Do tych kobiet, co dają się na brudnych kanapach
> Karmelkowo-lubieżne i pokorne jak sprzęt.

„Pani" staje się tu więc antybohaterką futurystycznej erotyki; „karmelkowo-lubieżna" oznacza konwencjonalny, salonowy *sex appeal à la* Tetmajer, pozbawiony dynamiki i swobody, odpowiednio opakowany – niczym cukierek – którym można się poczęstować w każdej chwili. Jest drobną przyjemnostką w stylu *decadence*. Sformułowanie: „na brudnych kanapach" i „pokorna jak sprzęt", każe myśleć o Pani w kategoriach prostytutki; słowa: „w końcach palców poznaje się" stanowią odwołanie do pewnych, zdaje się, negatywnych doświadczeń odbiorcy w sferze erotyki – znaczą tyle, co: „w takich momentach czuje się", „wtedy zwykle okazuje się", „daje się poznać" *etc.*, akcentując powtarzalność i typowość.

Kolejna zwrotka znów wnosi zmianę: nogi Pani „falują lubieżnie i zło", jej spazmy mają coś z „sapiących ekspresów" – są więc ciężkie i złowrogie, jak lokomotywa, choć pełne dynamiki i pędu. Bohaterka jest zarazem nobliwą damą ze „zrzeszenia dla pań *comme il faut*" i „księżniczką księżycowych ekscesów".

Okazuje się zatem, że wszystko to bynajmniej nie tworzy obrazu erotyki radosnej. Zmienna postawa „Pani", która waha się między lubieżnym demonem a karmelkową, lichą zmysłowością, jest być może figurą skomplikowanej i pogmatwanej natury relacji damsko-męskich, dalekich od postulowanej prostoty, wciągających w żmudną grę salonową, w której raz modna jest dziewczęca świeżość i niewinna wesołość, a innym razem demoniczna lubieżność. Owa gra toczy się również na poziomie tekstu(ów) – poeta nie wie, czy powinien przedstawiać model postulowany (Zuluska), czy negatywny (Ninon). Kolejna zwrotka przynosi więc zmianę – chęć ucieczki w inną rzeczywistość:

> A chce Pani? Zerwiemy raz z tą wszystką hołotą!
> Polecimy na oślep w samochodzie jak w śnie.

Erotyka postulowana wiąże się tu z nieobliczalnym pędem bez celu, akcentującym jedynie skuteczność[20] działania! Jest, tak jak sztuka, samocelowa. Liczy się bowiem ruch, dynamika, jaką zapewnia samochód i swoboda we dwoje; tylko

---

20/ Skuteczność zamiast celowości to, według Lyotarda, jeden z wyznaczników kultury ponowoczesnej. Por. J.-F. Lyotard *Kondycja ponowoczesna*, Warszawa 1997.

taka relacja jest zdrowa i przyjemna[21]. Ważne jest tu też samo zestawienie erotyzmu z mechanicznym idealem piękna – samochodem, nadprzedmiotem, jak nazywa go Barthes[22]. Są to jakości równoważne. Groteskowe zakończenie wiersza:

> Blady lokaj we fraku nasze trupy z kawiorem
> Poda sennie na tacy wytwornemu *milieu*...

podkreślające opozycję my /oni oraz tu /tam, jest dość wieloznaczne. Przede wszystkim określenie „trupy". Można je odczytać dwojako. Po pierwsze, trupy mogą być efektem wypadku samochodowego („polecimy na oślep w samochodzie...") – destrukcyjnego, złowrogiego działania maszyny; po drugie, określenie „trupy" może być metaforą erotycznego, seksualnego wyczerpania – bohaterowie mogą zostać dosłownie wyniesieni przez lokaja z samochodu po zakończonej przejażdżce i „podani" towarzystwu w charakterze ostrzeżenia, sensacji, czy, po prostu, przywróceni kompanii, od której się odłączyli. Aby dodatkowo skondensować znaczenia, trzeba wspomnieć, że zostaną „podani" razem z kawiorem, który oprócz tego, że jest wytwornym przysmakiem, jest także efektem – obumarłym efektem – płciowej aktywności jesiotrów. Warto też zwrócić tu uwagę na głęboką zależność erotyki i śmierci, będącą, zdaniem autora *Erotyzmu*, efektem tej samej fascynacji – przejścia od nieciągłości do ciągłości bytu[23].

Obrazy „trupów z kawiorem" i „pędzącego auta", niezależnie od interpretacji, jaką przyjmiemy, są konsekwencją „momentu (po)pędu", erotyczno-mechanicznego dynamizmu, który, choć wyniszcza (zabija lub zbliża do śmierci), jest dowodem życia, ruchu, stanowiąc jednocześnie opozycję wobec statycznej „martwej" rzeczywistości „wytwornego *milieu*".

Okazuje się więc, że już pierwszy tekst, który miał być egzemplifikacją „erotyki radosnej", wprowadza wątpliwości co do futurystycznej seksualnej prostoty i swo-

---

21/ Problem opozycji natura /kultura albo ciało /maszyna nie jest tu przedmiotem rozważań. Warto jednak wspomnieć, że w przypadku erotyki z pewnością zachodzi proces utożsamienia – witalizacji materii i materializacji witalnego – by posłużyć się określeniem S. Sterny-Wachowiaka, por. tegoż *Miąższ zakazanych owoców. Jankowski – Jasieński – Grędziński (Szkic o futuryzmie)*, Bydgoszcz 1985, s. 115-118.

22/ R. Barthes *Nowy Citroen*, przeł. W. Błońska, w: *Mit i znak*, Warszawa 1970, s. 78. Warto w tym kontekście wspomnieć także słowa Freuda, który w kontekście kolei pisał, że: „wstrząs mechaniczny trzeba uznać za jedno ze źródeł podniecenia seksualnego" (*Poza zasadą przyjemności...*, s. 52).

23/ G. Bataille *Erotyzm...*, s. 16. Na marginesie tej konstatacji trzeba wspomnieć, że odkrycie zależności erotyki i śmierci, wprawdzie nie w formie dialektycznej zależności, należy do Freuda: „Na gruncie rozważań teoretycznych, popartych przez biologię, przypuściliśmy istnienie popędu śmierci, którego zadaniem jest sprowadzenie życia organicznego z powrotem do stanu martwego, podczas gdy eros zmierza do tego, by przez coraz dalej sięgającą koncentrację żywej substancji rozproszonej w formie cząsteczek skomplikować życie i tym samym zachować je" (*Ego i id*, w: *Poza zasadą przyjemności...*, s. 122).

body. Pamiętajmy jednak, że owa „niezamaskowana pornografia" jest ciągle postulatem, pobożnym życzeniem futurystów – prawdziwa rewolucja seksualna dokona się wiele lat później. Tymczasem o „słoneczność" trzeba walczyć, przekonywać... Stąd w tekstach młodych twórców tyle dwuznaczności; są tam „radosne Zuluski", ale i kobiety „lubieżne i zle". Jest dziki dynamizm *Miłości na aucie*, ale również ponura statyka – „trupów z kawiorem".

Ambiwalentny status erotyki w omawianym tekście Jasieńskiego skłania do przyjęcia innej perspektywy badawczej. Zamiast prób odtworzenia koherentnej struktury erotyki jako zespołu przekonań obyczajowo-estetycznych, warto przyjrzeć się samemu jej językowi. Jest on dość ubogi, co wydaje się niezwykle znaczącą kwestią, ponieważ rodzi pytanie o to, jak przy użyciu niewielu znaków (erotycznych) powstaje tak bogata struktura tematyczna?

Weźmy zatem inny wiersz Jasieńskiego – *Rzygające posągi*. Erotyzm tego tekstu jest sprawą skomplikowaną. Mamy tu do czynienia z sytuacją flirtu, który sam w sobie erotyczny nie jest. Co najwyżej konotuje erotyzm. A jednak tekst jest silnie nacechowany zmysłowością. Jak to się dzieje? Adresatką monologu lirycznego jest kobieta o równie niejasnym statusie, co bohaterka *Trupów z kawiorem*. Będąc „klasycznie niedbała", jest również „najzupełniej *moderne*":

> Pani dzisiaj, doprawdy, jest klasycznie... niedbała...
> Pani, która tak zimno gra sercami w *cerceau*,
> Taka sztywna i dumna... tak cudownie umiała
> Nawet puścić się z szykiem po 3 szkłach curaçao.

Sytuacja flirtu zostaje więc szybko uchylona informacją o „puszczeniu się" Pani. Oznacza to, że wszystko, co tradycyjny erotyk zwykle niejasno implikuje, tutaj już się wydarzyło. Cały erotyzm wiersza zawiera się zatem w powiadomieniu: „tak cudownie umiała / nawet puścić się z szykiem". Czy jednak można to nazwać erotyzmem? Tak, dla futurysty piękno zawiera się w dynamicznym, spontanicznym akcie płciowym, który właśnie się dokonał – im szybciej i swobodniej, tym lepiej. Czy więc język erotyki *Rzygających posągów* sprowadza się do jednego słowa? Nie. Mamy jeszcze rozebraną Giocondę, która „stoi w majtkach na stole", noc pijana jest od szampana i od... warg, natomiast podmiot pragnie podziwiać „Pani *deshabille*...". To wszystko.

Inny tekst Jasieńskiego – *Miłość na aucie*, wykorzystujący równie ubogi język erotyki, jest już jednak wyrazem dość spójnej koncepcji „miłości". Nie ma tu już ambiwalencji postaw – jest pęd auta i radosna miłość „na" aucie. Wszystko wydaje się jasne... poza tytułem. Sformułowanie „miłość na aucie" pozornie nie pozostawia żadnych wątpliwości – chodzi o wesoły akt płciowy odbyty właśnie na aucie. Cóż kiedy: „auto szło wariackim tempem 160 wiorst godzina" – jak to możliwe? Rzecz nie w tym, aby próbować zrekonstruować „warunki" takiej miłości, lecz dostrzec fakt, że tytuł utworu jest tu właśnie znakiem języka erotyki. Tytuł, a nie przedostatnia zwrotka, która jest dość niewinna, wręcz sentymentalna:

Pani śmiała się radośnie błyskawicznym tremolando,
Obryzgany pani śmiechem śmiał się złoty, letni dzień
I w dyskretnym cieniu ronda z żytnich kłosów ogirlandą
Nasze usta się spotkały jeszcze pełne świeżych drgnień...

Znaczący jest więc sam tytuł – *Miłość na aucie*. Chodzi oczywiście o przyimek „na", który, w przeciwieństwie do możliwego do zastosowania „w", wskazuje akt płciowy. Gdyby Jasieński nazwał swój wiersz „Miłość w aucie", to biorąc pod uwagę sielankowy obraz pocałunku w samochodzie podczas przejażdżki w pogodny, letni dzień, moglibyśmy się łudzić, że chodzi o sytuację rodzącego się uczucia – miłości przypieczętowanej pierwszym, niewinnym pocałunkiem. Taką samą sytuację mamy przecież choćby w *Potopie* Sienkiewicza – Kmicic i Oleńka pędzą saniami, wyznają sobie miłość, jest też i pocałunek. A jednak nie uznamy tej sceny za erotyczną – jest ona, jak powiedziałby Foucault, usprawiedliwiona miłością małżeńską. Tekst Jasieńskiego, jak to często się u niego dzieje, jest relacją *ex post*. Podobnie jak w *Rzygających posągach*, gdzie adresatka „już-się-puściła", tak i tutaj „miłość na aucie" wydarzyła się jeszcze przed przejażdżką, dlatego usta, które się spotkały w samochodzie, są:

Jeszcze pełne świeżych drgnień

„Świeżych" – znaczy niedawnych, nieledwie zakończonych. Słowem: „drgnień z miłości na aucie". Po nich następuje tylko wesoła przejażdżka, tak jak w *Rzygających posągach* „po tym, jak pani się puściła", podmiot woła:

Dziś będziemy po parku na wyścigi biegali
I na ławki padali, zadyszani na śmierć.

Połączeniem tych dwóch sytuacji, tj. aktu płciowego przywołanego *ex post* i następującego po nim dynamicznego ruchu, przemieszczenia (*Rzygające posągi*, *Miłość na aucie*), jest zakończenie wiersza *Snieg*. Powołuje on do życia dwie opozycyjne przestrzenie: daną i projektowaną, chcianą. Przestrzeń przedstawiona jest ponura i przygnębiająca. Jest też, jak sądzę, aluzją do symbolicznej i ekspresjonistycznej poetyki[24], a może po trosze efektem lewicowych przekonań poety, które tak silnie zamanifestują się w *Ziemi na lewo* i innych utworach zaangażowanych w sprawę proletariatu:

Ktoś się nagle chciał roześmiać, ale nie mógł...
(Oczy cichych czasem chłodne są jak marmur)
Czyjeś ręce pochyliły się ku niemu
Z łyżką ciepła, kochaności i pokarmu

24/ Wydaje się pewnym nawiązaniem do *Hymnu o łyżce zupy* Józefa Wittlina, pochodzącego z tomu *Hymny*, wydanego w Poznaniu w 1920 roku.

A ulicą chodzi siwa Matka Boska
Szuka Żalu, Zrozumienia i Pokuty...

Ta ponura, anonimowa rzeczywistość skontrastowana jest z inną przestrzenią – wesołą i ciepłą. Podmiot powiada do niemej jak zwykle adresatki:

Chcesz? – będziemy dziś przy gwiazdach tańczyć nago...
Daj mi dotknąć swoich miękkich ust-atlasów

...Polecimy na Bleriocie do Chicago
Jeść o zmierzchu słodki kompot z ananasów...

Po raz pierwszy mamy tu do czynienia z połączeniem i jednoczesnością ruchu i erotyki – „tańczyć nago". Z kolei sformułowanie „daj mi dotknąć swoich miękkich ust-atlasów" nieco bardziej wyrafinowane, choć pełniące tę samą funkcję, co zawołanie: „chcę pieścić Pani piersi bez bluzki", wprowadza rzadki w języku futurystycznej erotyki wypadek zastosowania epitetu – „miękkie" (usta-atlasy). Części ciała są bowiem w języku futurystów znakiem wystarczającym. Cały szereg piersi, ust, nóg, bioder jest zbiorem rekwizytów erotycznych samych w sobie, nie potrzebujących dookreślenia, które, zdaniem młodych twórców, było domeną mieszczańskiego omówienia, ucywilizowania seksu. Tu wyjątkowo stało się inaczej. Ważne jest jednak inne zjawisko – przestrzeń opozycyjna wobec przedstawionej – futurystyczna, w *Śniegu* utożsamiona została z erotyką. To przestrzeń konkretu (ananasy), dynamicznego ruchu (taniec, samolot) i nieskrępowanej erotyki („tańczyć nago"). Cały ten obraz jest ponadto znakiem nieograniczoności, ekspansji, futurystycznego potencjału. Warunkiem znalezienia się i zaistnienia w tej przestrzeni jest jednak zgoda partnerki, stopień jej „sfuturyzowania" – „chcesz? – będziemy dziś...". Istnieje też możliwość interpretacji uchylającej relacje przestrzenne. Być „tam" można dzięki erotycznej – futurystycznej – rozkoszy, ona stanowi „Chicago".

Równie ograniczony jest język erotyki wiersza *Ipecacuana*, będącego „ironiczną parafrazą głośnej *Nieznajomej* Błoka (1906)"[25] – tworzą go zaledwie dwa określenia: „piersi wypukłe" i „kochanka".

Trudno przecież za erotyczne uznać powiadomienie o „wklęsłych oczach", choć to, w gruncie rzeczy, sprawa gustu! Jednocześnie mamy tu do czynienia z sytuacją, którą Andrzej K. Waśkiewicz, w kontekście erotyków Peipera, nazywa „erotyzacją neutralnego tła"[26]. Neutralne tło (noc) ulega erotyzacji (ma więc wypukłe piersi). Czy jednak u futurystów tło mogło być kiedykolwiek neutralne (erotycznie)? Zdaje się, że nie do końca. Bo jeśli teksty pisze miasto:

25/ E. Balcerzan, przypis do *Ipecacuany*, B. Jasieński *Utwory...*, s. 5.

26/ A. K. Waśkiewicz *„Woń rzeźni i róż" (O erotyce Tadeusza Peipera)*, w: *Rygor i marzenie. Szkice o poetach trzech awangard*, Łodź 1973, s. 43.

w wielotysięcznych, stulicych miastach
wychodzą codziennie tysiące gazet,
długie, czarne kolumny słów,
wykrzykiwane głośno po wszystkich bulwarach.
piszą je mali, starsi ludzie w okularach.
nieprawda,
pisze je Miasto
stenografią tysiąca wypadków.
rytmem, tętnem, krwią.[27]

– to i noc może być przestrzenią i nadawcą erotyki, może mieć „wypukłe piersi". Innymi słowy, można powiedzieć, że rzeczywistość futurystyczna jest erotycznie oznakowana. W przekonaniu tym umacnia mnie ponadto Edwarda Balcerzana koncepcja poety-kontaktera:

> [...] antytradycjonalizm kazał futurystom szukać inspiracji w potocznej działalności człowieka. Kult materii z kolei domagał się takiej twórczości, w której by „przemawiała" sama rzeczywistość, same rzeczy. Na przecięciu tych dwóch dążeń ukształtowała się wizja poety nowych czasów jako swoistej „stacji przekaźnikowej", zainstalowanej między światem natury i cywilizacji z jednej, a odbiorcami z drugiej strony. [...] Poeta to kontakter.[28]

Język erotyki, jakim posługuje się Anatol Stern, różni się od tego, który obserwować można u Jasieńskiego – chociaż rządzą nim podobne prawa. Nieśmiało formułowana w kontekście Jasieńskiego teza mówiąca o tym, że rzeczywistość dla Jasieńskiego ma zdecydowanie erotyczny charakter – tu, w przypadku twórczości Sterna, jest głęboko uzasadniona. Wiersz pt. *Spacerujące*, pochodzący z tomu *Futuryzje* (1919), tworzy specyficzną sytuację, którą nazwać można „panoramą erotyzmu miejskiego". Autor króciutkiego tekstu, który w pierwszej redakcji składał się z dwóch zwrotek, później zaś doszła jeszcze jedna, dość osobliwie posługując się analogią ze światem zwierząt, ukazuje erotyczny charakter miejskiego pejzażu:

Na łące pasą się świecące młode krowy
I myczą gęsto, dojne, od sił i od gorąca.

Po ulicy strojne chodzą młode kobiety
Grają w chodzie biodrami i mrużą się od słońca.[29]

Język erotyki Sterna opiera się na znakach odsyłających do sfery biologii i pozbawiony jest jakichkolwiek epitetów. Jest czysto informacyjny. Jan Prokop powia-

---

27/ B. Jasieński *Prolog* do *Pieśni o głodzie*, w: *Utwory*..., s. 73.

28/ E. Balcerzan, w: B. Jasieński *Utwory*..., s. LVI.

29/ Wszystkie utwory Sterna cyt. za: Anatol Stern *Wiersze zebrane*, oprac. A. K. Waśkiewicz, Kraków 1986.

da nawet, że mamy tu do czynienia z „panbiologizmem" i „pansomatyzmem"[30]. Rzeczywiście, świat przedstawiony kipi seksualnością i witalnością, której nie trzeba dookreślać. Sformułowania: „grają w chodzie biodrami" i „mrużą się od słońca" są w zasadzie określeniami pustymi. Nie wiadomo, czy to damy „comme il faut", by posłużyć się określeniem Jasieńskiego, emanujące wyrafinowanym urokiem, czy też zwyczajne, pospolite kobiety – może nawet „baby" z *Nimf*. Erotyczne obiekty Sterna celowo pozbawione są imion własnych, cech jednostkowych, ponieważ chodzi mu o ogólną „kobiecość", „seksualność", będące przymiotem każdej młodej kobiety, mimowolnie narzucające się podmiotowi[31]. Poeta jako kontakter dekoduje jedynie erotyczne sygnały. Jest to osobliwa sytuacja komunikacyjna – nadawcą jest tu miasto i cywilizacja, będące siedliskiem nowej witalności, nowego nadawcy i odbiorcy erotyki[32]. Tak istniejąca rzeczywistość – istniejąca erotycznie, seksualnie – odciska swoje piętno na adresacie komunikatu. Powstaje swoista erotyczna „maszyna znakotwórcza", tak, że kiedy w innym tekście podmiotowi przyjdzie oznaczyć przestrzeń – oznaczy ją erotycznie. W wierszu *Spotkanie*, pochodzącym z tego samego tomu, erotyka jest już zasadą niemal ontologiczną:

Kiedy uroczyście, raz do roku,
Wychodzę z perłowolśniącej swej pagody,
To dziewczęta z blaskiem w oku
Zlatują się zewsząd, jak na gody.
A gdy dochodzę do rogu dwóch ulic
Rozchylający się widzę w tym biust
Kwiaciarki narcyzów. Tuż u lic
Czuję karmin jej ust.

Sytuacja ulega więc odwróceniu. Znak erotyki: „rozchylający się biust", staje się aspektem rzeczywistości, o której już nie sposób powiedzieć, że jest lub była neutralna – erotykę pisze /tworzy miasto, autor ją tylko p r z e - p i s u j e, by posłużyć się określeniem Rolanda Barthes'a. Jest to więc specyficzna „erotyczna osmoza".

Tak silne erotyczne nacechowanie świata staje się wkrótce trudne do zniesienia. Bohater tekstu *Pissuary* zostaje niejako zmuszony do gwałtownej masturbacji:

30/ J. Prokop *Uwagi o poezji Anatola Sterna*, w: „Poezja" 1968 nr 12, s. 82; por. także K. Wyka *Z ławy metafor*, w: *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1957; H. Zaworska *Literatura polska 1918-1975*, t. 1, s. 353-355, Warszawa 1975; G. Pietruszewska-Kobiela *O poezji Anatola Sterna*, Częstochowa 1992.

31/ Por. J. Łotman *Świat imion własnych*...

32/ Trudno się w tym kontekście zgodzić, nie tylko ze względów metodologicznych, na diagnozę Waśkiewicza, wedle której erotyzm w poezji Sterna to: „...raczej projekcja marzeń niż opis stanu faktycznego" – *Wstęp* do A. Stern *Wiersze wybrane*..., t. 1, s. 15.

elastycznie prężą się kobiet aksamitne ciała,
moc ich rozrzuca w bok ręce, zwą drgające go uda
jakby cudownie ta bryla stopić się z nim chciała
i wchłonąć go w brzuch swój gładki, jeśli jej się to uda.
[...]
płonącym okiem ściga kobiet lekkie nóżki,
gdy spódnic swych unoszą przechodząc przez trotuar,
mgłą mu oczy zachodzą, już biegnie do stróżki
i prosi ją wstydliwie by otworzyła pissuar.

w śliskim pałacyku tym wspiera się o ścianę,
spartym tak powietrzem oddycha z lubością
i znęca się nad sobą, gdy zmysły rozpętane
rysują mu linie bioder, drażniących nagością.

Agresywnie manifestująca się erotyka pochodzi w *Pissuarach* z zewnątrz. Emanują nią zarówno „panie widziane w przelocie, i te co zdobią płótno" – „dania miłosne", jak powiedziałaby Szymborska, przyrządzane jednak nie przez artystę, lecz przez rzeczywistość. Erotyka jest więc wobec podmiotu transcendentna i samokomunikująca się – wywołuje nieustanne podniecenie:

Wychodzi. Usta ma zamglone, goreją policzki,
I już znów coś go pali jakby cięcia rózeg.
Kobiety.

Język, jakim manifestuje się erotyka Sterna, jest znów ubogi – jego znaki pochodzą z dziedziny biologii i wiedzy o życiu codziennym, wiążącym się bezpośrednio ze sferą erotyki. Znajdziemy tu następujące określenia: „kobiet aksamitne ciała", „drgające uda", „brzuch gładki", „kobiet lekkie nóżki", „unoszące swych spódnic", „linie bioder", które „drażnią nagością", „soczysty dźwięk pocałunków", „rozkosz", „piersi mleczne", „batyst bluzek". Wszystkie te sformułowania podnoszą do rangi znaku nie kobiety, lecz „kobiecość" – składającą się z wielu elementów. Są to jednak znowu elementy ogólne, nie jednostkowe – tak jak w *Spacerujących*. Podniecają zatem nie konkretne kobiety, tylko ich części. Porównać to można do sytuacji poszukiwania kogoś w tłumie; zwracamy uwagę wówczas tylko na elementy najbardziej charakterystyczne – wzrost, ubranie, znaki szczególne. Podmiot tekstu znajduje się w podobnej sytuacji – jest to sytuacja bycia-w-tłumie przedmiotów erotycznych. Można wtedy rozróżnić jedynie cechy zewnętrzne, najbardziej ogólne: nogi, spódniczki, bluzki. Takie rozróżnienie do niczego jednak nie prowadzi, ponieważ nie sposób ukonkretnić struktury w jej najbardziej ogólnych ramach. A zatem znowu „seksualność"– choć z powodu nadmiaru i braku kontroli, nieco bolesna.

Tych kilka przytoczonych przykładów prowokuje, być może przedwcześnie, do postawienia pytania o status erotyki u futurystów. Czym jest erotyka futurystyczna: prowokacją czy wyznaniem, skandalem czy próbą artystycznego zdiagnozowania rzeczywistości? Edward Balcerzan, próbując wyjaśnić fenomen awanturniczego zachowania młodych twórców, mówi o „strategii skandalu"[33]. Jest to, jego zdaniem, postawa przemyślana, mająca wytrącić mieszczucha z błogiego snu, sprowokować do zrekapitulowania dotychczasowych poglądów na sztukę i rolę pisarza. Z pewnością. „Chcemy szczać we wszystkich kolorach" – to prowokacja, arogancki żart z wygłupionego odbiorcy, może nawet chwyt reklamowy. Co do skandalu nie ma więc wątpliwości. Wiemy skądinąd, że poczynania futurystów wywoływały skandal. Wspominając reakcję społeczeństwa na jednodniówkę pt. *Manifest futuryzmu polskiego*, Jalu Kurek pisał:

> W literaturze zawrzało. Reakcja społeczeństwa była w pierwszej chwili jednoznaczna. Kołtuneria, drobnomieszczaństwo, nobliwi intelektualiści starej daty, konserwa szlachecka, socjaliści z tytułu oraz z „Naprzodu", tudzież przeciętny inteligent – wszyscy byli nastawieni do nowego ruchu wrogo, obco, niechętnie, ironicznie, lekceważąco. Futurysta oznaczało: wariat, dziwak, także ktoś więcej – bolszewik, nihilista, truciciel. I jeszcze więcej: ktoś, kto śmie dla swojej zabawy kpić sobie ze zdrowych zmysłów społeczeństwa.[34]

Czy jednak skandal był jedyną intencją młodych twórców? „Strategia skandalu" jawi się nieco kłopotliwie, gdyby chcieć rozciągnąć to określenie na futurystyczną erotykę. Bo czy w takich tekstach jak *Pissuary* lub *Muza na czworakach* chodzi jedynie o prowokację? Myślę, że nie. Przynajmniej niezupełnie. Afera i skandal towarzyszyły wystąpieniom młodych twórców przez cały czas, nie wydaje się jednak, by miały być jedynym celem! Skandal stanowił raczej punkt wyjścia, a nie dojścia. Erotyka futurystów kryje w sobie coś więcej, jest czymś w rodzaju seksualnego sejsmografu, prawdziwą reakcją na świat, w którym erotyzm zyskuje coraz większy wymiar. Już nie prywatny i intymny, tylko kulturowy i społeczny. Zdaje się, że już wtedy seks i wszystko, co z nim związane, poczynało stawać się publicznym d y s k u r s e m, z pewnością także towarem w nowoczesnym rozumieniu[35]. Skłonny jestem zatem widzieć erotykę futurystyczną w kategoriach „wyznania", a nie tylko potrzeby skandalizowania czy buntu:

> [...] Otóż wyznanie jest rytuałem dyskursywnym, w którym podmiot (*sujet*) mówiący zbieżny jest z przedmiotem wypowiedzi; ale to również rytuał, który rozwija się w relację władzy, nie ma bowiem wyznania bez przynajmniej potencjalnej obecności partnera, który nie jest po prostu rozmówcą, lecz instancją, która się wyznania domaga, narzuca je, ocenia i wkracza z osądem, karą, przebaczeniem, pocieszeniem, pojednaniem; to rytuał,

---

33/ E. Balcerzan, w: B. Jasieński *Utwory...*, XLV.

34/ J. Kurek *Mój Kraków*, Kraków 1963, s. 118.

35/ Por. z krótkim opowiadaniem Brunona Schulza *Ulica krokodyli*, w: *Sklepy cynamonowe*, Kraków 1993.

w którym prawda uwierzytelniana jest przeszkodami i oporem, jakie musiała przezwyciężyć, aby zostać sformułowana.

Mówi się niekiedy, że nie potrafiliśmy sobie wyobrazić nowych przyjemności. A jednak przynajmniej jedną wynaleźliśmy: przyjemność z prawdy o rozkoszy, przyjemność z jej poznawania, z wystawiania na pokaz, z odkrywania, fascynowania się jej oglądaniem, mówieniem o niej, podbijania za jej pomocą i zdobywania innych, zwierzania jej w sekrecie, wydzierania podstępem – oto specyficzna przyjemność płynąca z dyskursu prawdy o przyjemności.[36]

Erotyka futurystyczna jest więc „wyznaniem", natomiast zbulwersowana publiczność to owa „instancja odbiorcza, która się owego wyznania domaga". Proces ten, być może nie tak wyraźny w dwudziestoleciu, choć z pewnością już tam zachodził, świetnie widoczny jest dzisiaj. *Pissuary*, *Muza na czworakach* czy *Trupy z kawiorem* są wyznaniem. Wyznaniem niepokojąco ekspansywnej roli erotyki we współczesnym społeczeństwie. Jest to bardzo przenikliwa obserwacja, kto wie, czy nie najważniejsze osiągnięcie futurystów; nie w sferze poetyki, lecz w sferze światopoglądowej. Przepowiedzieli oni przecież dzisiejszą sytuację, w której nie sposób wytyczyć granicy między erotyką, pornografią a ogólnie pojmowaną kulturą; to wyjątkowy przypadek, w którym natura i kultura zlały się w jedno i przenicowały indywiduum. Sytuację, w której seks i ludzka cielesność są opłacalnym towarem, a prowokacja sposobem na życie. Wreszcie sytuację, w której z seksu, erotyki uczyniono społeczny problem. Dyskurs o seksie jest dziś obowiązkowy, wszystkie czasopisma doradzają, jak współżyć skutecznie, jak odnaleźć przyjemność *etc.* W dobie, w której mitologia (konieczność) sukcesu stanowi najważniejsze zagadnienie (czyt.: problem), każde niepowodzenie w tej materii tłumaczy się erotycznym niespełnieniem i podnosi niemalże do rangi życiowej tragedii. Trudno powiedzieć, jakie miejsce w tym dyskursie zajmują futuryści – czy strukturyzują problem, czy raczej go demistyfikują. Z pewnością „dynamizm seksu" i jego znaki – pociąg, auto, samolot – to spostrzeżenie trafne, tak samo jak erotyzacja przestrzeni miasta. Ciekawy jest też u futurystów problem prostytucji. Niejasny status prostytutki (ta postać pojawia się w różnych kontekstach przynajmniej kilkanaście razy) każe myśleć o niej jako o skrzyżowaniu kobiety i maszyny, co implikuje istnienie wielkiego dziś przemysłu erotycznego, który, na przemian, zwalcza się i popiera w imię wolności. Coś na kształt wielkiej seks-maszyny. Abstrahując od lewicowych konotacji, które w tekstach futurystycznych z pewnością niesie hasło prostytutki[37], ma ona stałe miejsce w futurystycznym mieście i nie wiadomo, czy jako najbardziej wyzwolona, czy najbardziej zepsuta.

Erotyka futurystyczna widziana w kategorii wyznania zmusza do próby określenia jej charakteru ze względu na rodzaj przekazu, na funkcję poetycką tych

36/ M. Foucault *Historia seksualności...*, s. 60, 68.

37/ Prostytutka jest też symbolem ucisku mas przez kapitalizm i burżuazję, por. wiersz Sterna *Don Juan*.

„opowieści o ciele". W porównaniu z erotyką młodopolską, która była wyraźnie kontemplacyjna oraz w dużej mierze referencyjna, i erotyką Awangardy Krakowskiej, która byłaby z kolei konstrukcyjna (konstruktywistyczna) i samoreferencyjna, erotyka futurystyczna jest przede wszystkim wariantem informacyjnym. Brak spójnej koncepcji podmiotu (ogólność zamiast indywidualizmu, część zamiast całości, bezcelowa prędkość zamiast statycznej, celowej kontemplacji, ilość przeciw jakości *etc.*) powoduje, że erotyka, niczym nogi Izoldy Morgan, wyprowadziła się z salonów wielkich opowieści o miłości i namiętności człowieka, by zasiąść w *ateliers* kultury masowej. Figura „samokroczących nóg Izoldy Morgan" staje się zatem metaforą zmieniającego się świata, w którym kolejne dziedziny życia człowieka uwalniają się spod naszej kontroli, poczynając egzystować podług własnych reguł i zasad. Próba analizy tego zjawiska w poezji futurystów nie odsłoni jednak żadnej systemowości.

Oprócz informacyjnego, znakowego charakteru futurystycznych opowieści erotycznych, należy zwrócić uwagę na ich odmienną funkcję w wymiarze egzystencjalnym. W myśl słów Łotmana, który przypomina, że to literatura naśladuje życie, a nie odwrotnie, młodzi twórcy wskazują *implicite* na niemożność choćby chwilowego zaczepienia w bycie (a cóż dopiero w Innym), co jest efektem nowej dynamiki życia, jego prędkości i bezcelowości. Cytowani już antropologowie kultury, próbując ustalić status prędkości, stworzyli listę opozycji innych kategorii, dla których prędkość okazała się wartością decydującą o ich istnieniu bądź zaniku:

powolność	szybkość
hierarchia wartości	nieuporządkowanie
centralność	przypadkowość
literackość	wizualność

Szybkość nie sprzyja, a wręcz prowadzi do destrukcji cech umieszczonych po lewej stronie, a powoduje niebywały rozkwit zjawisk ze strony prawej[38].

Wydaje się, że sytuacja ta, choć dotyczy ścisłej współczesności, opisuje także zmiany zauważone przez futurystów.

Erotyka futurystyczna, będąc efektem obserwacji „nowej" rzeczywistości, znajduje swe przedłużenie w działalności innych grup literackich. Erotyki Peipera swą rację bytu czerpią właśnie z chaosu, bezcelowości i braku podmiotowości, jaki odkryli futuryści. Tylko futurystyczna krytyka miłości jako separacji na granicy bytu, w rozumieniu Levinasa[39], pozwala stworzyć w następstwie opozycyjny

38/ W. J. Burszta, W. Kuligowski *Powolność i szybkość w kulturze*..., s. 106.

39/ Por. *Ja i zależność. Fenomenologia Erosa*, w: E. Levinas *Całość*...: „Wewnętrzność rozkoszowania się jest separacją samą w sobie, sposobem, w jaki wydarzenie, takie jak separacja, może się w ogóle wydarzyć w ekonomii bytu. Szczęście stanowi zasadę indywidualizacji, ale indywidualizację w sobie można pojąć tylko od wewnątrz, przez wewnętrzność. To dzięki szczęściu rozkoszowania się możliwa jest indywidualizacja, autopersonifikacja, substancjalizacja i niezależność Ja..." (s. 168).

model erotyki intymnej, prywatnej, choć już nie podmiotowej. W przeciwnym razie nie mogłoby być mowy o takich wierszach, jak *Upadek* czy *Ja, Ty* propagatora „uścisku z teraźniejszością". Futuryści, jak na awangardowe „szaleństwo" przystało, w wariacki i często skandalizujący sposób, wyznali nam, że na początku XX stulecia trudno, przy najlepszych chęciach, utrzymać spójną koncepcje piękna i celowości, której ośrodkiem byłby człowiek. Od popularnych w owym czasie pesymistycznych rozważań na temat końca kultury różni ich wiara w siłę cywilizacji i postępu technicznego, który rzuci ostatnie wyzwanie „zdechlakom" w rodzaju Spenglera.

Erotyka futurystyczna, podkreślając swój komunikacyjny, informacyjny charakter, w jakimś sensie dekonstruuje również to, co Georges Bataille nazywa „doświadczeniem wewnętrznym". Poezja ta może tylko m ó w i ć o erotyce. Brak możliwości wyboru momentu i formy doświadczenia erotyzmu – to erotyka w y b i e r a nas w najmniej odpowiednich momentach (właściwie należałoby powiedzieć: ciągle, bez przerwy) – rodzi tylko konieczność nagłego spełnienia, rozumianego tutaj jako n a d ą ż e n i e za erotyzmem atakującym z zewnątrz, co może przybierać jedynie formę namiastki prawdziwego „wewnętrznego", „odseparowanego od zewnętrzności" przeżycia erotycznego. Powstają wówczas reakcje gwałtowne, wulgarne lub zgoła desperackie odruchy samogwałtu.

Czyż dzieje się tak d l a t e g o, ż e s i ę j u ż n i e k o c h a m y? Nie. Naszą partnerką stała się inna kultura, powstała inna tradycja, a wszystko zmieniło swe parametry – życiowy dynamizm przybrał zupełnie inny wygląd. A sprawa jest poważna, bo, w przeciwieństwie do poglądu feministek, „Moment erotycznego zatokowania się mężczyzny nie ma – jak powiada Kazimierz Brandys – nic wspólnego z cynizmem [...] Chwila erekcji zmienia samca w poetę, moralistę, nadaje mu wzniosłość".

Aneta ŁUGIN

„Dobrze wychowani mężczyźni" albo „ciąg dalszy, przerywisty", czyli awangarda jako przezwyciężenie i odkrycie kobiecości

Objaśnienie tytułu

Tytułowi „dobrze wychowani mężczyźni" to awangardziści. Określenie pochodzi z wczesnego artykułu Juliana Przybosia *Idea rygoru*. Przyboś próbuje tu zdefiniować postawę „prawdziwego" poety awangardowego. Pragnie dać normatywną wykładnię idei nowej poezji oraz naszkicować pewien wzór osobowy. Jest rzeczą godną uwagi, że awangardowym poetą może być wyłącznie – jak wynika z artykułu, a potwierdzają to inne jeszcze szkice – mężczyzna.

Drugie tytułowe sformułowanie, „ciąg dalszy przerywisty", wzięłam z wiersza *Jedno drzewo*, który pochodzi z przedostatniego wydanego za życia tomu Przybosia *Na znak* (1965). Cytat ten zapowiada, że prezentowany szkic stanowi fragment apokryficznej historii awangardy. Historii dotąd wprawdzie nie napisanej, ale czekającej na swojego autora, a raczej autorkę. To bowiem kobieta może i musi napisać tę historię inaczej, od nowa.

Wreszcie trzecie tytułowe określenie. Wyraża ono wprost główną myśl projektowanego apokryfu: dzieje awangardy rozpoczynają się od przezwyciężenia kobiecości a kończą jej odkryciem. Rozpoczynają się jako negacja kobiety, a kończą jako transgresja męskości. Męskość konstytuowana w ruchu transgresji nie jest jednak zwykłą tożsamością, a ruch transgresji niewiele ma wspólnego z ruchem transcendowania. Można by powiedzieć, że transgresja – rozumiana za Foucaultem – jako niepozytywna afirmacja, wprowadza różnice do wnętrza tożsamości, podczas gdy ruch transcendowania to ruch czysto negatywny. Czy wszystko to oznacza, że trzeba przestać być kobietą, aby kobietą się stać? Wolno by tak mniemać, gdyby nie

fakt, że nikt na tyle nie jest kobietą, aby przestać się nią stawać, i nikt nie jest w stanie przestać nią być, aby móc się nią stać.

Spróbuję wszystko to powiedzieć raz jeszcze, nieco inaczej: awangarda rozpoczyna się jako porzucenie k o b i e t y, a kończy przyjęciem n i e w i a s t y. Ten pierwszy gest jest otwarty i demonstracyjny, drugi skryty, pełen lęku oraz niepewności. Porzucenie k o b i e t y to – zgodnie z etymologią oraz metafizyką obecności, które wzajem się tu wspierają – wytworzenie za pomocą matrycy, jaką stanowi kategoria męskości, opozycji męskość-kobiecość, przy czym samo słowo kobiecość funkcjonuje tu jako przezwisko i ideologiczny konstrukt[1]. Przyjęcie n i e w i a s t y to (tu znów odwołuję się do etymologii) przyjęcie Innego, który nadchodzi spoza opozycji męskość-kobiecość. Gest nieświadom samego siebie, ani tym bardziej sensu własnej gościnności. Nadejście n i e w i a s t y, owo niezwykłe wydarzenie, nie ma charakteru historycznego, choć to właśnie ono umożliwia historyczność awangardy[2]. N i e w i a s t a jest bowiem starsza niż awangarda i zarazem przychodzi po awangardzie, jest obietnicą bez zawartości, wezwaniem, które samo jest wzywane, nie istniejącym źródłem języka.

Uświadomiona niekonieczność mężczyzny

W starym języku filozoficznym można by powiedzieć, że moim celem jest zbadanie warunków możliwości pojawienia się podmiotu kobiecego w tekście Juliana Przybosia, poety – jak się zdaje – najbardziej „męskiego" w XX-wiecznej literaturze polskiej. Ale co to jest podmiot kobiecy? Grażyna Borkowska uważa, że podmiot kobiecy konstytuuje się, gdy „odsłania swą płciowość, dokonuje seksualnej samoidentyfikacji"[3]. Tu znów rodzi się pytanie: jak się odsłania i jak identyfikuje? Zwykle my, feministki, mówimy, że kobieta, aby móc mówić, musi zająć męskie miejsce, wejść w język, który jest dziedziną dominacji i władzy. Po czym z wnętrza tego języka próbować go rozbić, podwoić, pozbawić tożsamości. Za każdym więc

---

1/ Aleksander Brückner w swoim *Słowniku etymologicznym języka polskiego* wywodzi – jak wiadomo – słowo kobieta od „kobu", czyli chlewu. Cytuje także fragment *Sejmu niewieściego* Marcina Bielskiego, w którym jedna z kobiet mówi wprost, iż określenie „kobieta" jest obelżywe i prześmiewcze. Słowo „niewiasta" znaczyło zaś – podaje Brückner – tyle, co „nieznana, obca".

2/ Warto tu może jednak wspomnieć o pewnym wydarzeniu biograficznym: poparzeniu się w ognisku i śmierci siostry Przybosia, Julii, oraz o skomplikowanych zależnościach między Julianem a Julią, zależnościach wykorzystywanych przez samego Przybosia w jego wierszach. Na przykład w *Siostrze* wywodzi Przyboś swoją poezję z ognia, który strawi Julię. W pewnym sensie o doznawaniu tego ognia traktuje niniejszy szkic, mówi on bowiem o przemianie odwrotnej: o tym, jak Julian staje się Julią.

3/ Co – teoretycznie – pozwala, aby podmiot kobiecy ukonstytuował się w tekście podpisanym przez mężczynę, a także – jak się wydaje – aby w tekście podpisanym przez kobietę ujawnił się podmiot męski. Przywoływany cytat pochodzi z artykułu G. Borkowskiej *Metafora drożdży. Co to jest literatura / poezja kobieca?*, „Teksty Drugie" 1995 nr 3-4, s. 38.

razem, kiedy usiłujemy zdefiniować podmiot kobiecy, siłą rzeczy zmuszone jesteśmy za punkt odniesienia przyjmować dyskurs męski[4]. Nadal więc – by tak rzec – próbujemy wyzwolić się z matrycy, w której mówić musimy jako k o b i e t y, podczas gdy w istocie to, o co pytamy i co próbujemy opisać, nadchodzi jako n i e w i a s t a. Mówiąc najkrócej: my, kobiety, nie przekraczamy granic w ruchu naiwnej emancypacji, robimy mniej i zarazem nieskończenie więcej: pytamy o graniczność granicy, przekraczamy nie tylko nieprzekraczalne, ale samą nieprzekraczalność.

Nos, ręka, oko

Spróbujmy tymczasowo i tylko na użytek tego szkicu przedstawić sens określenia „podmiot kobiecy". Przy czym nie będzie to sens, który będę chciała „udowodnić", lecz jedynie określenie punktu wyjścia, jaki przyjmie moja lektura. Podmiot kobiecy to zatem *das Selbst* przeciwstawiane przez Nietzschego *das Ich*. Podmiot taki, zamiast wzrokiem, posługuje się węchem i dotykiem. Owo kluczowe dla mnie *das Selbst* pojawia się w mowie Zaratustry *O wzgardzicielach ciała* (*Von den Verächtern des Leibes*)[5]. Berent przekłada to słowo jako „samość", co trudno uznać za fortunne rozwiązanie[6]. W przywoływanej mowie Nietzsche przeciwstawia ciało duchowi, ale nie w sposób symetryczny. Powiada wprawdzie, że ciało to „wielki rozum" (*grosse Vernunft*), zaś duch to „mały rozum" (*kleine Vernunft*). Pisze, że „tworzące ciało stwarza sobie ducha jako ramię swojej woli", że jest „panem «ja»" (*des Ichs Beherrscher*). Ale w istocie ciało nie tyle przeciwstawia się duchowi, co go w sobie zawiera: jest bowiem zarazem „wojną i pokojem, pasterzem i trzodą". Relacja między *das Selbst-das Ich* to coś innego niż opozycja ciało-duch. Ciało można traktować animalnie tylko pod warunkiem przeciwstawiania go duszy, kiedy opozycję tę podważymy, ciało nie stanowi już negacji duszy, lecz jej warunek i siedzibę.

Das Selbst – twierdzi więc Nietzsche – jest podmiotem bólu i radości. *Das Selbst* to „nieznany mędrzec" (*unbekannter Weiser*), który „mieszka w twoim ciele, jest

---

4/ Czyż nie czyni tak – na przykład – Inga Iwasiów (*Ślady porządków represywnych*, „Pełnym głosem" 1994 nr 2), gdy pisze: „Kobieta, by spotkać siebie, powinna poszukać drugiej kobiety. W ciele drugiej odnajdzie siebie, dotknie własnego ciała, zwielokrotni własne czucie. Nie ma harmonii pełniejszej, niż poczęta z łagodności dwóch kobiet. Wygnany spomiędzy nich *fallus* nie znajdzie już dostępu do przestrzeni kobiecości". I dalej: „Wyborem naszych sióstr może być bezkresne piękno miłości lesbijskiej. I to one re-definiują świat, czynią z niego *universum* kobiecości". Otóż, siostry, myślę, że drogą feminizmu nie powinno być przeciwstawianie przestrzeni bez fallusa przestrzeni fallicznej, lecz doprowadzenie samej tej opozycji do stanu erozji.

5/ F. Nietzsche *Werke in drei Bänden*. Hrsg. von R. Toman, Köln 1994, t. 2, s. 119-120.

6/ Bogdan Baran w przekładzie *Sein und Zeit* tłumaczy Heideggerowskie *Selbst* jak „[bycie] Sobą, jaźń" (M. Heidegger *Bycie i czas*, przeł., przedmową i przypisami opatrzył B. Baran, Warszawa 1994, s. 615). Z kolei autorzy przekładu *Nietzschego* tłumaczą słowo *das Selbst* jako „sobość" (M. Heidegger *Nietzsche*, t. 1, przekład zbiorowy, naukowo opracował oraz wstępem opatrzył C. Wodziński, Warszawa 1998, s. 653).

twoim ciałem" (*In deinem Leibe wohnt er, dein Leib ist er*). *Das Selbst* „nie mówi ja, ale czyni ja" (*sagt nicht ich, aber tut Ich*). I rzecz najważniejsza – przejście od *das Ich* do *das Selbst* wiąże się u Nietzschego bezpośrednio z rezygnacją z metafory wzroku. Odwołajmy się tu do słynnej książki Martina Jay'a *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentienth Century French Thought*. Jay dowodzi tu, że dominacja metafor wzrokowych jest wyznacznikiem filozofii europejskiej: „Rozwój zachodniej filozofii nie może być w pełni zrozumiany bez uświadomienia sobie jego nawykowego wręcz uzależnienia od wizualnych metafor takiego czy innego rodzaju"[7]. Nietzsche, zauważa Jay, był jednym z pierwszych, którzy uzależnienie dyskursu filozofii od metafor wzrokowych sobie uświadomili i próbowali je odrzucić. Tym samym zaś zanegowali metafizykę, ów męski dyskurs, rządzony – jak mówimy my, feministki – obsesją odkrywania zakrytego i docierania do niewidzialnej gębi.

Wydaje się, że właśnie *das Selbst*, które raczej czuje, dotyka, wącha niż patrzy i wnioskuje, stanowi ważny element przedsięwzięcia Nietzschego. Symptomatyczne, że na przykład w *Ecce homo* Nietzsche nieustannie posługuje się metaforą wąchania. Nie wspomina o logice, pisze o wąchaniu: „Pierwszy odkryłem prawdę, dzięki temu, że pierwszy odczułem kłamstwo – jako kłamstwo – wywąchałem (*roch*). Mam geniusz w nozdrzach" (*Mein Genie ist in meinen Nüstern*)[8].

Gwałt i dobre wychowanie

W szkicach *Idea rygoru* oraz *Człowiek w rzeczach*[9] Przyboś przedstawia ideę, która jest jednocześnie „główną dźwignią" oraz „węgową zasadą" nowej poezji. Idea ta

---

7/ Posługuję się częściowym przekładem polskim – M. Jay *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. i ze wstępem R. Nycza, Kraków 1998, s. 317.
Zob. też artykuł J. Brach-Czainy *Dotknięcie świata*, zamieszczony w „Kwartalniku Filozoficznym" 1999 z. 1. Autorka rozwija tu niektóre wątki, jakie pojawiły się w *Szczelinach istnienia*, w dotyku i w cielesności dostrzega doświadczenie bezpośrednie i zasadniczo niewyrażalne. Ostatnio z tego powodu jeden z recenzentów zaatakował *Szczeliny*... (A. Skrendo *W egzystencjalnym transie*, „Pogranicza" 1999 nr 3). Krytyczne uwagi dotyczące tej kwestii wydają mi się do pewnego stopnia słuszne, generalnie jednak sądzę, że recenzent nie rozumie omawianej przez siebie książki.

8/ F. Nietzsche *Ecce Homo. Jak się staje, czym się jest*, przełożył i przedmową opatrzył B. Baran, Kraków 1996, s. 126; F. Nietzsche *Werke in drei*..., t. 3, s. 485. To, że u Nietzschego wielką rolę odgrywa metafora węchu, potwierdza też tekst młodego Przybosia. W żartobliwym, ale brzmiącym jeszcze po młodopolsku *Manifescie*, formułującym cele powstałego w 1921 roku na UJ Klubu Literackiego „Dionizy", młody poeta pisze: „Niesiemy szal i śmiech dionizyjskich natchnień, tryskający fontanną purpurową krwi i fioletową racą serdecznych żył". I dalej: „Stare bożyszcza rozkładają się i cuchną! Szanujcie węch – najrozkoszniejszy ze zmysłów, pośrednik boskości na Ziemi". Ten cytat i pozostałe fragmenty utworów poetyckich podaję za edycją krytyczną: J. Przyboś *Pisma zebrane*, oprac. R. Skręt, przedmowa J. Kwiatkowskiego, *Utwory poetyckie*, t. 2, Kraków 1995, s. 327. Dalej jako: *UP*.

9/ J. Przyboś *Linia i gwar. Szkice*, Kraków 1959. Dalej jako *LiG* z podaniem tomu i strony.

zawiera się w konieczności eliminacji „kaprysu gorączki uczuciowej" (*LiG*, s. 9), „gadatliwości lirycznej" (s. 10), „mazgajstwa lirycznego" (s. 11), „śliniących łez" (s. 15). Nie wolno być „plotkarzem" (s. 15) – przekonuje Przyboś – trzeba unikać „paplaniny sentymentalnej" (s. 15), „niesmacznej kokieterii" (s. 11), „smarkaczowskiej pretensji" (s. 14). Zwalczaną przez siebie poezję, w tym niemal całą twórczość swoich bezpośrednich poprzedników oraz konkurentów, nazywa – w innym już szkicu – poezją „wdzięczących się panien". Z wyraźną odrazą wspomina też o poetyckim „paplaniu jak pięciolatek" (s. 102). W przeciwieństwie do poetów kokietujących, mizdrzących się i paplających, Przyboś – jak sam twierdzi – stawia przed naszymi oczami „drogowskazy" (s. 9), „zapala" idee, żebyśmy lepiej widzieli prawdę, wydobywa tę prawdę „z jądra rzeczywistości", po czym wznosi „budowy zwarte jednolicie w każdym punkcie" (s. 12).

Czy określenia, za pomocą których Przyboś opisuje złą poezję, coś łączy? Kto uosabia ten negatywny obraz? W jakiej postaci się on materializuje? Oczywiście w postaci kobiety oraz jej metonimii – dziecka. Kobieta niejako stanowi źródło nazwań, z którego czerpie wojowniczy teoretyk. Przyboś potwierdza zresztą ten wniosek z chwalebną jasnością i konsekwencją. Przeciwstawia młodopolszczyźnie, ekspresjonizmowi, futuryzmowi, Skamandrowi, Czartakowi, czyli temu wszystkiemu, co nazywa „poezją dla pensjonarek" – „formującą męską wolę" (*LiG*, I, s. 17). W pewnym miejscu zdaje się nawet porównywać „starą" poezję do prostytucji, wtedy mianowicie, gdy nazywa ją pogardliwie „handlem miłościami życiowymi" (tamże, s. 14). Wzywa: nauczcie się „godności męskiej lakoniczności" (s. 14). Woła: „Bądźcie mężczyznami" (s. 11) – „dobrze wychowanymi mężczyznami" (s. 11).

Dziwnym zbiegiem okoliczności metafora „dobrego wychowania" godzi się u Przybosia z metaforą gwałtu, do której ucieka się on przy próbie opisu sensu własnej poezji. W *Pierwszym słowiku* wyznaje, że jego pisaniem powodował od początku „spazm miłości, owa żądza wdarcia się w rdzeń drzewa, wściekłe pragnienie przelania krwi i sekrecji gruczołów w korzenie traw, owa nieustająca chuć, chęć wniknięcia we Wszystko" (*UP*, II, s. 95). (Te „sekrecje gruczołów" to zresztą tylko sublimacja, eufemizm. W jednej z wersji rękopiśmiennych utworu czytamy po prostu o „wściekłym pragnieniu przelania krwi i spermy w korzenie traw"; *UP*, II s. 567). Pisanie, zdradza Przyboś w *Pierwszym słowiku*, służyło mu zawsze do tego, aby uśmierzyć „nieugaszoną żądzę posięścia tego W s z y s t k i e g o wokół, co trwa, nigdy do rdzenia nie przeniknięte" (tamże), i aby „rzeczywistość świata" mogła być „brana w posiadanie, długo – i kiedy się zapragnie" (*UP*, II, s. 96). Te sformułowania są tak wyraziste, że nie wymagają dłuższego komentarza: poezja jawi się tu jako monstrualny gwałt na naturze, wyraz żądzy posiadania i zniewolenia. Co więcej – gwałt ów jakoś kojarzy się z zabójstwem. Oto bowiem obok metafory „przeniknięcia" pojawia się metafora „rozcięcia", ta druga niejako kontynuuje i dopełnia pierwszą. Wiersze – wyznaje Przyboś – były dla mnie „jak cięcia ostrzy otwierających wnętrzności świata", którymi potem (wnętrznościami) syciły się „rozjątrzone zmysły" (tamże).

Szkice

Dodajmy do tego, co już powiedziałam, jeszcze kilka spostrzeżeń. Wiadomo, że w poezji autora *Najmniej słow* dominuje ruch, ruch ten zaś to zawsze „znak siły" (*LiG*, s. 173). Pisanie poezji kojarzy się niekiedy Przybosiowi z wojną, bo wiersz to „nabój energii psychicznej", który powinien świat „wysadzić z podstaw"[10]. Przyboś jest – po męsku – dumny, pewny siebie, mierzy się z przedmiotami i zjawiskami, uwielbia wyzywać na pojedynki. Powtarza się w jego poezji nieustanne penetrowanie osi góra-dół, motyw zagłębiania się i wznoszenia, przestrzenią rządzi ów nieustanny pęd wzwyż, nad, w głąb, pragnienie przeniknięcia, posiadnięcia, zapłodnienia. W końcu: owa wyraziście zorientowana przestrzeń jest opisywana za pomocą zmysłu wzroku. Wiadomo bowiem, że sytuacje liryczne Przybosia to zwykle sytuacje ujęte w ramę widzenia, widziane z wyraźnie usytuowanego punktu i potwierdzane za pomocą czasowników w pierwszej osobie czasu teraźniejszego. Zdzisław Łapiński pisał w związku z tym zjawiskiem: „Przestrzenią – aż natarczywie obecną – jest w poezji Przybosia przestrzeń dana w przeżyciu wzrokowym"[11]. Teraz trzeba pokazać, jak ta budowla Przybosia podmywana jest przez kobiecość, dziecięcość, dotyk i zapach.

Wielkie Wąchanie

Późny Przyboś już wie, że dzięki poezji dochodzi się nie do wiedzy, lecz jedynie do „wiedzy-niewiedzy" (*UP*, s. 97). Zaczyna wątpić we własne siły, rozumie, że „pewność jest wyzwaniem" (*Mostar*, *UP*, II, s. 258), nie zaś czymś danym. Wyznaje, że w końcu „dowlókł się ledwo / do pierwszej niepewności" (*Mostar*). Nie dąży zdecydowanie w głąb lub w górę, coraz częściej natomiast „otwiera ramiona/ szeroko – najszerzej / jasno – najjaśniej" (*Pojutrze*, *UP*, II, s. 296). Chce przyjąć „natarczywie nic". Odkrywa sferę „wiecznej niepewności, ustawicznego Między" (*Mostar*).

Dawniej przedmioty dla Przybosia istniały eksplozywnie, wybuchały istnieniem. Teraz ruch podmiotu wiersza traci władczość, zamiera, staje się ciężki, coraz mniej ma z dawnej zdobywczości. Za to ruch do niego (w kierunku podmiotu) staje się nagły, dynamiczny, epifaniczny: „Nagle inna! Zjawiasz się gdzie indziej, / na dwulinii którą snułaś po jutrzence idąc, / ale bliżej swego blasku / ty i nie ty" (*Nagle inna*, *UP*, II, s. 200). Zauważmy: tak zbliża się kobieta! Owo „ty i nie ty" podpowiada Przybosiowi sens nowej tożsamości świata: „świat nie-i-jest" (*Mostar*, *UP*, II, s. 259). Podobnie w wierszu *Noc powrotna*, gdzie dodatkowo pojawia się węch zamiast wzroku:

> Ta noc która? I jakie wzruszenie?
> Wiem – jabłoń nim pachnie.
> Ta sama – inna.
>
> [*UP*, II, s. 115]

10/ J. Przyboś *Sens poetycki*, Kraków 1967, s. 50. Dalej cytuję jako *SP* z podaniem tomu i strony.

11/ Z. Łapiński *Miejsce na ziemi i miejsce w wierszu. O składnikach deiktycznych w liryce Przybosia*, w: *Przestrzeń i literatura. Studia*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 298.

W końcu wzrok zostaje wyparty przez zapach, albowiem wzrok jest tylko narzędziem poznania, zapach zaś sposobem współuczestnictwa oraz treścią przeżycia współtożsamości. Wiersz *W ogrodzie*:

> Olśniony – nie dojrzałem róży:
> światło było tylko cieniem jej woni.

I jeszcze jeden przykład nowej, chwiejnej tożsamości, jaką Przyboś odkrywa, gdy porzuca wzrok dla węchu lub dotyku:

> Tylko
> w wierszu, cokolwiek czuję, czegokolwiek pragnę,
> c z u j ę c h w i ł o w o n a z a w s z e.
> (Jak wąchający różę – jej wdychany zapach
> z jego sprzed roku wytchniętym wspomnieniem
> i jak bezręki – w tej bezręce ranę)

[*Próba*, *UP*, II, s. 133]

Tutaj metafora węchu opisuje tożsamość poezji, co stanowi istotne przesunięcie wobec wcześniejszych przemysłowych i budowlanych pomysłów Przybosia. Zastanówmy się przez chwilę, co oznacza kluczowe sformułowanie „czuję chwilowo na zawsze". Czyż nie jest to opis chwili, w której „przeszłość i przyszłość razem się spotykają"? Opis „miejsca spotkania [które] jest chwilą najwyższej jedności wszystkiego, co czasowe"? Czymże zaś jest ta chwila, jeśli nie Nietzscheańskim Wielkim Południem, Mgnieniem Wieczności? Cytowane wyżej formuły, które odnoszę do Przybosia, pochodzą z książki Martina Heideggera *Nietzsche*[12]. Nie jest to odniesienie dowolne, pisałam przecież, iż w poezji autora *Kwiatu nieznanego* szukać będę owego Nietzscheańskiego *das Selbst*. Śladów jego obecności jest wiele – spójrzmy z kolei na inny wiersz: *Zanim minęło*. Czytamy tu o doświadczeniu „nierzeczy", „przeciwbytu", znajdujemy opis intensywnego doznania nicestwienia i pojawiania się na nowo: „Wkoło mnie wszystko – w mgnieniu chwili – znikło./ Nic przed- i za-istniało" (*UP*, II, s. 145).

Przyboś filozofii jednak nie ufa. Boi się już chyba męskiej powagi, dobitności i lakoniczności. Obronę przed filozofią znajduje w wyliczance córeczki: „«Nichts nichtet!» – kostką palca grozi mi Philosoph"; „ – ajne, klajne, żaba pies / uno, duo, tres" (*UP*, II, s. 191). Tak oto niejako w podwójny sposób zwraca się przeciw sobie wcześniejszemu: raz dlatego, że ucieka do dziecka (metonimii kobiety), po drugie dlatego, że to dziecko jest płci żeńskiej! Zauważmy też, że w *Chowance*, z której pochodzi ostatni cytat, powraca idea rygoru, czytamy mianowicie, że trzeba „zawrzeć Najwięcej w Najmniej tak, ażeby / Rygor / miał w sobie rozpasaną bujność i Przypadek". Ów Rygor to już jednak zupełnie inna idea – choć nazwa ta sama. W artykule *Idea rygoru* Przyboś wykluczał bowiem przypadek (*LiG*, s. 9), ostro przeciw-

12/ M. Heidegger *Nietzsche*, s. 202.

stawiał go „dobranej i wpierw obliczonej" formie lirycznej. W *Chowance* nie ma mowy o jakiejkolwiek przeciwstawności. Rygor zakłada Przypadek, zbiegają się one w jakimś trudnym do wyznaczenia punkcie, do którego trzeba „z Nieistniejącym iść noga w nogę", a potem w punkcie tym „być i zarazem nie być".

Późny Przyboś nadal chciałby się niekiedy pojedynkować, ale już nie staje twarzą w twarz, stosuje podstępy, szuka wybiegów – a i tak przegrywa pojedynki z rzeczami i zjawiskami. Dzieje się tak, ponieważ słowo przegrywa z dotykiem i węchem: „Tej ciszy dotykalnej, nie do zdobycia, / nie sprostałem potężnym milczeniem" (*O ciszy w Alpach*, *UP*, II, s. 207). Zamiast ataku pojawia się więc cnota cierpliwości, niespodziewanie powie Przyboś: „czekam". Miarą wzruszenia odtąd nie jest zobaczona i wymierzona „budowa poematowa" (*LiG*, s. 13), lecz pieszczota ślepca:

> Ono jest na miarę
> pieszczoty ślepca, na wyczucie
> wnętrzem dłoni o świcie zdjętej z piersi żony
>
> [*Lilla Weneda*, *UP*, II, s. 204]

Pojawia się nawet marzenie – osobliwe na gruncie poetyki Przybosia – o ślepocie, która uleczyć miałaby z choroby ciała, co można rozumieć także – po Nietzscheańsku – jako prośbę o uleczenie z choroby metafizyki:

> I kładziesz mi na powiece swoją ciepłą dłoń leczniczo
>
> [*Pierwszy spacer we troje*, *UP*, II, s. 300]

Oczywiście mowa cały czas o dotknięciu kobiecym. W innym wierszu kobiece dotknięcie staje się bijącym źródłem obecności:

> Bądź, bądź jak najbliżej. Dotknij
> mojego serca swoją malinową sutką.
>
> [*Róża*, *UP*, II, s. 312]

To prawda – dotykanie wydaje się Przybosiowi po prostu bardziej intensywnym sposobem istnienia niż patrzenie. Ale jest to także inne bycie, tożsamość nie tyle osadzona sama w sobie, ale chwiejna i uzależniona od aktów transgresji, czyli aktów doznania nicości, niebytu, nieistnienia, nierzeczy, przeciwbytu. A wówczas okazuje się, że owo Nic nie tyle zaczyna się tam, gdzie kończy się Coś, lecz raczej tkwi w Czymś – zaś Coś zawiera się w Niczym. Wewnątrz rzeczy odkrywa więc Przyboś rozsunięcie, „przestrzeń / nic śródistniejące"(*Próba*, *UP*, II, s. 131). Oto obszerne fragmenty wiersza *Jedno drzewo*:

> Tak, to po liściach dotykalnej wiśni,
> tej oto, domyślnie
> kryjącej tamtą przed- czy poza-wiśnię
> w sadzie wyciętym, w listkach przed półwieczem

padłych, lecz odzielenialych,
pluszcze deszcz,
ciąg dalszy,
przerywisty,
powtarzany wiernie.
[...]
trwają w liściach liście;
deszcz najdalszy je rosi.
[...]
I sikora na cierniu poćwierkując cierpnie
dawno zmarła i modra

[*UP*, II, s. 197]

Mamy tu krajobraz, w którym obecność i nieobecność jednoczą się w „teraz", w „dwuczasie ocalałym". Zauważmy: nie mówi się o czasie przeszłym ocalałym, ale o dwuczasie, tak jakby jedność czasów, a nie rozdzielenie teraźniejszości i przeszłości, była czymś pierwotnym. Owo „jedno drzewo" nie jest więc jedno, lecz raczej „jedyne", jedno-dwoje. Tożsamość dwóch czasów i dwóch drzew wydaje się wszakże chwiejna: „ciąg dalszy / przerywisty" to może być przerywistość padającego deszczu, jego nieregularność. Ale może to też znamię różnicy wewnętrznie dzielącej „dwuczas ocalały / w szumie tak czystym". Szum jest czysty, padanie kropel przerywiste, istnienie i ciąg dalszy – rozdziela „nic śródistniejące".

Jedność „dwuczasu ocalonego" dana zostaje w epifanii, w dotyku lub zapachu, lecz uwarunkowana jest poprzez natarczywą świadomość oddzielenia, dlatego Przyboś wzywa siebie:

Próbuj to, co rozdarte i rozstrzygnięte
na falę, gamę, tęczę...
zjednoczyć i zwróciwszy Całości bez przerwy
dotknąć. I wymów

[*Międzymorze*, *UP*, II, s. 148]

A jeśli pragnie patrzeć, choćby na drzewo, to jest to już inne patrzenie:

Niechaj ledwie dotknięte wargami bezgłośnie
rozgałęzi się w nerwie wzrokowym, niech rośnie

[*Międzymorze*]

Owo słowo „rozgałęzić się" zdaje się mówić, iż widzenie nie jest aktem czystego oglądu, lecz jakiejś partycypacji i wspólnoty, pokrewieństwa. Oglądany „twardy pień z korzeniami" znajduje niejako przedłużenie w gałęziach układu nerwowego kogoś, kto patrzy.

Narastająca u późnego Przybosia obecność metafory węchu kulminuje w wierszu *Wszystko jedno* (*UP*, II, s. 188-190), który stanowi opis narodzin do istnienia w zapachu. Akcja w skrócie jest następująca: „szedłem boso po rosie", „doszedłem

wargami i nosem do woni / zanurzyłem twarz / w uchylające się, miękkie i wilgne / wąchałem aż / do utraty tchu/ gubiłem po kolei oczy, słuch". Bohater liryczny „ślepo jak na smyczy / wiedziony na zapachu", redukuje się do postaci psa: „dowąchałem się, towarzysząc nosem psu". Wkrótce potem doznaje śmierci: „poczułem, poznając coraz ciemniej, / że ginę". Lecz wtedy nagle rodzi się w zapachu: „na nowo z prochu się zacząłem / samą wonią".

Podobną sytuację odnajdujemy w wierszu *W głąb las II* (*UP*, II, s. 302-303). Bohater idzie w las, jak chory po lekarstwo, co podkreśla paronomazja: „idę wolno, chwiejnie, polaną/ jak po lęk". Im dalej w las, tym krok jego staje się mocniejszy, wraca bowiem – nawiązując do *Bogurodzicy* oraz rosyjskiego słowa *starodriewnyj* – w „starodrzewny przebyt bez domu". Wokół coraz drzewiej: więcej drzew, wcześniej, bliżej dzieciństwa. Wtedy pojawia się Matka, która daje bohaterowi znak: wytyka – czyli niejako spod ziemi, bo znajduje się „niżej / dzikiego storczyka" – a zarazem czyniąc wyrzut lub dając naukę, wytyka zatem „niepowtórną jedyność kwiatka". Tu z kolei nawiązuje Przyboś do *Trenu XIX*, o którym sam pisał, iż pojawienie się w nim Matki jest znakiem usprawiedliwienia bytu (*LiG*, s. 72). W wierszu *W głąb las II* bohater, widząc wytknięty kwiat, zwraca się na koniec do matki z pytaniem:

> Mamo, czy to znak? Nieme słowo?
> Równanie świata?
> – Sam zapach.

Jakże to niezwykłe zakończenie! Zapach nie jest tu po prostu ostatecznym wyjaśnieniem, wskazówką i nauką. Zapach to raczej „tajemnica bez tajemnicy". W ten sposób zdaje się Przyboś przeformułowywać nauki Matki z *Trenu XIX* (a także swoje własne, wcześniejsze poglądy): nie słowa i filozofia, nie znaki i drogowskazy, nie poematowe budowle, lecz zapach stanowi wiedzę, do jakiej dochodzi się, idąc w głąb i przez las.

Podsumujmy tę część rozważań: nie jest prawdą, iż w całej twórczości Przybosia zdecydowaną przewagę posiadają metafory wzrokowe, które odwołują się do wyraziście zorientowanej przestrzeni wedle osi góra-dół. Pojawia się u późnego Przybosia całkiem wyraźnie zarys innej przestrzeni oraz innej epistemologii, takiej mianowicie, która oparta jest na kategoriach dotyku i zapachu. Przyboś zdawał sobie z tego sprawę i w *Zapiskach bez daty* pisał: „Od paru już lat zaczynam intensywniej niż przedtem poznawać węchem. Wiosna i lato są dla mnie porami Wielkiego Wąchania. Doznania natychmiastowe, dosłownie wstrząsające aż do dreszczu po całym ciele" (*SP*, II, s. 231). Wzrok i słuch – dodaje tu Przyboś – zaświadczają o „świecie wysublimowanym" (tamże, s. 230), świecie niejako późniejszym; węch i dotyk mówią w swoim dziwnym języku o świecie starszym[13]. Tu rodzi się pytanie:

13/ Być może dałoby się ten wątek interpretować po freudowsku. W pracy *Kultura jako źródło cierpień* (przekł. J. Prokopiuk, oprac. R. Reszke, Warszawa 1995, s. 45-46, przypis) Freud tłumaczy, że „podnieta zapachowa" jest starsza od „podniety wzrokowej", zaś przejście

czy Przyboś wraca do idei synestezji, która zakorzeniona jest w symbolistycznej metafizyce? Czy węch i dotyk to po prostu sposoby wyrażenia niewyrażalnego i zobaczenia niewidzialnego?

Przeciw synestezji

W utworach Przybosia pojawia się niekiedy marzenie, aby „wzrok, słuch, dotyk, smak – skupiły się w jedno / i aby wszystkie w tym jednym – naraz – czterozmyśle / pospieszyły z pomocą" (*Kwiat lauru, UP*, II, s. 283). Marzenie o tym, aby „każde słowo chciało być kondensatorem wrażeń wszystkich zmysłów (jakiegoś jednego wszechzmysłu) i nie wyrażać, lecz być rzeczywistością" (*Pierwszy słowik, UP*, II, s. 96). Przybosia zwrot od metafory wzroku do metafory dotyku i zapachu traci jednak na wyrazistości, jeśli rozumieć go symbolistycznie – jako próbę ogarnięcia całości. Owa „całość", na mocy nieuchronnej logiki, zawsze się bowiem wymyka, po czym niewyrażalna i umykająca „reszta" okazuje się „całością", zaś „resztą" staje się to, co wyrażalne lub wyrażone. Poszukiwana całość zawsze już leży poza słowem.

Tej niefortunnej, symbolistycznej stronie poezji autora *Kwiatu nieznanego* chciałabym przeciwstawić inną stronę i pokazać, iż epifanie Przybosia mają sens antysymboliczny, antymetafizyczny i antyreligijny. Przyboś wybiera – jak mniemam – strategię wynalazcy, nie zaś strategię zdobywcy tego, co poza granicami mowy. Jego problemem nie jest eksplorowanie dziedziny niewyrażalnego, lecz wynajdywanie nowego języka: „Przekroczyć granicę języka niepodobna. Poza nią – rozciąga się chaos nieurodzonych lub umarłych słów, bełkot i mamrot starczy, lub gaworzenie niemowlęce. Ale poeta nie może przystać na zastany język w poezji" (*LiG*, II, s. 198). Otóż to jest właśnie najważniejsze: praca w granicach języka, inwencyjność, brak zgody na zastany język, podejrzliwość wobec idei niewyrażalności. Zarazem jednak także osobliwa otwartość na to, co inne, do czego Przyboś próbuje się zbliżyć podstępem: nie poprzez frontalny atak, ale poprzez inwencję i poetycką wynalazczość.

Jest rzeczą symptomatyczną, że aby przedstawić antymetafizyczny sens myślenia Przybosia o poezji, najlepiej będzie odwołać się do jego dwóch artykułów poświęconych poezji kobiety: Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Otóż, powiada Przyboś, autorka *Pocałunków* nie była filozofem, gdyż dla Pawlikowskiej „«filozo-

---

od jednej do drugiej związane jest z początkami kultury ludzkiej: „łańcuch przyczyn biegnie przez dewaluację podniety zapachowej i izolowanie kobiety w okresie menstruacji, większego zaś znaczenia nabierają podniety wzrokowe, ujawnienie genitaliów, skąd droga wiedzie do ciągłości podniecenia seksualnego, założenia rodziny a tym samym do progu kultury ludzkiej".
O sprawie „wartości" poszczególnych zmysłów pisze także Schopenhauer (*Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł., wstępem poprzedził i komentarzem opatrzył J. Garewicz, Warszawa 1994), według którego wzrok „nie ma bezpośredniego związku z wolą" (s. 314), natomiast zmysł dotyku i zapachu „są najbardziej skazane na wolę, dlatego są zawsze najmniej szlachetne" (s. 315).

fowanie» było jeszcze jednym obrotem jej dowcipnej myśli" (*LiG*, II, s. 125). Jako „radosna materialistka «wieczność» traktowała [ona] wesoło i eksperymentalnie" (*LiG*, II, s. 119). Nie warto w jej wierszach „doszukiwać się jakiegoś sensu metafizycznego" (*LiG*, II, s. 116), bo poetka rezygnowała ze słów szczególnie „w użyciu wytartych i nic nie znaczących" (*LiG*, II, s. 118), takich jak „bóg" (pisownia Przybosia). Słowo „bóg" znaczy w jej poezji mniej więcej tyle, co Maj i Wrzesień. Szczęśliwie, zamiast religią, zajmowała się autorka *Krystalizacji* przyrodą: „Przypuszczam – pisze Przyboś nie bez poczucia humoru – że niektóre z jej spostrzeżeń o ptakach, owadach i rybach mają chyba wartość naukową" (*LiG*, II, s. 119).

Zauważmy też, że pisząc o Jasnorzewskiej, zdaje się Przyboś powracać do marzenia o tym, aby słowo „nie wyrażało, lecz było rzeczywistością". Idea ta uzyskuje jednak wykładnię czysto – by tak rzec – „techniczną": oto w wierszach Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej wzruszenia zostały „tak ujęte w zdania, że stają się równocześnie myślami o tych wzruszeniach" (*LiG*, II, s. 118). Brakuje komentarza, pointy, zaciera się dystans między słowem i wzruszeniem, gdyż „słowo" i „wzruszenie" są niejako równoczesne, wiersz jest momentalną definicją, jednorazowym zapisem jednorazowego i niepowtarzalnego wzruszenia, a nawet nie tyle zapisem, co sposobem jego istnienia.

Tu powstaje pytanie: czy Przyboś rzeczywiście odkrywa coś, co w poetyce Jasnorzewskiej istnieje, czy raczej przypisuje jej własne poglądy? Odnajduje siebie w poezji kobiety czy raczej maskulinizuje jej poetykę? Myślę, iż na pytanie takie nie może być jasnej odpowiedzi. Wszystko zależy od interpretacji, a w tej interpretacji zależy mi na wyeksponowaniu nominalizmu i poetyckiej ironii Przybosia. Oczywiście jest tak, że ironia jednego pokolenia staje się metafizyką drugiego[14] i dziś próbuje się wskrzesić poezję Przybosia właśnie poprzez opis jej „metafizyczności". Myślę jednak, że nie ma potrzeby, abyśmy my, kobiety, przykładały rękę do takich interpretacji. Pamiętamy bowiem, że Przyboś dążność do niewyrażalnego uznaje zdecydowanie za dążność antypoetycką, świadectwo „chęci wyjścia poza twórczość artystyczną w świat mistyki" (*SP*, I, s. 48). Razi go „pretensja do wmawiania tajemnic, stara, odwieczna «kapłańskość»". Tłumaczy, że nie ma potrzeby zajmować się tym, jaka „ma być poezja w ogóle, lecz jakie mają być nowe wiersze" (*LiG*, s. 107). Liryka – dowodzi – „wcale nie usiłuje odtworzyć konkretnych uczuć życiowych. Nie chodzi jej o odwzorowanie za pośrednictwem słów stanu uczuciowego czy określonego afektu, ale chodzi jej o wywołanie uczucia niewspółmiernego z uczuciem, które pobudziło do pisania, do wywołania wzruszenia płynącego ze słów ułożonych poetycko" (*LiG*, II, s. 235). Przyboś chce więc powiedzieć, że nie ma za wierszem niczego, co by go tłumaczyło i wyjaśniało. Żadnej mistyki, tajemnych korespondencji, ukrytego pokrewieństwa. Poeci są *ursprünglich*, nie zaś odbiorcami darów bycia. Poeci, powie nawet, nie myślą: „Określenie «poeta myśli»

[14] Odwołuję się tu do uwagi Rorty'ego sformułowanej w przypisie 22 do artykułu *Is Derrida a transcendental philospher?*, gdzie czytamy, że *„each generation's irony is likely to become the next generation's metaphysics"*. Artykuł zawarty jest w tomie Rorty'ego *Essays on Heidegger and others. Philosophical Papers*, v. 2, Cambrige 1989.

nie ma i nie może mieć sensu dosłownego" (*LiG*, I, s. 98). Co więcej – poeta nie wie nawet, co chce powiedzieć, a „dowiaduje się wtedy, gdy mówi, nie przedtem" (*LiG*, s. 138). Skoro zaś nie ma poezji w ogóle, to nie ma też czegoś takiego, jak awangarda: „pora wyrzec się uroczyście tej nazwy. Nie ma awangardy, są tylko nowe poezje" (*LiG*, I, s. 59) – pisze Przyboś. W swej nominalistycznej obsesji kwestionuje nawet sens własnych wyjaśnień i teorii: zawsze byłem – wyznaje – „teoretykiem *à rebours*, który czego innego dokonywał w poezji, a czego innego wymagał w poezji od siebie i od innych". Dlatego swoje artykuły pisałem zawsze „przeciw sobie, przeciw własnym poezjom" (tamże).

Tak oto, wyszedłszy od programowej, awangardowej metafory wzroku oraz figury mężczyzny, doszedł Przyboś do kobiecości, dziecięcości, węchu, dotyku i zanegowania sensowności samego pojęcia „awangardy".

Nadejście niewiasty

W tekście Przybosia zaczyna mówić kobieta, Przyboś musiał bowiem porzucić kobietę i przezwyciężyć kobiecość, aby powrócić do kobiecości i odkryć kobietę. A raczej odkryć niewiastę, gdyż niewiasta to nazwa na to, co Inne wobec metafizyki rządzonej metaforą wzroku.

Pytałam wcześniej: „Co to jest podmiot kobiecy, co to jest literatura kobieca?". Jest już chyba jasne, że zajmowanie się tym pytaniem uważam za zajęcie jałowe i niepotrzebne. Najlepiej byłoby, gdybyśmy my, kobiety, unikały metafizycznych pytań rozpoczynających się od formuły „Co to jest...?". Jeśli bowiem nawet to kobieta jest prawdą, to wie ona, że nie ma prawdy, że prawda nie ma miejsca i że nie posiada się prawdy. Niech już raczej mężczyźni, jeśli na tym im zależy, określają osobność głosu męskiego, w którym raz po raz odzywa się głos Innego, głos, który jest wcześniejszy niż opozycja męskość-kobiecość.

Głos, o którym piszę, to głos archaiczny jak samo słowo niewiasta. Głos załamujący się co chwila na progu form żeńskich, które zawsze oznaczają to, co partykularne: Inna to o wiele mniej niż Inny, poeta to zawsze więcej niż poetka, od rzeczownika „niewiasta" istnieje tylko przymiotnik „zniewieściałość", który nie może zastąpić słowa Inność. Mimo to, wbrew językowi, odważmy się stwierdzić, iż to właśnie niewiasta jest wcześniejsza od mężczyzny, to ona pozwala mu mówić, ona definiuje go, a nie na odwrót. Podmiot kobiecy nie musi się identyfikować, albowiem nam, feministkom, chodzi o wyminięcie opozycji męskie-kobiece i porzucenie metafizyki. Jak zatem identyfikuje się niewiasta? Niewiasta ukryta jest w głosie każdego mężczyzny i pozbawia ten głos tożsamości. Identyfikuje się więc przede wszystkim w glosie męskim, potrzebuje go tak samo, jak Heideggerowskie bycie, które potrzebuje bytu, aby skrywając się – móc nadejść.

Słowo „niewiasta" pojawia się tu konsekwentnie pisane w cudzysłowie, albowiem niewiasta to przedempiryczna przestrzeń, starsza, lecz nie w sensie temporalnym, od wszelkich opozycji; głębsza, ale wymiarem tej głębi jest szerokość rozsunięcia (głębią powierzchni jest bowiem jej szerokość). To prawda – założenie takie pozbawia nas naiwnej wiary w dyskurs emancypacyjny i wyklucza

możliwość oparcia się na jakimś doświadczeniu. Nie ma gruntu, na którym można by się oprzeć w walce z m ę ż c z y z n ą, ale tylko dlatego, że gruntu takiego pozbawiona jest sama m ę s k o ś ć. My, feministki, nie przeciwstawimy więc czegoś takiego, jak k o b i e c o ś ć, czemuś takiemu, jak m ę s k o ś ć. Nie krytykujemy m ę ż c z y z n y jako kategorii dyskursywnej, nie chcemy przezwyciężać m ę ż c z y z n y, albowiem sama m ę s k o ś ć jest tylko beznadziejną próbą przezwyciężenia k o b i e c o ś c i, zapomnienia o n i e w i a ś c i e. My, feministki, pytamy raczej, skąd wiara w autorytet krytyki oraz w wartość *überwindung*? Nie buntujemy się przeciw męskiemu dyskursowi – raczej próbujemy pokazać, że dyskurs męski był długotrwałym, aroganckim buntem, odrzuceniem gościnności, odmową przyjęcia Innego.

Wszystko, co dotąd powiedziałam, oznacza, że feminizm nie jest teorią, którą można by przeciwstawić metafizyce. Nie jest doktryną, lecz parodią doktryny. Feminizm to podstęp i oszustwo. Oszustwo w sensie wyłożonym przez Pierra Klossowskiego. Feminizm demistyfikuje dyskurs męski – to prawda, na to możemy się zgodzić. Ale przecież „demistyfikuje się tylko po to, aby lepiej mistyfikować"[15]. Co to więc znaczy, że feminizm jest parodią? Sens idei Klossowskiego Descombes wykłada następująco: „To s a m o jest zawsze i n n y m, które podaje się za to s a m o i nigdy nie jest to to samo i n n e, jakie ukrywa się pod t ą s a m ą maską; maska, którą uznaje się za tę samą, nie jest zresztą nigdy naprawdę tą samą maską, a ten, kto sądzi, że jest to to samo, nie jest tym samym itd."[16]. W ten oto sposób, nawiązując do cyklów Nietzscheańskiego wiecznego powrotu, feminizm zamiast tożsamości męskiej przeciwstawiać tożsamość kobiecą, podważa samo to odróżnienie. Próbuje uniknąć dyskursu władzy. Przygotowuje nas na nadejście n i e w i a s t y.

15/ P. Klossowski *Pozór filozofa oszusta, fantazmat i zasada rzeczywistości*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia" 1988, nr 1-3, s. 79.

16/ V. Descombes *To samo i inne. Czterdzieści pięć lat filozofii francuskiej (1933-1978)*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1996, s. 219.

Brigitta Helbig-Mischewski

Święta, czarownica, nierządnica.

Sakralizacja i demonizacja kobiet oraz kultur w powieści Tomka Tryzny *Panna Nikt*

Panna Nikt[1] to powieść męskiego autora o kobiecej utracie tożsamości. Napisał ją w roku 1989, wydał zaś po raz pierwszy w roku 1993 mało dotąd znany autor scenariuszy filmowych, Tomek Tryzna. Jego doskonale wypromowana i od tego czasu wielokrotnie już wydana powieść debiutancka zrobiła zaskakującą karierę. Na jej podstawie Andrzej Wajda nakręcił film, przedstawiony w roku 1997 w Berlinie międzynarodowej publiczności. W tym samym czasie ukazało się niemieckie tłumaczenie powieści[2]. W kręgach krytycznoliterackich sukces *Panny Nikt* przypisuje się m.in. zasługom „machiny promocyjnej", jak nazywany bywa Czesław Miłosz[3], autor „pełnego zachwytów eseju" o powieści Tryzny[4]. Z rozmów z polskimi badaczami i badaczkami literatury wnioskuję, iż napisane stosunkowo prostym, niewyszukanym językiem, skonstruowane w dużej mierze dialogowo, „nie piętrzące przed czytelnikiem przeszkód i nie męczące go problemami ekspresji"[5] dzieło Tryzny na ogół nie budzi ich szacunku. Kwestionowana jest zwłaszcza wartość estetyczna tekstu[6]. Postmodernistycznym zwyczajem Tryzna zdaje się bo-

1/ T. Tryzna *Panna Nikt*, Warszawa 1996. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

2/ T. Tryzna *Fräulein Niemand*, München 1997.

3/ P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, Warszawa 1995.

4/ Por. *Zostanę dzieckiem*. Z Tomkiem Tryzną rozmawia Andrzej Urbanek, „Polityka-Kultura" 1995 nr 2.

5/ P. Czapliński *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997, s. 171.

6/ Warto byłoby pod tym kątem prześledzić ocenę powieści przez polską i obcojęzyczną krytykę literacką. Uwzględnienie tego aspektu w ramach niniejszego szkicu nie było możliwe.

wiem pisać dla czytelnika nieprofesjonalnego, preferującego kicz. Zamiarem Tryzny jest, jak powiada w wywiadzie dla „Polityki"[7], odwoływanie się do „wzruszeń i emocji", niekoniecznie zaś do intelektu czytelnika. Irytującym i intrygującym dla wielu krytyków, a zwłaszcza krytyczek, zdaje się być również fakt, iż narratorką utworu napisanego przez mężczyznę jest trzynastoletnia dziewczynka. W wątpliwość podaje się kompetencję męskiego autora w kwestii życia wewnętrznego nastolatki. Odnoszę wrażenie, iż wiele badaczek chętnie odmówiłoby mężczyźnie prawa do posługiwania się w literaturze głosem dziewczynki.

Byłby to wielki błąd! Nawet jeśli bowiem niewiele dowiemy się z powieści na temat życia wewnętrznego dziewczynek, to doinformujemy się w zakresie kulturowych wizerunków kobiety... i nie tylko. Sądzę, iż warto zastanowić się, co w tej powieści „przemówiło" do artystów takiej miary, jak: Miłosz i Wajda; jakie potrzeby społeczne powieść zaspokaja. To zapewne nie przypadek, iż dwa męskie autorytety przyczyniły się do popularności *Panny Nikt*. Czyżby to właśnie wpisane w centralny plan powieści wizerunki kobiet, w niemieckiej krytyce postrzegane jako wyraz tęsknot zatwardziałego *macho*[8], były tego powodem? Tego typu interpretacja oznaczałaby jednak znaczne zawężenie potencjału semantycznego dzieła. O atrakcyjności i rozgłosie *Panny Nikt* zadecydowała, jak sądzę, obok chwytu sakralizacji i demonizacji kobiet, ukryta w niej myśl mesjanistyczna romantycznej proweniencji.

Zanim przejdę do udowodnienia powyższej tezy, usytuuję powieść w kontekście literackim i społeczno-kulturowym. *Pannę Nikt* zalicza się na ogół do prozy tzw. „Formacji 1989"[9]. Doświadczeniem pokoleniowym jej przedstawicieli jest przełom polityczny, otwierający literaturze nowe możliwości wyrazu. Dominujący gatunek to powieść fabularna. Zdaniem Przemysława Czaplińskiego:

> przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych – za sprawą Pawła Huellego, Tomka Tryzny, Olgi Tokarczuk, Andrzeja Stasiuka, Izabeli Filipiak, Romana Praszyńskiego – stoi w prozie polskiej pod znakiem powrotu fabuły, kultu intrygi, przywrócenia do łask konwencji literatury popularnej.[10]

Prozie tej obca pozostaje, jak twierdzi z kolei Jan Tomkowski, „dziedzina eksperymentu artystycznego (zwłaszcza w sferze języka)[11]. Fabulacyjny model prozy sto-

---

7/ Patrz przypis nr 4.

8/ J. Schmierer *Mädchenleid und Machoträume*, „Bücherfenster" z 5 XI 1998; M. Fessmann *Welt der Liebe und des Geldes. Tomek Tryzna weiß, wovon junge Polenmädchen träumen*, „Der Tagesspiegel" z 23 XI 1997.

9/ J. Tomkowski *Dwadzieścia lat z literaturą 1977-1996*, Warszawa 1998, s. 105.

10/ P. Czapliński *Ślady*..., s. 130.

11/ J. Tomkowski *Dwadzieścia*..., s. 113.

sowany jest, zdaniem Czaplińskiego, m.in. w różnych wariantach powieści inicjacyjnej, będącej z kolei odmianą powieści edukacyjnej. Jej popularność według Czaplińskiego wynika z faktu, iż stanowi ona swego rodzaju odpowiedź na inicjacyjny charakter przełomu 1989[12]. Taką właśnie „przełomową" powieścią inicjacyjną o przejrzystej strukturze fabularnej jest *Panna Nikt*. W dogorywającym PRL-u jej główna bohaterka przeżywa wtajemniczenie w dorosłość – edukację negatywną, pozbawiającą autentyczności. Powieść koncentruje się na doświadczeniu przemiany wewnętrznej, na zakończonym fiaskiem procesie kształtowania osobowości.

Pod względem gatunkowym dzieło Tryzny sytuuje się w towarzystwie powieści rozwojowych, m.in. Pawła Huellego, Andrzeja Stasiuka, Manueli Gretkowskiej, Izabeli Filipiak, Aleksandra Jurewicza, Zyty Rudzkiej. Wpisuje się ono również w reprezentowany przez kobiety, przede wszystkim Gretkowską, Filipiak i Tokarczuk, nurt tzw. prozy menstruacyjnej![13] W *Pannie Nikt*, podobnie jak w omawianych już przeze mnie powieściach *E.E.* Tokarczuk i *Absolutnej amnezji* Filipiak[14], niebagatelną rolę odgrywa bowiem motyw pierwszej menstruacji. Główną bohaterką wszystkich trzech powieści jest dojrzewająca dziewczynka. Jak jednak łatwo się przekonać, motyw cielesnego wtajemniczenia w kobiecość spełnia u Tryzny zupełnie odmienną funkcję niż u Tokarczuk i Filipiak. Jedynie bowiem w *Pannie Nikt* pierwsza krew menstruacyjna to moment, od którego dziewczynka staje się podatna na działanie szatana. Takie kulturowo nam nieobce połączenie kobiecości ze sferą wpływów diabła, które nazywam demonizacją kobiety, jeszcze wyraźniej dochodzi do głosu w filmie Wajdy: w chwili, gdy strumieniami płynie pierwsza krew menstruacyjna Marysi, w tle akustycznym po raz pierwszy daje się słyszeć ponury głos demona.

Powróćmy jednak do kwestii wizerunków kobiecych. Przez pojęcie to rozumiem konstrukcje kobiecości oparte na stereotypowych, „wiecznie powracających", obarczonych jednoznaczną aksjologią wzorcach kulturowych. W tekstach literackich ucieleśniają je konkretne postacie literackie. Otóż trzy główne bohaterki *Panny Nikt* scharakteryzowane są w sposób na tyle schematyczny, że bez większego trudu dają się rozszyfrować jako wcielenia trzech bardzo rozpowszechnionych kulturowych wizerunków kobiecych – świętej, czarownicy i nierządnicy. Wizerunki te określane są w badaniach „genderowych" jako projekcje męskich

12/ P. Czapliński *Ślady*..., s. 195.

13/ Zdaję sobie sprawę, iż pojęcie to wykreowane zostało przez krytyków prozie młodych pisarek raczej niechętnych. W moim artykule pozbawione jest ono jednak konotacji negatywnych.

14/ B. Helbig-Mischewski *Histeria historii i historia histerii. Jeszcze raz o „Absolutnej amnezji" Izabeli Filipiak i „E.E." Olgi Tokarczuk*, w: „Dykcja. Pismo literacko-artystyczne" 1998 nr 9-10 oraz w: „bundesstrasse 1. Kwartalnik literacki z niebezpiecznym poślizgiem" 1998 nr 11. Patrz też: B. Helbig-Mischewski *Weibliche Subjektlosigkeit in der polnischen modernen Frauenprosa*, w: „Zeitschrift für Slawistik" 1999 nr 2.

pragnień i lęków[15]. Odzwierciedlają one charakterystyczne dla kultur androcentrycznych rozbicie kobiety na istotę aseksualną, nieświadomą (świętą), świadomą (czarownicę) oraz seksualną (nierządnicę)[16].

Zamiarem moim jest rekonstrukcja przesłania powieści ze względu na powyższe wizerunki. Czy intencją dzieła jest, jak stwierdzam to m.in. u Filipiak, poszukiwanie tożsamości kobiecej, wykraczającej poza tradycyjne, kulturowo już usankcjonowane wzorce identyfikacyjne? Czy wzorce te postrzegane są jako konstrukty socjokulturowe i jako takie podlegają refleksji, a ewentualnie zakwestionowaniu, czy też służą jako kategorie moralnej oceny protagonistek? Aby odpowiedzieć na te pytania, przyjrzę się dokładniej skomplikowanej strukturze nadawczej utworu, a następnie zbadam stanowisko wpisanego w tekst autora abstrakcyjnego względem skonkretyzowanych w powieści wizerunków kobiecych.

Czarownica i nierządnica uwodzą świętą

Historia, opowiadana przez piętnastoletnią Marysię Kawczak, rozgrywa się w ostatnich latach PRL-u w Wałbrzychu. Czas akcji obejmuje trzy miesiące. Dwa znaczące wydarzenia wprawiają ją w ruch – pierwsza menstruacja narratorki i jej przeprowadzka ze wsi do miasta. Zmiana miejsca zamieszkania oznacza wprawdzie awans społeczny, lecz jednocześnie brzemienne w skutki wykorzenienie wielodzietnej rodziny. Na końcu powieści znowu pojawia się kobieca krew. Historia kończy się bowiem samobójstwem światopoglądowo zdezorientowanej, sprowadzonej przez koleżanki na złą drogę dziewczyny. W ten sposób finalizuje się koncepcja ruchu utworu. Inicjujący akcję ruch w górę (przeprowadzka na dziesiąte piętro wieżowca) obraca się w swe przeciwieństwo – Marysia rzuca się z balkonu.

Powieść składa się z dwóch mniej więcej równych objętościowo części. Pierwsza z nich to historia uwiedzenia „świętej" Marysi przez „czarownicę" Kasię, demonicznego geniusza muzycznego. Wolnomyślicielka Kasia przekonuje Marysię o absolutnej wolności i równości człowieka z Bogiem[17] i reprezentuje francuski

---

15/ Por. K. Theleweit *Männerphantasien*, Frankfurt a/M 1977.

16/ Por. S. Bovenschen *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschlichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt a/M 1979; M. Schuller *Literarische Szenerien und ihre Schatten. Orte des „Weiblichen" in literarischen Produktionen*, w: *Ringvorlesung „Frau und Wissenschaft"*, Marburg 1979; E. Showalter *Feministische Kritik in der Wildnis*, w: *Mit verschärftem Blick. Feministische Literaturkritik*, red. Bölle-Fischer, München 1987; I. Stephan, S. Weigel *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Hamburg 1988.

17/ Cytaty: „To nie ksiądz cię stworzył, to Bóg cię stworzył. Stworzył cię po to, żebyś próbowała dorównać mu mądrością. A przede wszystkim stworzył cię po to, żebyś była wolna, także od Niego, rozumiesz? Wolna, wolna, wolna! Bo to wolność jest modlitwą, która przynosi Bogu największą radość" (s. 208). „Trochę się spłakałam i powiedziałam, że wcale się nie gniewam za to, że [...] wszyscy ludzie na ziemi są owieczkami Pana Boga, a Pan Bóg jest pasterzem naszym i nas pasie. A Kaśka na to, że owszem, pasie nas, na wełnę, skórę i mięso. [...] I nagle zaczęła bluźnić, że Pan Bóg jest we mnie, że ja jestem Bogiem. A ja przecież jestem zwykłym człowiekiem" (s. 193).

obszar kulturowy. Jej mieszkający w Afryce ojciec jest bowiem Francuzem, ona sama zaś czyta literaturę francuską w oryginale. Sceny końcowe pierwszej części powieści stanowią kulminacyjny punkt akcji. Sprowokowana przez Kasię Marysia pluje do kropielnicy, po czym w głębokim poczuciu winy odwraca się od Boga. Druga część poświęcona jest kuszeniu Marysi przez piękną, wyrafinowaną Ewę, „nierządnicę", córkę pary nowobogackich biznesmenów. Rodzina ta symbolizuje anglo-amerykański obszar kulturowy. Ewa wprowadza Marysię w świat konsumpcji i erotyki[18].

Dokonujący się w błyskawicznym tempie atak obu przyjaciółek na tożsamość i wewnętrzną siłę Marysi dokonuje się na płaszczyźnie ducha i ciała. Kasia reprezentuje poziom duchowy, Ewa zaś cielesny. Samą zaś Marysię można by umieścić na płaszczyźnie duszy. Przyjaciółki „udowadniają" pełnej dobroci i ufności dziewczynie ze wsi, iż jej religijność motywowana jest lękiem, a tym samym zakłamana. Zdezorientowana Marysia stopniowo traci równowagę wewnętrzną i upodabnia się najpierw do jednej, potem do drugiej koleżanki w sposobie ubierania, myślenia i mówienia. Jej utratę tożsamości symbolizują nowe imiona. Kasia nazywa ją Minką, a Ewa Majką. W końcu obie przyjaciółki mówią o niej „panna Nikt" (s. 443). Wyparta ze świadomości pierwotna tożsamość Marysi prześladuje ją jednak w formie wyrzutów sumienia i wizji piekła aż po samobójczą śmierć[19].

Kto mówi, czyli stylizacja na ludowość

Struktura narracyjna powieści nie jest umotywowana w sposób wiarygodny. Nie możemy mieć tu do czynienia z pamiętnikiem znalezionym po śmierci dziewczynki. Po pierwsze bowiem, narracja przebiega w czasie teraźniejszym i – w sposób pozbawiony motywacji realistycznej – relacjonuje „na żywo" wydarzenia oraz towarzyszące im myśli i uczucia Marysi. Po drugie: po śmierci narratorki relacja nie ustaje od razu. Przechodzi ona w refleksję o domniemanej egzystencji Marysi w zaświatach. Po trzecie: liryczno-symboliczne fragmenty tekstu odróżniają się znacznie od dominującego, potocznego stylu narracji, odpowiadającego poziomowi wykształcenia i obrazowi świata głównej bohaterki.

Wszystko wskazuje na to, iż manifestujący się na powierzchni tekstu, stylizowany na naiwną, folklorystyczną ludowość (niemalże przywodzącą na myśl *Ballady i romanse*) głos kobiecy sterowany jest przez instancję nadawczą, wyraźnie demonstrującą swój wyższy poziom świadomości. Nic w tym dziwnego. Fenomen ten wy-

---

18/ „U nas w domu każdy ma jakiegoś fioła. Tutu ma swoje interesy dwadzieścia pięć godzin na dobę. [...] Z kolei Mimi nigdy nie ma czasu, ciągle w biegu [...] Naumawia się z ludźmi, potem lata od jednego do drugiego, a po drodze fryzjer, kosmetyczka, masaż i solarium. [...] Michał, to już wiesz, komputerowa masturbacja. A gdybyś jeszcze do tego poznała Zdzisię... to już paw totalny. Dopiero drugi rok siedzi w Londynie, a jak do nas dzwoni, rozmawia po angielsku, bo po polsku to już nie umie" (s. 298).

19/ W śmierć Marysia zabiera ze sobą małego, niewidomego brata Zenusia, na którego życie ślubowała Kasi wieczną miłość.

stępuje we wszystkich tekstach narracyjnych jako tzw. wpisany w tekst autor abstrakcyjny. W wypadku *Panny Nikt* niezgodność poznawcza i intelektualna między autorem abstrakcyjnym a piętnastoletnią narratorką szczególnie rzuca się w oczy. Autor nie ukrywa, iż inscenizuje relację dziewczynki, by wykorzystać ją do określonych celów nadawczych. Jego wyrazistość w tekście powodowana jest m.in. okolicznością, iż ma on swój odpowiednik na planie akcji. Jest nim mężczyzna, podejmujący nieustanne próby ratowania Marysi od upadku, nazywany „Polakiem". Stanowi on przeciwieństwo ogłupiałego Majkela (karykatury Amerykanina), którego Marysia w wyobraźni kreuje na swego męża. „Polak" pojawia się nagle na *party*, podczas którego Marysia w jednej z licznych wizji widzi siebie bawiącą się z Majkelem:

> Jeden tylko gość nie podchodzi. Stoi pod palmą, jakiś blady, wystraszony, w szarym swetrze i zegarka nie ma. I do tego okularnik. Oj, to chyba jakiś Polak. Biorę dwie szklanki koktajlu „Pomarańczowy Szantaż" i podchodzę do niego. Idę, lód w szklankach brzęczy, stukają po marmurowych płytach moje obcasy. [...]
>
> – Hałdujudu – mówię. Kurcze, co to „hałdujudu" może znaczyć?
>
> Gość bierze mnie pod ramię, w krzaki ciągnie.
>
> – Marysiu – mówi cicho – chcę ci pomóc. [...] Uciekaj, Marysiu, mam rower.
>
> Wyrywam mu się.
>
> – Majkel! – wołam. – Helpmi! [...]
>
> Atansjon plis, już nie ma dziada. [...] Podchodzi Majkel [...].
>
> – Kaman bejbi, syt daln – mówi i zamek błyskawiczny uśmiechu przede mną rozsuwa. Liczę mu szybko zęby. 128, okej, żadnego nie brakuje. [...] Jemy i pijemy, o pogodzie rozmawiamy. [...] Ten Majkel jakiś dziwny. Książeczkę z kolorowymi obrazkami ogląda i zęby szczerzy. [s. 328, 329]

Podczas powtórnego, odbywającego się również w wyobraźni Marysi, spotkania w piwnicy, symbolizującej zapewne podświadomość dziewczyny, „Polak" namawia ją raz jeszcze, aby zawróciła ze złej drogi i przyrzeka: „Marysiu, jeśli chcesz, podrę wszystko i będzie tak, jakby nigdy nic nie było" (s. 443). Mamy tu do czynienia z nietypowym dla literatury popularnej gestem autorskim, ujawniającym fikcję. Jest to jakby nieśmiała próba aktu deziluzji jako elementu strategii porozumienia z odbiorcą „za plecami" figur. (Strategię tę odnajduje Czapliński w wielu powieściach „Formacji 89")[20]. Można odnieść wrażenie, że mężczyzna w szarym swetrze to „autor", na bieżąco opisujący życie Marysi. Jest bowiem w jego mocy podrzeć zapiski i uznać wszystko za niebyłe, a tym samym odwrócić nieszczęście! Może to nawet figura Boga?[21] Marysia odrzuca propozycję zniszczenia rękopisu i nie uznaje autorskiej mocy rozporządzania jej losem: „Odczep się, nie masz pra-

---

20/ P. Czapliński *Ślady*..., s. 117.

21/ Figurę „Polaka" interpretować można również jako wewnętrzny głos Marysi z obszaru podświadomości, ostrzegający dziewczynę przed upadkiem. Także i w tym przypadku przynależność płciowa tego głosu nie jest bez znaczenia.

wa, to moje!" (s. 443). W następstwie tego musi zginąć, jak wiele upadłych figur kobiecych w literaturze pisanej przez mężczyzn (i nie tylko)[22].

Święta

Zastanówmy się nad stosunkiem autora abstrakcyjnego do wizerunków kobiecych, którymi się posłużył. Wizerunek „świętej" ucieleśnia Marysia w początkowych partiach tekstu. Autor uczynił ją imienniczką Matki Boskiej i przedstawił z dużą dozą sympatii. Czy identyfikuje się on również ze światopoglądem „świętej"? Przyjrzyjmy się fragmentom tekstu, w których szczególnie wyraźnie manifestuje się obraz świata Marysi, przejęty od pobożnych rodziców:

> Jestem teraz jak mamusia. To Pan Bóg tak urządził z kobietami, żeby mogły rodzić dzieci, żeby ludzkość nie umarła. Ja też kiedyś urodzę dzieci. [s. 17]
>
> A jeżeli już ją złapali i ona powiedziała, że to ja pomagałam jej kraść? Cóż, nie pozostanie mi nic innego, tylko samobójstwo. A to przecież grzech śmiertelny. Mamusia nie przeżyje pogrzebu bez księdza. I nie pójdę do nieba, będę musiała smażyć się w piekle. [s. 45]
>
> Przebacz mi, Panie Boże. Używałam wulgarnych słów w stosunku do starszej osoby i jestem kłamczucha. [s. 228]

Fakt, iż autor abstrakcyjny uczynił narratorką samą Marysię, nie ułatwia mu ujawnienia własnego światopoglądu, zaznaczenia własnego stanowiska wobec opcji bohaterki. Aby jednak rozszyfrować przesłanie powieści, warto podjąć próbę rekonstrukcji autorskiego punktu widzenia. W przytoczonych fragmentach tekstu autor w sposób pośredni akcentuje ujmującą prostotę i infantylność Marysi, ujawniając tym samym swój pełen sympatii dystans wobec naiwnego sposobu rozumowania bohaterki. Za pomocą parodystycznego przerysowania niektórych elementów wypowiedzi Marysi sygnalizuje, iż nie utożsamia się z jej obrazem świata, iż jego poziom świadomości jest wyższy. Za przykład niech posłuży następująca wypowiedź Marysi: „Pan Bóg jest nad nami i nami rządzi, i byłoby na świecie dobrze i cudownie, gdyby mu diabeł nie przeszkadzał" (s. 193). Parodystyczny wydźwięk ma tu przede wszystkim wzmocnienie słowa „dobrze" określeniem „cudownie". Również sceny masochistycznego umartwiania się Marysi w kościele (dziewczynka klęczy na kamyku i krwawi) rzucają dwuznaczne światło na jej praktyki religijne. Bezpośrednią krytykę obrazu świata Marysi autor pozostawia jednak wolnomyślicielce Kasi. Demaskuje ona zakłamanie moralności katolickiej, opartej na lęku i ubezwłasnowolnieniu jednostek[23]:

22/ Por. tezę feministycznego literaturoznawstwa amerykańskiego o *„killing women into art"*, m.in. w: S. Gubar, S. M. Gilbert *The Madwomen in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven /London 1979.

23/ Przy czym również z reprezentowanym przez Kasię relatywizmem wartości autor nie do końca się utożsamia. Za dowód niech posłuży opis jednej z wizji piekielnych Marysi: „Jakiś bulgot słyszę. Odwracam się. Tu, na postumencie z białego marmuru, śliczny, różowy berbeć w kociołku chochlą miesza. Uśmiecha się do mnie ząbkami z porcelany. «Spróbuj – ćwierka jak słowik – to bardzo DOBRAZŁA zupa». Nabiera zupę chochelką,

> Traktujesz Boga tak, jakby był małym urzędasem od siódmej do piętnastej, któremu ciągle trzeba wsuwać łapówki do łapy. [...] A jak nazwać twoje latanie do kościoła co tydzień na mszę i odbębnianie wieczornych paciorków? Jak nazwać to zbieranie do kieszonki grzeszków, żeby je wysypać przed księdzem na ladę konfesjonału raz na miesiąc? Jak nazwać to odwalanie dziesięciu zdrowasiek na pokutę, i do widzenia!? [s. 208]

Trudno oprzeć się wrażeniu, że autor identyfikuje się tutaj z głosem Kasi. Pozwala jej bowiem, przynajmniej w niektórych partiach tekstu, logicznie i przekonująco argumentować w polemice z poglądami i praktykami „świętej". Ale o Kasi będzie mowa później.

W toku akcji „święta" przechodzi do frakcji szatańskich: najpierw „czarownic", a potem „nierządnic". Naznaczona przez grzech i niezdolna już do spowiedzi, traci pozytywny obraz samej siebie i zaprzedaje duszę diabłu. Udźwignąć tej metamorfozy nie jest jednak w stanie. Nie potrafi uwolnić się od swojej pierwotnej tożsamości, która gwarantowała jej spokój ducha i niebo[24]. W jednej z prześladujących ją wizji piekielnych widzi samą siebie jako wulgarną „królową ciemności" (diablicę). W pięćdziesiątą rocznicę swych urodzin diablica uwalnia swe zapomniane, wcześniejsze „ja" z piwnicy, w której zamknęła je przed trzydziestu pięciu laty. Wypuszczona na wolność, pierwotna, „święta" Marysia pojawia się jako mściwa wiedźma:

> Oglądam się. Przede mną wiedźma stoi. W jej zardzewiałej twarzy może tylko błysk oczu mi znajomy...
>
> – Przebacz, najmiłościwsza pani – szepczę zdrętwiałymi z trwogi ustami. Cofam się przed Nią blada, naga, drżąca. O coś się potykam, to balia, do balii wpadam.
>
> – To łzy moje – skrzeczy Ona – utop się w umarłych godzinach moich!
>
> I łańcuchem kajdanów pac mnie w głowę. [s. 359]

Spróbujmy spojrzeć na ten, wyeksponowany przez rozciągnięcie akcji w czasie, fragment tekstu z punktu widzenia psychologii głębi. Tożsamość „świętej" wyparta została przez Marysię do podświadomości (symbolizowanej przez piwnicę). Prześladuje ją jednak nadal jako poczucie winy (upiorna wiedźma). Narratorka odbiera tu siebie samą jako osobę rozszczepioną. Z jednej strony, jest wegetującym w piwnicy widmem dawnej „świętej", pozbawionym możliwości realnego zaistnienia, z drugiej zaś – zepsutą moralnie „diablicą". Jako diablica Marysia próbuje kupić miłość wybranego mężczyzny i zmusić go do małżeństwa. Ten jednak nad jej bogactwa przedkłada miłość niepozornej, dobrej dziewczyny, podobnej do pierwotnej Marysi. Diablica-nierządnica nie zasługuje widocznie na szczęście małżeń-

---

do ust mi ją podsuwa. Ja ją chlup, a ona lodowym ogniem, ognistym lodem w brzuchu mi wybucha" (s. 437, 438).

24/ Cytat: „«Majeczka, nie płacz», prosi Ewa. A to przecież nie ja płaczę, to ta głupia Marysia we mnie płacze. Płacze na pewno z żalu za mamusią, za Zenusiem, za Tadziem i za dziewczynkami. I za tatusiem, choć go nigdy nie ma w domu, a jak jest, to śpi" (s. 324, 325).

skie i dostaje moralną nauczkę: „Tako jako czasu nazad nie zawrócisz, tako też miłości królewno nie kupisz!!!" (s. 457). Odnosi się wrażenie, iż ta nagle pojawiająca się sentencja moralna, śpiewana przez dworki diablicy i pozbawiona jakiegokolwiek śladu ironii, jest wyrazem przekonań samego autora abstrakcyjnego. Wartościowanie odautorskie jest tutaj bardzo klarowne – wcześniejsza, święta Marysia zasługiwałaby na miłość i małżeństwo, Marysia zaś obecna, upadła, nie dostąpi szczęścia rodzinnego. Mamy tu, podobnie jak w wielu innych miejscach tekstu, do czynienia z bezpośrednim, biało-czarnym zestawieniem świętej i diablicy (przy czym diablicą może być i czarownica, i nierządnica).

Widzimy więc, iż autor, mimo wspomnianego już krytycznego nastawienia do obrazu świata „świętej", ubolewa nad jej utraconą niewinnością i nie może jej wybaczyć zejścia na manowce. Karze ją za to śmiercią samobójczą. Przy czym śmierć wydaje się być tutaj nie tylko karą. Budzi ona głębokie współczucie czytelnika, a tym samym jakby wymazuje winę Marysi i nadaje grzesznicy charakter męczennicy.

Dziewczynki pierwszokomunijne

W wizerunku kobiety jako świętej „seksualność", w nawiązaniu do chrześcijańskiego kultu Maryjnego, staje się tabu, zostaje oderwana od kobiety i umiejscowiona w sferze nieprzyzwoitości i obsceniczności[25]. Dlatego też dziewczynki przystępujące do pierwszej komunii świętej szczególnie nadają się do ucieleśniania w tekstach literackich tego właśnie wizerunku kobiety. Nie zabrakło ich również w *Pannie Nikt*. Pojawiają się m.in. w pełnych melancholii wspomnieniach Marysi o jej własnej pierwszej komunii jako o „najpiękniejszym dniu w jej życiu" (s. 218). Dziewczynki w sukienkach pierwszokomunijnych występują również bezpośrednio na planie akcji. Stanowią one przeciwieństwo „diablic" (nierządnic): Marysi i Ewy. Dochodzi tutaj znowu do bezpośredniej konfrontacji wizerunków „świętej" i „diablicy", symbolizowanych przez kolory czerni i bieli:

> Akurat było Boże Ciało. [...] Siedziałyśmy na czarnym motorze, w czarnych skórach, w lśniących kaskach, z twarzami ukrytymi za woalkami ciemnych szybek. Przed nami defilowały tysiące ludzi i wszyscy się na nas gapili. Na pewno myśleli o nas, że to dwa diabły, a to na diablice patrzyli. [...] Stuknęłam kaskiem o kask Ewy i powiedziałam:
>
> – To tchórze. Oni tak tu idą, bo boją się piekła. [...]
>
> Próbowałyśmy objechać procesję, ale procesja była szybsza i gdy dojechałyśmy do jej czoła, to właśnie szły dziewczynki i sypały płatkami kwiatków z koszyczków. Ewunia zdjęła kask i zrobiła im zdjęcie swoim Nikonem. [...] Patrzyłam na dziewczynki w długich, białych sukienkach i miałam w ustach smak tamtego dnia sprzed sześciu lat, gdy to ja tak szłam w procesji i rzucałam płatki różyczek na drogę... Słyszałam szelest mojej białej sukienki. Pamiętam, że chciałam wtedy tak iść i iść, i żeby to się nigdy nie skończyło, tylko żebym tak szła i szła w białej sukience i sypała płatki róż przez całe życie w chórach i w dźwięku dzwoneczków. [s. 389]

25/ I. Stephan, S. Weigel *Die Verborgene Frau*, Hamburg 1988, s. 63.

Szkice

W tym miejscu raz jeszcze uwidacznia się fascynacja wizerunkiem świętej zarówno „nierządnic" (zdejmują kaski, robią dziewczynkom zdjęcie), jak i samego autora. Jego pomysł zestawienia diablic z dziewczynkami w białych sukienkach oraz fakt, iż tak wiele miejsca poświęcił opisowi procesji i związanych z nią doznań Marysi, nie pozostawia w tej kwestii żadnych wątpliwości. Także i autorka niniejszego tekstu zdaje się nie być całkowicie wolna od tego typu fascynacji, świadczy o tym chociażby przytoczenie przydługiego cytatu o dziewczynkach pierwszokomunijnych...

Czarownica

Artystka Kasia fascynuje i niepokoi autora zarazem. Kreuje ją w sposób jednoznaczny na opętaną przez szatana[26]. Jej pokój wyposażony jest w czarne przedmioty i diabelskie rekwizyty. Grę na syntezatorze Kasia określa jako „mieszanie zupy", co budzi skojarzenia z praktykami „czarownic" (s. 64). Kasia posiada zdolności spirytystyczne i wewnętrznego diabła „Dżigi"[27]. Wypowiedzi młodej kompozytorki, dotyczące jej demona, są sprzeczne. Z jednej strony, zapewnia, że chodzi tu o buntowniczą, kreatywną część jej osobowości. Bez niej byłaby „futerałem na pustkę", jeśli zaś dałaby się jej pochłonąć, to czeka ją „totalne schizo i szpital wariatów" (s. 210). W toku akcji Kasia przechodzi jednak, podobnie jak Marysia, metamorfozę. Odnosi zwycięstwo nad „Dżigi" i postanawia „nie odgradzać się od swoich rówieśników" i „zostać zwykłą, normalną dziewczynką" (s. 418). „Ja się zmienię. Już nigdy nie będę zła. Przysięgam ci." – mówi do Marysi (s. 402). Kasia pozostaje twórcza, uniezależnia się jednak od demona.

Dlaczego autor przywraca Kasię do „normalności"? Wraz z cygańskim odzieniem, odrzuconym po metamorfozie, Kasia pozbywa się odwagi do bycia inną. Traci swą niepohamowaną, buntowniczą ekspresję, robi wrażenie przywołanej do porządku, dziecinnej. Autor postrzega to jako rozwój pozytywny, potępiając

---

26/ Przy czym metaforyka „czarownicy" stosowana jest także w odniesieniu do „nierządnicy" Ewy. Dom swych rodziców Ewa nazywa „chatką z piernika" (s. 268). Marysia i Ewa to „dwie nagie panny Twardowskie na czarnej, japońskiej miotle", które „przelatują przez wioskę z piekielnym rykiem silnika, w kłębach kurzu i niebieskiego dymu" (s. 376).

27/ Kasia relacjonuje, iż Dżigiego wymyśliła sobie jako dziecko, aby obarczać go winą za swe buntownicze zachowanie. Z chwilą, gdy postanowiła zostać największą kompozytorką na świecie, stała się całkowicie od niego zależna. On dyktował jej kompozycje, ona zaś zmuszona była kierować się jego zaleceniami odnośnie wyglądu, ubioru i zachowania (s. 180). Sama Kasia pojmuje swego „szatana" raczej metaforycznie (jako głos wewnętrzny). Jest jednak świadoma faktu, że Marysi wyobrażenie o nim ma konkretny wymiar religijny. Stąd też jej prowokacyjne wypowiedzi, mające na celu dezorientację Marysi: „«Kasiu», mówię przez łzy i deszcz, «powiedz mi... to Dżigi ci kazał? Powiedz mi, to Dżigi?!» Uśmiecha się ironicznie, brwi unosi. «jaka Kasiu, jaka Kasiu... Już rok minął, jak twoją Kasiulkę zjadłem. Nie pamiętam już nawet, czy mi smakowała.» Paznokciem w zębach ostrych, bialutkich dłubie, smakuje, cmoka" (s. 251).

tym samym unicestwioną w Kasi „czarownicę", której inteligencji uprzednio potrzebował do krytycznego rozprawienia się z obrazem świata „świętej"[28]. Uwolnienie „czarownicy" spod władzy szatana umożliwia przedstawienie śmierci Marysi jako aktu sensownego i tym samym uprawnionego. Kasia jest bowiem pewna, iż swoje ozdrowienie fizyczne i moralne zawdzięcza ofiarnej miłości Marysi[29]. Sądzi, że cierpienia „upadłego anioła" oczyściły ją moralnie, zbawiły, zainspirowały artystycznie i uczyniły zdolną do ukończenia wielkiego dzieła bez pomocy demona:

> W końcu zrozumiałam – mówi Kasia – że stworzyłam tę kompozycję tylko dlatego, bo tak cię skrzywdziłam. Jak gdybym zamknęła motyla w puszce po landrynkach i spisywała na papierze nutowym trzepot jego skrzydełek, tam, w środku, w blaszanej ciemności, aż by nie ucichł... [s. 401]

Dochodząca tu do głosu romantyczna koncepcja sztuki odnosi się również do twórczości literackiej, a tym samym do samego autora abstrakcyjnego. Do stworzenia swoich dzieł zarówno Kasia, jak i odpowiednik autora na planie akcji (Polak) potrzebują bowiem ofiary z życia Marysi:

> [...] i myślę o Kasi, że czeka tam na mnie cała rozpalona od gorączki i martwi się, że zrobiła ze mnie ofiarę na ołtarzu swojej kompozycji. [...] Przynajmniej do czegoś się przydałam. [...] A może tak zawsze musi być? Może za każdą cudowną symfonią, za każdą piękną książką stoi ofiara kogoś nieznanego, kogoś takiego jak ja? Może za pięćset lat ktoś będzie słuchał kompozycji Kasi i powie: „Och, jakie to piękne!" A jeśli w tym pięknie zostanie trochę trzepotu moich skrzydeł w tym pudełku po landrynkach? [s. 408]

Nie jest jasne, czy w punkcie finalnym akcji Kasia umiera realnie, czy też tylko w wizji Marysi. Scena jej śmierci wykazuje zbieżności z konaniem Chrystusa. Odrzucona przez kolegów i koleżanki z klasy, artystka stoi z rozkrzyżowanymi ramionami na szczycie góry i błaga nieżyjącego ojca, by zabrał ją do siebie (s. 435). Zaraz potem zostaje rażona piorunem. Winę za jej śmierć Marysia przypisuje sobie i całej klasie. Tak więc na koniec i Kasia pojawia się w aureoli męczennicy. Los męczeński przypada w udziale postaciom kobiecym (Marysi i Kasi), których autor nie

---

28/ Alternatywą byłoby: nie przywracać figury do normalności, pozwolić jej być inną, lecz nie przedstawiać jej inności w kategoriach demonicznych.

29/ Są w powieści wskazówki, iż wypędzony z Kasi szatan wchodzi w Marysię (s. 344, 345). O tym świadczyłby np. fakt, iż dużą rolę w wizjach Marysi zaczyna odgrywać język angielski, którym dziewczyna nie włada. Oto opis symptomów przejawianych, zdaniem egzorcystów, przez osoby opętane przez szatana: „Cierpią fizyczny ból i psychiczną pustkę, mają skłonności samobójcze – wylicza. [...] są to [...] demoniczne opresje. Prawdziwe opętanie, czyli *possesio*, stwierdzamy, gdy człowiek w nadnaturalny sposób przekracza swoje możliwości: wykazuje nadludzką siłę, mówi nie znanymi sobie językami". („Polityka" 1999 nr 11).

chce skazać na moralne potępienie, które jednak w sumie „lubi". W efekcie końcowym pozwala im (poprzez śmierć) powrócić do utraconej niewinności i wysyła je do ojca. Nie tylko bowiem Kasia przywołuje przed śmiercią tatusia. Spadająca z dziesiątego piętra Marysia tak opisuje swój stan między życiem a śmiercią, a może już po śmierci: „W blasku Ojca, w kręgu Ojca, krążę posłuszną gwiazdką wśród gwiazd tańczących, sióstr moich" (s. 460).

Nierządnica

Wizerunek nierządnicy reprezentuje przede wszystkim Ewa. Również i w tym przypadku imię bohaterki zawiera jednoznaczne konotacje religijne. Wyeliminowana z wizerunku „świętej" seksualność wysuwa się tutaj na plan pierwszy. Oparty na wzajemnej patologicznej zależności emocjonalnej, związek Marysi z Ewą ma bowiem wymiar erotyczny i sadomasochistyczny. Marysia planuje zabójstwo Ewy, a następnie samobójstwo. Seksualność kobieca przedstawiona jest więc w powieści jako demoniczna – groźna i niszczycielska. Jej ofiarami stają się nie przeczuwający niczego mężczyźni. Ewa owija ich wokół małego palca i kolekcjonuje. Uczy również Marysię sztuki uwodzenia nastawionej na zysk materialny i przyjemność. Pozostałe koleżanki z klasy postępują podobnie (np. Klaudia). Autor zdaje się lubować w scenach ukazujących dwuznaczne moralnie, erotyczne „zabawy" dziewczynek. W opisie sztuki uwodzenia, praktykowanej przez „nierządnice", relacja Marysi nosi wyraźne piętno odautorskiej ironii:

> I jakoś dużo lepiej się idzie, gdy się pupą kręci. Racja, Ewunia przecież też kręciła. [...] Trzymając się za ręce skradamy się przez ciemność ogrodu w tych samych skromnych, lecz twarzowych strojach wieczorowych. To miss Ewunia wpadła na ten pomysł, ale miss Majka nie miała nic przeciwko temu. [s. 342, 364]
>
> Więc tylko trenuję na nim podrywanie facetów, co bardzo mi się przyda na przyszłość. [...] mamy przed sobą czterdzieści lat młodości. Oczywiście pod warunkiem, że się będzie miało pieniądze, dużo pieniędzy, i to nie złotówek. Więc, niestety, trzeba się uczyć angielskiego, bo prawdziwie bogaci faceci nie mówią ani po polsku, ani po rosyjsku. Ale jeśli nam się uda zostać wziętymi modelkami, to niech się te wszystkie grube ryby wypchają swoimi funtami i dolarami. [s. 373, 374]
>
> Przyjechał do Michała kumpel. [...] założyłyśmy się z Ewą, która szybciej go poderwie. Ale tak, żeby się na śmierć zabujał. [...] Gdybym to z nim kontynuowała, już po tygodniu byłby wycieraczką w mojej komórce na węgiel. [s. 379, 381]

Niedwuznacznie dochodzi tu do głosu sarkastyczne stanowisko autora wobec „nierządnic". Widoczna jest również irytacja faktem, iż Polki zaprzedają się cudzoziemcom. Moralna dyskwalifikacja „nierządnicy" dokonuje się również za pomocą symboli (węże, mętna woda, błoto), pojawiających się w wizjach Marysi. Szczególna rola przypada tutaj kolorowi czarnemu. Ewa ma czarne włosy, czarne oczy, czarne ubranie ze skóry, czarny motor. Podobnie jak Kasię, ale z jeszcze wię-

kszą dezaprobatą, autor przypisuje ją sferze szatana[30]. (Niejasne jest jednak, czy „szatana" pojmuje jako metaforę fenomenu psychicznego, czy też w sensie czysto katolickim). Dla Ewy autor nie ma litości, chociaż – trzeba przyznać – winą za jej upadek moralny obarcza również mężczyzn. Córka nowobogackich jest bowiem ofiarą gwałtu. To traumatyczne przeżycie staje się jedną z przyczyn jej „zepsucia".

Czy istnieje czwarta droga?

Czy powieść Tryzny wskazuje na alternatywne kobiece wzorce identyfikacyjne, wykraczające poza schematy świętej, czarownicy i nierządnicy? Otóż w końcowych partiach tekstu mowa jest o czterech drogach życia. Ukazuje je Marysi tajemnicza postać męska, która, podobnie jak „Polak w szarym swetrze", ma ambicje wyprowadzenia dziewczynki ze stanu dezorientacji. Także i tę postać można interpretować jako glos wewnętrzny bohaterki. Jest to kawaler ze złotymi lokami, znany Marysi z rozpoczynającej akcję wizji menstruacyjnej i nazywany przez nią Pimpusiem. Na ostatnich stronach powieści pojawia się raz jeszcze, aby pomóc jej w odnalezieniu tożsamości. Ma przy sobie mapę z czterema ścieżkami. Dziewczyna nie powinna iść, jego zdaniem, ani drogą czarownicy (Minki), ani nierządnicy (Majki). Godna polecenia jest natomiast droga świętej (Marysi):

> To jest ścieżka Majki. Jeżeli nią pójdziesz, w sopel lodu z gorąca zamarzniesz. Spójrz teraz tam... [...] To jest ścieżka Minki. Tam będzie ci tak zimno, że jak ćma się spalisz. A tutaj zaczyna się ścieżka Marysi. Wije się spiralą wokół góry. To bardzo długa ścieżka, ale jeśli miałbym ci coś radzić, to powiedziałbym: idź nią, Marysiu. Tą ścieżką dojdziesz na pewno. [s. 432, 433]

Ale na tym nie koniec. Pimpuś oferuje Marysi jeszcze jedną drogę, która pociąga dziewczynę najbardziej. Ta „ścieżka niespodzianek" nie nosi, co znamienne, kobiecego imienia. Byłaby więc czymś zupełnie nowym, jeszcze nie wypróbowanym. Byłaby eksperymentem egzystencjalnym:

> – Co to za ścieżka? – pytam.
>
> – Nikt tego nie wie. Może to najdłuższa ze wszystkich ścieżek, a może najkrótsza. Może najcudowniejsza, a może najstraszniejsza. [...] Patrzę na czwartą ścieżkę. Niczym się od tamtych nie różni, a przecież wszystko we mnie się do niej wyrywa. [...]
>
> – Jeśli pójdziesz tą ścieżką – mówi Pimpuś, stojąc za mną – pożyczę ci mojej szpady. [s. 432, 433]

30/ Między obiema dziewczynkami istnieje demoniczny związek. Np. w mieszkaniu Kasi leży długi, czarny warkocz Ewy. Zarówno syntezator Kasi, jak i motor Ewy są marki „Yamaha". W mieszkaniach obu dziewczyn pracuje ta sama gosposia Zenobia. W jednej z wizji końcowych Marysia widzi Ewę i Kasię jako wyśmiewające się z niej, spiskujące przeciw niej przyjaciółki (s. 443).

Jednakowoż autor nie pozwala Marysi wkroczyć na tę niebezpieczną, bo – jak sądzę – nie opartą już na tradycyjnych wzorcach kobiecej tożsamości, drogę. Marysia decyduje się pospieszyć z pomocą umierającej Kasi. Ponosi klęskę, ponieważ nie daje się przekonać ani „Polakowi", ani Pimpusiowi. Jej adolescencja nie kończy się wykształceniem nowej tożsamości, „urodzeniem siebie". Tragedia ta została przedstawiona metaforycznie na samym końcu powieści. Po rzuceniu się z balkonu Marysia ma wrażenie, iż w jej łonie jest płód, który nie może wydostać się na świat. Z punktu widzenia psychologii głębi dziecko symbolizuje tutaj nie mogącą się ukształtować tożsamość Marysi. Swój upadek w otchłań narratorka opisuje następującymi słowami:

> Frunę przez czarną pustkę kulista i ciężka, ciężarna żarem, co w środku mi zbiera. Zaciskam łono, by się krzyk płodu ze mnie nie wydostał. Cóż to za poród, co na tym polega, by nigdy nie urodzić, choć ciągle rodzić i rodzić, walczyć wiecznie z żarem, co wzbiera. [s. 460]

W czym morał *Panny Nikt*?

Płeć męska i żeńska potraktowane są w *Pannie Nikt* w sposób zróżnicowany. Na płaszczyźnie akcji postaci męskie, którym nie poświęciłam tutaj zbyt wiele uwagi, na ogół odgrywają rolę drugorzędną. Występują jako tytani pracy i bezsilne ofiary „nierządnic", bądź jako gwałciciele i *macho*. Z drugiej strony jednak, spełniają bardzo istotne funkcje potencjalnych wybawicieli Marysi – mentorów autora abstrakcyjnego, sterującego głosem dziewczyny. Ostateczną przystanią i ucieczką dla zbłąkanych istot kobiecych jest w powieści (Bóg) Ojciec.

Główne role w planie akcji przypadają postaciom kobiecym. Występują one nie jako ukształtowane charaktery, lecz jako spersonifikowane, podlegające sakralizacji bądź demonizacji wizerunki kobiece. Stosunek autora do tych wizerunków jest ambiwalentny. Wzorce postępowania „świętej", np. jej autodestrukcyjne praktyki religijne, zostają przedstawione w dwuznacznym świetle. Zarazem jednak zarówno autor, jak i same postaci utworu zdają się tęsknić za utraconą niewinnością „świętej".

Również wizerunek czarownicy fascynuje autora. Jej inteligencję wykorzystuje do krytyki obrazu świata „świętej". Wyzwolenie Kasi od demona i jej powrót do normalności jest jednak rodzajem „przywołania jej do porządku". Najsurowsza krytyka moralna skierowana jest przeciwko „nierządnicom". Dla Ewy, pozbawionej świadomości winy, nie przewidziana jest śmierć, którą autor abstrakcyjny karze i uniewinnia zarazem „świętą" i „czarownicę".

Nie omówione tutaj drugoplanowe postaci kobiece w *Pannie Nikt* to warianty trzech przedstawionych wizerunków kobiecych. Poświęcające się żony i matki (matka Marysi, nauczycielka języka polskiego) są uosobieniem „świętej", wyemancypowane, samodzielne kobiety (matka i babcia Kasi) – „czarownicy", a „bu-

sinesswoman" (matka Ewy) – „nierządnicy". Córki radykalizują typ reprezentowany przez matki[31].

Na pierwszy rzut oka wizerunki kobiece nie są więc postrzegane w powieści jako konstrukty socjokulturowe, lecz służą jako „naturalne" kategorie moralnego wartościowania kobiet. Spójrzmy jednak pod tym kątem raz jeszcze na motyw czterech dróg. Są one przedstawione jako „tory", w które kobiety wpisują swą egzystencję. Trzeba przyznać, iż autor abstrakcyjny sugeruje tutaj nieśmiało wzorzec identyfikacyjny wykraczający poza trzy usankcjonowane przez tradycję wizerunki, czyli drogi. Jest to ścieżka czwarta. Zostaje ona Marysi co prawda pokazana, ale nie udostępniona. Może to właśnie na tej drodze możliwe byłoby zakwestionowanie schizofrenicznego rozpadu obrazu kobiety w kulturze na ciało (nierządnica), ducha (czarownica) i duszę (święta) oraz wypracowanie tożsamości kobiecej łączącej w sobie aspekty wszystkich trzech wizerunków. Tak można również interpretować pojawiającą się w końcowych fragmentach tekstu tęsknotę Marysi za harmonijną przyjaźnią między nią, Kasią i Ewą: „I aż do matury byłybyśmy razem, we trzy..." (s. 414).

Nader bogata symbolika *Panny Nikt* oferuje wiele możliwości interpretacyjnych i wymagałaby osobnej analizy[32]. Realistyczne przedstawienie rzeczywistości sąsiaduje z elementami baśniowymi i fantastycznymi. Jest to tendencja charakterystyczna dla pełnej mistycyzmu i ezoteryki prozy „Formacji 1989", zwłaszcza tworzonej przez Tokarczuk, Gretkowską, Filipiak, Tulli. W powieściach wymienionych tu pisarek nie spotykamy się jednak ze stylizacją narratora na tak naiwną i prostolinijną istotę z „ludu", jak Marysia. Nie ma tym samym takiego oddalenia się instancji autora abstrakcyjnego od narratora, takiego między nimi poznawczego rozziewu. Autor abstrakcyjny u Tryzny to moralizator, „pouczający" narratorkę jej własnym głosem (podszytym niekiedy odautorską ironią). Nie znajduję w prozie kobiecej tego ewidentnie „mędrkującego tonu", jakim posługują się w *Pannie Nikt* figury bliskie autorowi abstrakcyjnemu. Nie dostrzegam tam wreszcie aż tak schematycznego szufladkowania i wartościowania figur kobiecych[33]. Jeśli zaś schematy występują, to są one dość odległe od uproszczonych wizerunków świętej, czarownicy i nierządnicy.

31/ Krytyka autorska skierowana jest poza tym do matek, ojców i nauczycieli w ogóle, przede wszystkim ze względu na ich brak zainteresowania problemami dzieci.

32/ Warto by np. zbadać symboliczny wymiar pojawiającego się w centralnym miejscu powieści posągu bez głowy „Panna z rybą" i związanego z tym motywu krwawej ofiary kultowej z młodych dziewcząt (s. 200).

33/ Ten bliski *Pannie Nikt* sposób przedstawiania postaci kobiecych stwierdzam natomiast w filmie Jerzego Hoffmanna *Ogniem i mieczem*. Nietrudno tam odnaleźć świętą i czarownicę (wiedźmę), a przy odrobinie wysiłku także i nierządnicę.

Szkice

Na pierwszy rzut oka zdawać by się mogło, że *Panna Nikt* jest powieścią postmodernistyczną, żonglującą kodami i punktami widzenia, balansującą między dyskursami i pozycjami światopoglądowymi, a jednocześnie ironicznie je podminowującą. Byłoby to zjawisko dla młodej polskiej prozy typowe. Czapliński nazywa je „konfliktem stylów" i „koncepcji poznawczych" oraz „zderzaniem światopoglądów"[34]. Jednakowoż wielość perspektyw i koncepcji poznawczych w *Pannie Nikt* nie oznacza ich równorzędności. Zwłaszcza w drugiej części utworu postmodernistyczna fasada i niezobowiązująca prezentacja punktów widzenia zaczyna się kruszyć i ustępuje miejsca konkretnemu przesłaniu autora, które odczytuję w sposób następujący: Kobiety, miejcie się na baczności przed napływającymi z Zachodu niebezpieczeństwami wyobcowania i demoralizacji. Nie powielajcie jednak bezkrytycznie tradycyjnych wzorców! Zaś ukryte przesłanie do płci żeńskiej, którego realny autor być może nie jest świadom, brzmi: Zasada to wprawdzie anachroniczna, ale ciągle jeszcze aktualna – lepiej być świętą i martwą niż grzeszną i żywą[35]. To już sprawa interpretacji, czy przesłaniu temu przyznamy wymiar kulturowo-krytyczny, czy też nie.

Mesjanizm *Panny Nikt*

Na powieść Tryzny można spojrzeć także z innej, nie „genderowej" strony. Napisana w roku 1989 książka proroczo, chciałoby się powiedzieć „wieszczo", antycypuje przemiany społeczno-kulturowe, jakie zaszły w kraju w związku z przełomem politycznym na początku lat dziewięćdziesiątych. W tym kontekście okres dojrzewania Marysi odczytać można jako metaforę tych właśnie, przeczuwanych zapewne przez autora i niepokojących go przemian. Oparta na tradycyjnych polskich wzorach mentalność Marysi narażona jest w powieści na zgubny wpływ kultury francuskiej, reprezentowanej przez Kasię, i anglo-amerykańskiej, ucieleśnianej przez rodzinę Ewy. Konstelację tę interpretuję jako zagrożenie polskiej tożsamości zbiorowej przez wolnomyślicielski i zafascynowany wartościami materialnymi Zachód. Języki obce, w szczególności angielski, mają w powieści konotacje jednoznacznie negatywne – należą do pola semantycznego szatana. Znaczące, iż wyeksponowany w jednej z wizji Marysi wyraz „piekło" pojawia się wielokrotnie w języku angielskim (s. 332, 333). Figury dystansujące się od tradycyjnych polskich wartości posługują się nie tylko językami obcymi, ale również niezrozumiałą mową diabelską, np. „Ene due ryke fake torbe borbe usme smake eus deus kosmateus torbe borbe bax" (s. 383, 426).

Refleksja nad zagrożeniem polskiej tożsamości przez wartości pochodzące z Europy Zachodniej i Ameryki jest moim zdaniem – wobec powszechnego bezkrytycznego ich przyjęcia – niesłychanie wartościowa. Niebezpieczny wy-

34/ P. Czapliński *Ślady*..., s. 137.

35/ W kulturze bezustannie przekazującej tego typu przesłania bardzo trudno, nie przystając do wizerunku „świętej", nie zostać uznaną za „wiedźmę" albo „nierządnicę".

daje się natomiast służący jej chwyt demonizacji tego, co obce. Za nieskuteczną i szkodliwą uważam również argumentację ze stanowiska ustylizowanego na naiwność katolicyzmu. Tryzna demonizuje bożki Zachodu, kompromitując zarazem polski katolicyzm, przedstawiony w powieści od strony folklorystycznej – jako instancja przede wszystkim zastraszająca wiernych szatanem i karą piekielną.

Problematyczna wydaje się również gloryfikacja męczeństwa indywidualnego i zbiorowego. Jeśli bowiem interakcje trzech głównych postaci powieści oraz występujący w niej motyw spisku Kasi i Ewy przeciw Marysi potraktujemy symbolicznie (*pictura* to relacje między Marysią, Kasią, Ewą, *subscriptio* to relacje między Polską, Francją i Anglią/Ameryką), to otrzymamy następującą konstelację: Polska to „święta", symbolizowana przez Marysię, Francja to „czarownica", Anglia i Ameryka to „nierządnice". Opętane przez szatana Francja i Anglia sprzymierzają się przeciwko Polsce, pragną ją zdemoralizować, zniweczyć, zrobić z niej „Pannę Nikt". Polska wybiera męczeństwo i śmierć. W ten sposób zbawia oddalony od Boga naród francuski, przywracając go chrześcijaństwu. Mamy więc tutaj do czynienia nie tylko z sakralizacją i demonizacją kobiet, ale i kultur! W *Pannie Nikt* wieje duch mesjanizmu – wbrew diagnozie Marii Janion o upadku dwusetletniego paradygmatu romantyzmu tyrtejskiego w literaturze polskiej[36]. Kto wie, czy nie „poczuli" go Miłosz i Wajda?

przeł. *Maria Radziszewska* i *Brigitta Helbig-Mischewski*

36/ *Zmiana kodu*. Z prof. Marią Janion rozmawia Andrzej Krzemiński, w: „Polityka-Kultura" 1991 nr 1, s. 17.

Barbara Smoleń

Filozofia Luce Irigaray: dylematy recepcji

Luce Irigaray a sprawa polska

Dopominając się o obecność i znajomość zachodnich filozofek w polskiej kulturze i podejmując wysiłek wprowadzenia ich do niej, warto zastanowić się przez chwilę nad związanymi z tym ambitnym zamiarem trudnościami. Postać Luce Irigaray zwiększa je niezmiernie. Chodzi nie tylko o jej skomplikowany język i filozofię oraz kontrowersyjne pomysły, lecz przede wszystkim o to, na ile polskie środowiska intelektualne, a w pierwszym rzędzie feministyczne, są przygotowane do odbioru tego typu myślenia. Pisarstwo Luce Irigaray wyrasta przecież z tradycji, które do naszej świadomości zaczęły na większą skalę przebijać się od niedawna i nie można na razie mówić o ich uwewnętrznieniu: myślę tu oczywiście o postmodernizmie i psychoanalizie – rozumianych jako nurty filozoficzne. Bardzo rzadko analizowane są u nas wątki związane z różnicą płci w pracach badających twórczość wielkich filozofów. Luce Irigaray pokazuje nam oczywiście przede wszystkim fallogocentryczne zakorzenienie zachodniej filozofii podmiotu, bada jednak także teksty bezpośrednio odnoszące się do kobiet. A o tym, że Platon czy Arystoteles pisali o kobietach i jakie to miało znaczenie dla kształtowania się imaginarium naszej kultury, wiemy bardzo niewiele. Niezmiernie dotkliwa jest ponadto nieobecność polskich tłumaczeń „klasycznych" tekstów o kobiecości i męskości takich autorów, jak: Schopenhauer, Simmel, Scheler czy Ortega y Gasset.

Druga grupa potencjalnych problemów recepcji dotyczy polskich kręgów feministycznych. Oczywiście to, co powiedziałam wcześniej, odnosi się także do nich. Ciągle za słaba świadomość roli psychoanalizy i postmodernizmu, połączona z często występującymi postawami stawiającymi na czyn /praktykę i odrzucającymi jako zbędne gadulstwo słowo /teorię, utrudnia myślicielkom, badającym sam dyskurs i fundujące patriarchalną kulturę idee, drogę do polskiej myśli feministycznej.

Warto również wziąć pod uwagę konsekwencje ograniczonego dostępu do niezwykle obszernej literatury przedmiotu. Na pewno częściej docierają do nas omówienia niż oryginalne teksty interesujących nas autorek, a ponadto jest to głównie literatura angielska i amerykańska. Luce Irigaray przynależy do francuskiej linii feminizmu a, jak się wkrótce przekonamy, „narodowe" i „wewnątrznarodowe" podziały są tu niezwykle istotne. Słabo znamy francuską literaturę feministyczną: w naszej świadomości istnieje Simone de Beauvoir jako pisarka i autorka *Drugiej płci*, przetłumaczonej, ale nie wznawianej; czytaliśmy kilka historycznych tomów Regine Pernaud, jedną książkę Elizabeth Badinter; w środowiskach akademickich sporo się mówi o Julii Kristevej (kilka przetłumaczonych artykułów); o Hélene Cixous wiedzą już tylko czytelniczki *Tekstów*, o Irigaray – garstka fanatyczek. Problemem jest jednak nie tyle brak tłumaczeń czy dużo słabsza, niż w przypadku angielskiego, znajomość francuskiego – w końcu książki interesujących nas autorek są dostępne także po angielsku i niemiecku – ile sposób, w jaki Luce Irigaray czy Hélène Cixous są nam przedstawiane na kartach docierających do Polski opracowań feministycznej myśli. Często jest on bowiem uwikłany w bardzo skomplikowane rozróżnienia pomiędzy feminizmem francuskim a amerykańskim, oraz w różnie ujmowaną problematykę esencjalizmu, psychoanalizy, postmodernizmu, lingwistyki oraz literatury (*écriture féminine*). Jeśli decyduję się na kilku wybranych przykładach przybliżyć ten niezwykle zawikłany zestaw strategii odbioru i opisu filozofii Luce Irigaray, nie robię tego w celu wywołania wrażenia chaosu, zagubienia w różnie ujmowanych opozycjach i terminach pochodzących z wielu dziedzin wiedzy. Nie ukrywam jednak, że moment kryzysu w pracy nad porządkowaniem tej problematyki jest nieunikniony, czym jednak nie wolno się zrażać. Zamiast oskarżać to, co początkowo niezrozumiałe i trudne do przyswojenia, o pseudointelektualny bełkot, warto dostrzec i docenić wielogłosowość oraz wielopoziomowość współczesnej feministycznej debaty, obecne w niej intelektualne napięcie i niezwykłe emocjonalne zaangażowanie a przede wszystkim potworny wysiłek i pracę, w której gra toczy się o najwyższą stawkę: o zmianę patriarchalnego charakteru naszej kultury, a co za tym idzie, o nową tożsamość kobiety i mężczyzny.

Nikt nie jest prorokinią we własnym kraju

Pisząc o Elisabeth Badinter, Maria Janion podkreśliła, że w badaniach istnieje wyraźna tendencja do przeciwstawiania kulturze francuskiej, a co za tym idzie również feministycznej tradycji, kultury amerykańskiej. Z francuskiego punktu widzenia sprawa przedstawia się następująco:

> W oczach Francuzów stosunki męsko-kobiece w Ameryce napiętnowane są duchem radykalnej konfrontacji. Dochodzi tam do dzikich wręcz podziałów, do sekciarskich zachowań przedstawicieli jednej lub drugiej płci. [...] To, co dzieli mężczyzn i kobiety, ma być ważniejsze od tego, co łączy. [...] We Francji panowała na ogół odmienna tendencja w stosunkach między mężczyznami i kobietami. Badinter wielokrotnie podkreśla, że prze-

trwała tu jednak solidarność płci, że Francuzka nigdy nie przerwała dialogu ze swoim partnerem. [...] Badinter obficie korzysta z badań amerykańskich, ale przepuszcza je przez filtr francuskiej wrażliwości, pełnej łagodności i umiarkowania. Feminizm Badinter bywał uznany za „oświecony", „reformistyczny" i „tolerancyjny". Wszystko to w przeciwieństwie do feminizmu amerykańskiego. Jemu to jednak zawdzięcza Badinter koncepcję patriarchatu, którą przecież, zgodnie ze swą postawą, wyraźnie moderuje. Nie ma więc u niej gwałtownych oskarżeń i przekleństw miotanych przez amerykańskie, ale i niemieckie feministki. [...] Jest natomiast wydobycie faktu, że patriarchat charakteryzuje silnie opozycyjny dualizm płci – ról i tożsamości kobiety i mężczyzny.[1]

Praca Badinter polegałaby zatem na nieustannym kwestionowaniu tego, co od wieków uważa się za „naturalne" – a przede wszystkim za naturę kobiecą i męską – za pomocą racjonalnej, konsekwentnej analizy odkrywającej mechanizmy oraz społeczne i polityczne konsekwencje tradycyjnego definiowania różnicy płci i podziału ról. Posługując się narzędziami wypracowanymi przez anglosaski feminizm, Badinter odrzuca jego agresywność i konfrontacyjność w imię nowego porozumienia między kobietą i mężczyzną, gdyż obie płcie są ofiarami patriarchatu.

Mona Ozouf w swojej słynnej, choć bardzo kontrowersyjnej, książce *Les mots et les femmes*[2] w podobnym duchu, choć jeszcze mocniej, podkreśla odmienność francuskiej historii emancypacji i francuskiego feminizmu od tradycji anglosaskiej. Powtarza tezę o dialogu między płciami i nieobecności konfrontacji, co miałoby wynikać z charakterystycznego dla Francji humanistycznego stylu myślenia, które jest uniwersalistyczne i demokratyczne. Ozouf, rozróżniając dwa modele feminizmu: egalitarystyczny (oparty na dążeniu do równości) i dyferencjalistyczny (analizujący przede wszystkim problem różnicy płci), ujawnia znamienny paradoks. Otóż według niej nurt dyferencjalistyczny – zwany też radykalnym – narodził się we Francji, ale popularność zdobył w krajach anglosaskich, wnikając głęboko w ich struktury społeczne, polityczne i kulturowe. Natomiast w samej Francji zna go tylko inteligencja i uznaje za marginesowy oraz bardzo niebezpieczny. Cixous i Irigaray nazwane zostają „integrystkami kobiecości". Ozouf uważa, że, według nich, centralnym elementem kobiecej egzystencji jest relacja do ciała. Okazuje się zatem, że demaskowane filozofki używają języka znanego od lat (mężczyzna = rozum, kobieta = ciało), tylko ze zmienioną skalą wartości: jeśli dotychczasowa kultura uznawała jedynie pierwiastek męski, one chcą to odwrócić, stawiając na szczycie hierarchii to, co kobiece. Badając przyczyny ciągłej podrzędności kobiet w naszej kulturze, mimo niewątpliwej poprawy ich sytuacji, uważają one, że ogromny wysiłek sufrażystek, emancypantek czy feministek, próbujących osiągnąć niezależność, uniknąć segregacji i dojść do władzy politycznej, nie odnosił zamierzonego skutku nie dlatego, że były one za bardzo kobiece i za mało uniwersalne, ale dla-

1/ M. Janion *Niańka i kowboj*, w: *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 177-178.

2/ M. Ozouf *Les mots et les femmes. Essai sur la singularité française*, Paryż 1995.

tego, że wyrzekały się swojej kobiecości, wpisując się w męski styl myślenia i działania, tracąc tym samych swoją tożsamość i siłę. Dla Mony Ozouf jest jasne, że tak naprawdę „integrystki" głoszą wyższość zakorzenionej w siłach natury, biologii i kosmosu kobiecości. Dopiero dochodząc do nieskażonej męskim spojrzeniem świadomości własnego ciała i języka, kobiety mogą stworzyć nowy świat, nową historię, nowe relacje z mężczyznami, a przede wszystkim z kobietami, wszystko ufundowane na wreszcie osiągniętej, naturalnej równowadze. Ozouf nazywa tak przez siebie samą zrekonstruowane myślenie „integrystek" utopią, której konsekwencją jest odrzucanie uniwersalnych praw człowieka i żądanie dla kobiet praw specyficznych. Prawo do inności zamieniają one w postulat innych praw, a więc ponownej segregacji. Dla Ozouf feminizm amerykański tworzy na tej podstawie swoistą wiarę. Jej pierwszym punktem jest przekonanie, że istnieje kobiece „my", identyfikowane jako ofiara mężczyzn, co oczywiście zakłada natychmiastową konfrontację. Drugim, że należy przywrócić kobietom prawdziwą świadomość i nauczyć kontaktu z własnym ciałem. Nic innego, według Ozouf, nie mówią Cixous i Irigaray. Autorka *Les mots et les femmes* jest dumna z faktu, że Francja nie idzie drogą tych niebezpiecznych myślicielek, co wynika przede wszystkim z silnie zakorzenionego we Francuzach i Francuzkach ducha uniwersalizmu, którego nikt tam nie utożsamiania z męskim spojrzeniem. Francuzki – a Mona Ozouf uważa, że jest ich reprezentanką – nie widzą siebie w kategorii „mniejszości" czy ofiary i wykazują instynktywną niechęć do tych, którzy mówią im o drodze do właściwej świadomości i odkrywaniu swojej specyficznej natury. Nie uznają możliwości pisania filozofii karmienia piersią czy menstruacji. Odrzucają jakąkolwiek partykularyzację jako niebezpieczeństwo getta. Nie widzą możliwości walczenia o równość w imię natury. Triumfalne przyjęcie pigułki antykoncepcyjnej we Francji wynikało ze świadomości przezwyciężenia ograniczeń biologii, uwolnienia się od nich. Francuzka nie domaga się swoich praw jako kobieta, ale jako jednostka, jako indywiduum, jako człowiek. Nie znaczy to, że nie dostrzega różnicy seksualnej. Jednak na pierwszym miejscu stawia równość, potem dopiero zwraca uwagę na różnicę, bardzo na przykład cenioną we flircie czy miłości... Społeczeństwo francuskie odrzuca „śmiertelne różnicowanie", podporządkowanie jednostki grupie, zanikanie „ja" na rzecz kobiecego „my".

Podobne przekonania i rozróżnienia znajdziemy u wielu autorek i autorów. Nie wszystkie jednak są tak radykalne i wrogo do „integrystek" nastawione. Françoise Collin, autorka, zamieszczonego w monumentalnej, wielotomowej *Historii kobiet na Zachodzie*, artykułu poświęconego miejscu kobiety w filozofii XX wieku, jest w swych diagnozach ostrożniejsza[3]. Ona także dzieli francuską myśl feministyczną na dwa nurty: egalitarystyczny, zbudowany na filozofii Oświecenia przeformowanej marksizmem, czyli oparty na abstrakcyjnych prawach równoważnych jednostek, którego patronką jest Simone de Beauvoir, i nurt dyferencjalistyczny,

3/ F. Collin *Différence et différend. La question des femmes en philosophie*, w: *Histoire des femmes en Occident*, pod red. G. Duby i M. Perrot, t. 5, *Le XX siècle*, pod red. F. Thébaud, Paryż 1992.

którego zasady Collin wykłada podobnie jak Mona Ozouf, jednak bez tak pejoratywnych ocen. Podkreśla, że celem tego prądu jest dekonstrukcja narzuconej przez męski dyskurs definicji kobiety w imię jej prawdziwej, a zafałszowanej przez fallogocentryczny punkt widzenia, „esencji", „istoty", artykułowanej morfologicznie i kształtującej relację kobieta-świat. Są dwie płcie, ale ich antagonizm powinien ustąpić miejsca temu, co Irigaray nazywa „etyką różnicy seksualnej". Doceniając potężny wysiłek intelektualny reprezentantek tego nurtu, Collin jednak podkreśla, że chociaż różnica płci jest faktem niepodważalnym, nie dającym się zredukować wyłącznie do „konstrukcji", to jednak definiowanie jej w kategoriach opozycji „jedno" – „nie-jedno" i szukanie jakiejś „esencji", a tak posumowuje myśl Irigaray, prowadzi do popadnięcia, czy się tego chce, czy nie, w jakąś metafizykę płci (pojęcie pojawiające się raczej we francuskiej literaturze przedmiotu, chodzi o wypracowany na gruncie tradycyjnej filozofii rodzaj esencjalizmu, który uznaje esencjalną /naturalną różnicę płci i definiuje cechy obu płci w stosunku do siebie, a przede wszystkim mówi o kobiecości, męskość uznając za bardziej lub mniej jednoznaczną z „generalnością", „uniwersalnością"). Ponownie pojawia się więc zarzut odnawiania starego, opresjonującego kobiety repertuaru pojęć i rozróżnień pod pozorem poszukiwania prawdziwej, niezafałszowanej istoty kobiecości.

Widzimy zatem, że, mówiąc o Luce Irigaray, mamy do czynienia z filozofką, która we własnym kraju z pewnością ma swoje zwolenniczki, ale przez większość jest uznawana nie tylko za marginesową, ale i niebezpieczną, a której myśl znajduje szeroki odzew w Ameryce. Ciągle łączona z Hélène Cixous a czasami jeszcze z Kristevą, co oczywiście uniemożliwia dostrzeżenie istniejących między nimi, zasadniczych często różnic, zostaje oskarżona o powrót do starych, patriarchalnych koncepcji kobiecości, szerzenie idei, które nieuchronnie prowadzą do walki płci, o chęć zaprzepaszczenia efektów wielopokoleniowej walki kobiet o dostęp do władzy i tych samych, co mężczyzna, praw. Zarzuty układają się w niesamowity splot pojęć: esencjalizm, dyferencjalizm, partykularyzm, separatyzm, integryzm, radykalizm, metafizyka płci. Dodatkowo pojawia się poczucie dumy ze specyfiki francuskiego feminizmu i wyższości w stosunku do brutalnych praktyk amerykańskich. W pewnym sensie okazuje się nawet, że Cixous i Irigaray są za nie odpowiedzialne...

Po drugiej stronie lustra

Lektura anglosaskich opracowań interesującego nas tematu wprowadza jeszcze większe zamieszanie, wzmagając poczucie zagubienia i niepewności. Polska czytelniczka lub czytelnik z hasła esencjalizm *Słownika teorii feminizmu* Maggi Hum[4] dowie się, że feministki przeciwstawiają się wszelkim poglądom o istotowej odmienności-gorszości kobiet, że fałszywe esencjalistyczne przesłanki prowadzą do dyskryminacji, ale że istnieją feministki – autorka opatruje je mianem „radykalne" – które wierzą w istnienie specyficznie kobiecych sposobów postrzegania świata, wyrażających się w twórczości i kulturze. Z całą pewnością jednak zadziwiłoby autorkę owego hasła stwierdzenie, że jest jako reprezentantka feminizmu amery-

kańskiego tego typu poglądów zwolenniczką, gdyż, oczywiście, w Ameryce mówi się wiele o różnicy płci, ale w kategoriach *gender*, a nie natury. Najbardziej zdziwiłoby ją pewnie przekonanie, że feminizm francuski jest feminizmem egalitarystycznym. O sposobie pojmowania różnicy między narodowymi specyfikami feminizmu świadczy dobitnie wybór prezentowanych w słowniku postaci. Okazuje się, że znajdziemy tam hasło „Simone de Beauvoir", lecz nie dowiemy się niczego o Badinter, Perrot, Ozouf i innych francuskich egalitarystkach. Natomiast Cixous, Kristeva i Irigaray zostaną uwzględnione i omówione, oczywiście jako francuskie esencjalistki. Nie jest to przypadek: wszystkie dostępne mi anglosaskie opracowania były zgodne w dwóch sprawach: że feminizm francuski ma charakterystyczne cechy odróżniające go od tradycji angielskiej czy amerykańskiej, oraz że jego najważniejszymi przedstawicielkami są trzy wymienione wyżej autorki. Z oczywistych względów opis odmienności nie będzie się już opierał na opozycji „łagodny /wyrafinowany /dialogiczny" (feminizm francuski) – „agresywny /szowinistyczny /konfrontacyjny" (feminizm amerykański). Ponadto wyrażane przez Ozouf przekonanie o popularności francuskich autorek w krajach anglosaskich również trzeba nieco zweryfikować. Z całą pewnością są tam dużo bardziej znane, czytane, omawiane i docenione niż we własnym kraju. Jednakże lista zarzutów okazuje się równie długa, a ich natura, wbrew z góry zakładanym podziałom, niezwykle podobna. Stosunek Maggi Hum do esencjalizmu wyraźnie dowodzi duchowego pokrewieństwa autorki z niepokojami i sprzeciwem Mony Ozouf. Autorka wspaniałej monografii poświęconej filozofii Luce Irigaray, Margaret Whitford[5], wielokrotnie cytuje podobne, wielce krytyczne opinie, z jakimi spotykały się koncepcje twórczyni *Speculum*:

> Krytyki [teorii Luce Irigaray] związane są z politycznym nastawieniem. Zwierają następujące zarzuty: trudność w zrozumieniu Irigaray czyni jej pisarstwo elitarnym; nie dostrzega ona udziału innych kobiet; nie jest prawdziwą feministką; redukuje różnice między kobietami na rzecz fałszywej idei jedności, ignorując wszelkie formy odmienności – na przykład klasowe czy rasowe – które nie wynikają z płci; jest esencjalistką, tworzącą hipostazę „kobiety"; jej teoria nie jest materialistyczna. [s. 4]

> Janet Sallers nazywa Irigaray biologiczną esencjalistką. Lynne Segal „esencjalistką psychiczną". Toril Moi uważa, że Irigaray popełnia błąd, próbując stworzyć jakąś definicję tego, co kobiece. Dla Monique Płaza Irigaray jest antyfeministką, która naśladuje patriarchalne metody zapanowania nad feministycznym przewrotem. [s. 10]

> Luce Irigaray jest często postrzegana jako przykład histerocentryzmu rozumianego jako rodzaj rewersu fallocentryzmu, w tym sensie, że w miejsce fallusa uprzywilejowane zostaje to, co kobiece. [...] Jest ofiarą problemów, które sama wykreowała, mówiąc o ko-

---

4/ M. Hum *Słownik teorii feminizmu,* tłum. B. Umińska, J. Mikos, Warszawa 1993, s. 55.

5/ M. Whitford *Luce Irigaray. Philosophy in the feminine,* London and New York 1991. Numery stron umieszczone są w nawiasach przy cytatach.

biecej specyfice: esencjalizmu, wzmocnionego przez istniejącą już ideologię *gender*; brak historycznego nastawienia; ignorowanie różnic między kobietami. [s. 125-126]

Zakres tego tekstu uniemożliwia szczegółową obronę przed wymienionymi wyżej zarzutami, chciałabym jedynie zasygnalizować kilka ważnych jej punktów i zapewnić, że przy prawdziwym zaangażowaniu intelektualnym i dialogicznym otwarciu szybko uświadamiamy sobie nieadekwatność i fałszywość większości zarzutów. Zanim jednak przejdę do przytoczenia opinii badaczek, które przede wszystkim dzięki swojemu filozoficznemu przygotowaniu zapewnią owej obronie odpowiedni autorytet, pozwolę sobie na kilka ogólnych uwag w sprawie tyle już razy omawianego esencjalizmu.

Nowa różnica

Wiemy oczywiście, że esencjalizm zakłada istnienie pewnych niezbywalnych własności rzeczy, identyfikowanych z jej istotą, że posługuje się on pojęciem natury, mającym ścisły związek z etycznymi i estetycznymi ideałami bazującymi na przekonaniu, że stan idealny jest taki, w którym każdy realizuje swoją naturę, a jeśli od niej odejdzie, jest nieszczęśliwy i powinien do niej wrócić (wynaturzenie = potworność, kalectwo, choroba)[6]. Należy jednak pamiętać – zarówno Hum, jak Whitford bardzo to podkreślają – że dla feminizmu wrogiem było nie tyle przekonanie o różnicy płci, ile jego interpretacja, utożsamiająca kobietę z istotą biologicznie, emocjonalnie bądź intelektualnie słabszą od mężczyzny, ponieważ tego typu poglądy stały się źródłem mizoginizmu i dyskryminacji na planie społecznym, kulturowym i politycznym. Tymczasem Irigaray nigdy nie mówi o gorszości jednej lub drugiej płci, ale o inności, a jeżeli nawet przyjmiemy tradycyjną opinię, że kobiecość ujmuje ona z perspektywy biologii czy anatomii – mówię „jeśli przyjmiemy", gdyż tak naprawdę jest to nieco bardziej skomplikowane – to trzeba pamiętać, że tak samo interpretuje ona także i męskość, przekracza więc podstawowy dla esencjalizmu system opozycji natura-kultura, ciało-umysł, uczucie /rozum, męskość /kobiecość. Jeśli mówi o ciele, to nie tak, jak czynił to tradycyjny esencjalizm, utożsamiający kobiece ciało z reprodukcją, dla Irigaray kobiecość to inne tego ciała doznawanie. Mówiąc o patriarchalnym dyskursie, też pokazuje jego „cielesne zakorzenienie".

Nie chodzi jednak o to, w czym myśl Irigaray nie zgadza się ze stereotypowymi przekonaniami, tylko o to, że znajduje się ona na zupełnie innym poziomie. Esencjalizm bowiem to pewna filozoficzna doktryna zakorzeniona w metafizyce, złożona z definicji i pojęć, posługująca się określonym systemem opozycji. Krytyka Irigaray obejmuje nie te czy inne przekonania, lecz samą zasadę kierującą takim myśleniem, esencjalizm jest w końcu także pojęciem, pojęcie jest sprawą teorii, teoria częścią filozofii, która, jak pokazuje Irigaray, jest pochodną fallogo-

6/ Por. chociażby hasło „esencjalizm" w: S. Blackburn *Oksfordzki słownik filozoficzny,* tłum. C. Cieśliński, P. Dziliński, M. Szczubialka, J. Woleński, hasła dodane do edycji polskiej opr. J. Woleński, red. nauk. J. Woleński, Warszawa 1998, s. 112.

centrycznego stosunku do rzeczywistości. W obowiązującym w naszej kulturze stylu myślenia istnieje, według niej, tak naprawdę tylko jeden punkt widzenia, kobiecość natomiast ujmowana jest jedynie przez negację tego, co męskie – nie ma więc własnego głosu. Kobieta jest tylko nie-mężczyzną. Pojęcia używane przez Luce Irigaray przypominają tradycyjne terminy, ale nimi nie są, zarzuty wewnętrzej sprzeczności jej myśli najczęściej wynikają z fałszywego zrozumienia używanych przez nią pojęć, to znaczy przypisywania im takich znaczeń, do jakich przyzwyczaiła nas tradycyjna, przed-dekonstrukcyjna filozofia. Różnie można tłumaczyć metodę Luce Irigaray. Dla mnie szczególną moc wyjaśniającą zawiłości i wielopoziomowość jej myślenia ma używana przez nią strategia mimetyzmu. W tym miejscu chciałabym jedynie przypomnieć, że używane przez Luce Irigaray słowa są jednocześnie wpisane w swoje tradycyjne znaczenia oraz przekraczają je wskutek sposobu, w jaki zostały ułożone (styl) i odmiennej konstrukcji podmiotu mówiącego, który używa je ze świadomością celów, którym niegdyś służyły, i kontekstów, do których się odwoływały. Przede wszystkim jednak Irigaray odrzuca tradycyjne rozumienie różnicy, konstytutywne dla zachodniej metafizyki i opartego na niej esencjalizmu. Irigaray pragnie, by kobieta zobaczyła wreszcie siebie a nie nie-mężczyznę. Różnica dla Irigaray ma być derridiańską różnicą niesprzeczną i niedialektyczną, która, jak pisze Descombes, nie jest zwykłym przeciwieństwem tożsamości. Nie chodzi o dwa podmioty – teoria podmiotu jest rodzaju męskiego. Chodzi o dwa odmienne spojrzenia. Irigaray wielokrotnie podkreśla, że nie dąży do zastąpienia jednego drugim, np. fallusa vaginą, do prostej odwrotności obecnego stanu rzeczy, zamiany wartości, gdyż wtedy głęboka struktura pozostałaby niezmieniona: w dalszym ciągu istniałaby hierarchia i walka przeciwieństw. Irigaray próbuje zachwiać, rozchwiać, zatrząść fundamentami tego, co jest. Oczywiście nieuchronnie w tym momencie pojawia się pytanie o możliwość kontaktu i porozumienia między płciami oraz o społeczny i polityczny ciąg dalszy. Zgadzam się, że mamy do czynienia z niezwykłą radykalnością diagnozy, totalnością planowanej na przyszłość rewolucji. Nie dziwi z tego punktu widzenia wszechstronność Irigariańskiej refleksji: filozofia (w każdej dziedzinie), psychologia, lingwistyka, antropologia, socjologia, ekonomia, polityka, nie dziwi zróżnicowanie stylu: od skomplikowanych rozważań filozoficznych, przez poetycki wykład własnej filozofii, po proste teksty publicystyczne... Chodzi w końcu o to, by przemyśleć wszystko na nowo, skoro naprawdę ma być więcej niż jedna płeć. Nie można w jednym zdaniu twierdzić, że radykalny feminizm dąży do zakwestionowania podstaw zachodniej filozofii, a w drugim opisywać Irigaray w kategoriach z tejże filozofii pochodzących. Nie twierdzę, że w każdym tekście udaje jej się naprawdę mówić spoza. Jednak nie wolno ograniczać lektury Irigaray wyłącznie do warstwy sensów wyrażonych *explicite*. Ona mówi stylem, dystansem, rozchwianiem i zgęszczeniem, różnym natężeniem praktyk mimetycznych. Jej teksty mówią swoją organizacją naddaną; aby zrozumieć ich przekaz, trzeba myśleć kategoriami literackimi. Tylko że świat, który próbuje ona opisać i zmieniać, nie jest światem fikcji.

Między literaturą, psychoanalizą filozofii i filozofią psychoanalityczną

Przywołanie problemu literackości tekstów Luce Irigaray nieuchronnie prowadzi nas do kolejnego ważnego paradoksu w recepcji jej myśli. Margaret Whitford zwraca bowiem uwagę na fakt, że dominującą tendencją w anglosaskiej krytyce jest utożsamianie autorki *Ce sexe...*, oraz jej dwóch nieodłącznych w takich wypadkach towarzyszek, z pojęciem *écriture féminine* czy „pisania ciałem", co automatycznie ogranicza odbiór ich dzieł do grona zajmującego się feministyczną krytyką literacką. Nie ukrywam, że mi również ten punkt widzenia jest bliski, zgadzam się jednak z autorką monografii, że prowadzi on nieuchronnie do pewnego rodzaju redukcji. Jedną z najbardziej znanych przedstawicielek tego typu recepcji jest Toril Moi[7], warto jednak zauważyć, że jej rozważania z pewnością odegrały olbrzymią rolę w przyznaniu myśli Luce Irigaray odpowiedniej wagi. Dla nas najważniejsze jest, że gdy Moi pisze o francuskim feminizmie, wymienia oczywiście nazwiska Cixous, Irigaray i Kristevej a różnicę między tradycją amerykańską i francuską upatruje w fakcie, że ta druga jest bardziej intelektualna, filozoficzna, elitarna i erudycyjna niż pierwsza, zdominowana myśleniem socjologicznym. Podkreśla zarazem zasadniczą różnicę języka. W języku angielskim są bowiem dwa przymiotniki od słowa kobieta: *female*, zarezerwowany do czysto biologicznych aspektów kobiecości (samiczość) i *feminine* używany do mówienia o konstruktach społecznych, o *gender*. We Francji istnieje wyłącznie słowo *féminine*, a zatem angielski czytelnik ma zawsze problem, czy rozumieć *écriture féminine* jako pisanie kobiece czy „samicze"? Jeśli chodzi o Irigaray, Moi świetnie opisuje rolę technik mimetycznych i konieczność wzięcia ich pod uwagę w lekturze, widzi jednak w jej pisarstwie zasadniczy dylemat, który został już przywołany: pokazując, że kobiecość jest opisywana wyłącznie w relacji do logiki tego samego, Irigaray popada jednak w skłonność do stworzenia własnej, pozytywnej teorii kobiecości. A według Toril Moi, każda definicja „kobiety" jest jej esencjalizacją. Zarazem jednak sama przytacza słowa Irigaray mówiące o tym, że nie należy odpowiadać na pytanie, czym jest kobieta, tylko pokazywać, jak kobieca strona przekracza i rozbija logikę takich pytań. Oskarżając, Moi uwypukla jednak niejednoznaczność pozycji Luce Irigaray.

Większość tych nieporozumień bierze się, zdaniem Whitford, z niedoceniania filozoficznego wymiaru pracy Luce Irigaray. Nie tylko w sensie zajmowania się przez nią historią filozofii od presokratyków do poststrukturalistów, ale także w sensie bycia filozofką. Jest to historia filozofii i filozofia szczególna, gdyż przesiąknięta zreinterpretowanym myśleniem psychoanalitycznym oraz lingwistycznym. Nie jest kwestią przypadku, że Irigaray jest praktykującą psychoanalityczką i że jej pierwsza książka poświęcona była zaburzeniom językowym i komunikacyjnym u ludzi chorych psychicznie. Luce Irigaray to nie tylko filozofia ciała, mówi Whitford, ale i języka, w której chodzi zarówno o to, by kobiety nawiązały kontakt

7/ T. Moi *Patriarchal reflecions: Luce Irigaray's looking-glass*, w: *Sexual /Textual Politics: Feminist Literary theory*, London and New York 1985.

z własnym, nie zafałszowanym patriarchalnym myśleniem, ciałem, jak i o to, by znalazły swój własny głos, język, wyobraźnię, symbolikę, czyli tożsamość, oczywiście, rozumianą w nowy, odmienny od tradycyjnej filozofii podmiotu, sposób. Znajduje to wyraz we wspaniałej formule: niech ciało stanie się słowem. Oczywiście, przede wszyskim kobiecym.

Whitford zaczyna swoją książkę od znamiennego spostrzeżenia. Analizując największą ze znanych jej bibliografii publikacji filozoficznych, odnotowywującą najmniejsze nawet teksty, stwierdziła, że część najbardziej kontrowersyjnych książek Irigaray w ogóle nie została tam umieszczona. Nie znalazła też noty na temat jakiegokolwiek artykułu poświęconego autorce *Speculum*, a przecież takie powstawały. Świadczy to oczywiście o środowiskowej infamii, ale sprawa jest jednak jeszcze bardziej skomplikowana. Istnieją bowiem prace, które uwzględniają filozoficzne aspekty myśli Luce Irigaray. Problem w tym, że przynależą one najczęściej albo do nurtu „feminizm i filozofia", badającego relację między myślą feministyczną a różnymi nurtami filozoficznymi czy filozofami. Przykładem takiej metody badawczej są książki Rosy Braidotti. Ciągle jednak za mało jest prac z zakresu samej feministycznej filozofii i jej omówień, a w takim kontekście należałoby przede wszystkim umieszczać Luce Irigaray.

Moira Gatens, autorka bardzo ciekawej książki *Feminism and Philosophy. Perspectives on Difference and Equality*[8], ubolewa nad faktem, że cechą większości teorii feministycznych jest odczytywanie filozofii tylko na poziomie społeczno-politycznym. Tym samym teorie te milcząco zakładają, że metafizyka, teoria natury ludzkiej czy epistemologia są genderowo neutralne, a tak przecież nie jest. Książka Moiry Gatens została wydana w 1991 roku. Autorka chce udowodnić, że teorie społeczno-polityczne bazują na kategoriach bardziej fundamentalnych, które nie są neutralne pod względem płciowym. Gatens podkreśla nowatorskość swego podejścia, chociaż oczywiście widzi zarazem, że miała swe wielkie poprzedniczki. Nie można przecież zapomnieć, że Irigaray udowadniała fallogocentryzm filozofii i pochodzących z niej politycznych teorii już w latach siedemdziesiątych.

Nie może nas zatem dziwić, że znajdujemy u Gatens rozdział zatytułowany *Francuski feminizm i psychoanaliza,* wiemy też, komu on będzie poświęcony. Nie zaskakuje nas również, że rozpoczyna się on od kolejnej próby porównania dwóch feminizmów. Według Gatens, różnica polega między innymi na tym, że feminizm anglosaski odrzuca Freuda, a francuski kontynuuje, tyle że jego Lacanowską reinterpretację, co zresztą podkreślała też Toril Moi. Francuzki próbują przede wszystkim opisać kobiecość tak, aby rozbijała dyskurs fallocentryczny, dla którego przynależy ona do tego, co wyparte i nieświadome.

Gatens uważa, że Moi myli się i źle tłumaczy sposób, w jaki Cixous i Irigaray rozumieją ciało i różnicę płci, ponieważ nie dostrzega różnicy między anatomią a morfologią i zbyt mocno podkreśla rolę opozycji między płcią biologiczną jako

8/ M. Gatens *Feminism and Philosophy. Perspectives on Difference and Equality,* Bloomington and Indianapolis 1991.

dziedziną faktów/nauki i płcią kulturową, dziedziną wartości/ideologii. Okazuje się, że w ostatnich czasach anglo-amerykańskie feministki zaczynają podważać rozróżnienie sex/gender, gdyż zbyt mocno przypomina ono fundamentalną dla patriarchalnego myślenia opozycję ciało/umysł. Jeśli we francuskim języku i feministycznej teorii nie ma nacisku na owo rozróżnienie, świadczy to o jego sile, a nie słabości. Nie znaczy to, że Francuzki nie widzą tych dystynkcji. Jednak ich spojrzenie nie ogranicza się ani do anatomii, ani do socjologii, poziom, z którego one mówią, trzeba nazwać morfologią, czyli analizą sposobu, w jaki ciało kobiece jest w kulturze reprezentowane. Morfologia nie jest dana, jest interpretacją. W tym sensie Freudowska, morfologiczna definicja kobiecości w kategoriach kastracji czy braku nie ma więcej wspólnego z biologią niż twierdzenie Irigaray o dwóch wargach. I oczywiście oba opisy są w pewnym sensie polityczne. Żaden nie jest bardziej prawdziwy niż drugi, w tym sensie, że pojęcie prawdy zawsze jest związane z określonym typem dyskursu. Irigaray nie mówi więc o prawdzie, ale o tym, w jaki sposób, za pomocą jakich mechanizmów owa prawda była konstytuowana, i co robić, by w końcu nie obracała się ona przeciwko kobietom. Nie chodzi o dwie definicje, ale o dwie obecności, a dopóki ich nie ma, relacja między płciami będzie zawsze polegała na gwałcie, na fallicznym wejściu w milczące kobiece ciało.

Gatens podkreśla zasadniczą rolę refleksji na temat milczenia w filozofii Luce Irigaray. Kobieta milcząc, podtrzymuje *status quo*, mówiąc, zaczyna zagrażać zasadom tworzącym fundamenty naszej kultury. Kobieta musi zacząć mówić, a tym samym rozregulowywać system, podważać pewniki, odmawiać bycia wyłącznie ciałem matki/żony, mężczyzna natomiast ma przypomnieć sobie o istnieniu swego ciała. Z tego punktu widzenia pisanie kobiece nie jest pisaniem realnym ciałem. Strukturalizm i psychoanaliza już dawno udowodniły, że nie mamy bezpośredniego dostępu do naszych „naturalnych" ciał, że nasze ciało i różnice seksualne żyją w kulturze, są zawsze zapośredniczone. Chodzi o to, by nie mieć do czynienia wyłącznie z reprezentacjami męskiego ciała, by wyparte zaczęło docierać do świadomości. Aby to było możliwe, należy zerwać z różnicą rozumianą jako opozycja, która zawsze uprzywilejowuje jeden ze swoich członów, skazując drugi na śmierć, zniszczenie lub milczenie.

Gatens uważa, że myślenie obu filozofek przekracza zarówno anglosaskie dyskusje o równości i różnicy, jak i myślenie esencjalistyczne. Mamy tu do czynienia z uporczywym szukaniem sposobu na wyrwanie się z pułapki odwrotności, jako ciągłego potwierdzenia tego samego, o nowe mówienie i pisanie, o prawdziwą relację między dwiema obecnościami.

Margaret Whitford w swojej wielokrotnie już przeze mnie przywoływanej monografii *Luce Irigaray. Philosophy in the feminine* niezwykle szczegółowo omawia wszystkie aspekty filozofii Luce Irigaray. Pisze między innymi:

> Gdy Irigaray jest przez anglosaskich krytyków nazywana esencjalistką, sprawia raczej wrażenie zaskoczonej, a nie zdziwionej. W kontekście francuskim esencja, jako kwestia ontologiczna, jest sprawą własności, a Irigaray zawsze podkreślała, że własność jest fallo-

centryczna, a kobieta z męskiego punktu widzenia może być jedynie esencjalizowana. Jednak gdy potem Irigaray przechodzi do mówienia o kobiecej tożsamości, my z kolei możemy czuć się zagubieni. Chciałabym jednak zachęcić wszystkich, by zamiast natychmiast oskarżać ją o popadnięcie w fallogocentryzm, zobaczyć to jako problem interpretacji. [s. 135]

Aby jednak zrozumieć, co Whitford ma na myśli, pisząc o „kwestii interpretacji", trzeba przybliżyć nieco jedną z głównych idei jej książki. Omawiając możliwe drogi wybronienia Irigaray od zarzutów wewnętrznej sprzeczności, niekonsekwencji czy wręcz popadnięcia w esencjalistyczne pułapki, zwróciłam szczególną uwagę na zrozumienie roli strategii mimetycznych. Whitford proponuje inne rozwiązanie: filozofię autorki *Speculum* proponuje opisać jako rodzaj psychoanalitycznej terapii, w której Luce Irigaray jest jednocześnie lekarką i pacjentem, analityczką odbywającą sesję z całą zachodnią kulturą i analizowaną kobietą uwikłaną w pułapki patriarchalnego dyskursu, aby ją zatem zrozumieć, trzeba najpierw określić rolę, jaką w danej chwili odgrywa podczas owej psychoanalityczno-filozoficznej sesji, i uświadomić sobie, skąd mówi. Oczywiście niezwykle istotne jest to, że mówi ona j a k o k o b i e t a, tak bowiem należałoby tłumaczyć słynne *parler femme*. Właśnie j a k o, a nie j a k. Nie wystarczy mówić jak kobieta, dla zmiany niezbędne jest właśnie mówienie jako kobieta.

Irigaray filozofuje poprzez psychoanalizę filozofów. Naturalnie, jest to psychoanaliza odpowiednio zredefiniowana, opisana w swoich historycznych uwarunkowaniach, często używająca pojęć Freuda i Lacana przeciw nim samym. Istotą filozoficznej metody Luce Irigaray jest działanie w ramach psychoanalitycznej sesji, podczas której ma nastąpić – za pomocą języka – zmiana miejsca tego, co nieświadome. Istnieje zasadnicza paralela między sytuacją terapeutyczną a próbą zmiany kulturowej. Zadaniem sesji jest otworzenie Ja na Ty-Innego, wyrwanie pacjenta z kręgu, w którym istnieje tylko Ja i Nie-Ja. Pacjent potrzebuje psychoanalityka /Innego, aby przerwać tamujące go blokady, mężczyzna potrzebuje kobiety /Innego, a nie kobiety /nie-mężczyzny, by rozprawić się ze swoją destrukcyjną, matkobójczą wyobraźnią. Monologiczna, męska kultura musi otworzyć się na Innego, na dialog, tylko wtedy będzie możliwa zmiana wyprowadzająca nas z zaklętego koła „tego samego".

Pracę Luce Irigaray można opisać za pomocą kategorii interwencji: psychoanalityk jest tym, który inicjuje zmianę, a wszystko to dzieje się w procesie mowy /rozmowy, czyli za pomocą języka. Sesja terapeutyczna jest zjawiskiem dynamicznym, to, co najważniejsze, dzieje się w trakcie, w tym sensie najistotniejsza jest tu praktyka, teoria zajmuje w psychoanalizie drugie miejsce, jej spójność i bezbłędność nie jest aż taka ważna. Analityczka /kobieta /Irigaray interpretuje to, co się dzieje podczas spotkania między nią a pacjentką /pacjentem (którą jest zarówno ona sama, jak i inne kobiety, mężczyźni czy zachodnia kultura i jej patriarchalny dyskurs). Wypowiedź i rozmowa są dynamicznym procesem, podczas którego ciągle coś się zmienia. Interpretacja nigdy więc nie osiągnie poziomu idealnego, dosko-

nałego, wszystko-objaśniającego „produktu końcowego". Nigdy nie będzie żadną ostateczną prawdą. Chodzi o rozszyfrowanie wyobraźniowych i symbolicznych struktur osobowości pacjenta i zainicjowanie ruchu w ich obrębie (w przypadku kobiet wręcz stworzenie je od nowa), a nie odkrycie i opisanie kolejnej uniwersalnej prawdy. Brak precyzji pojęciowej i niespójność czy wręcz nieobecność ścisłych definicji wynika zatem z przejęcia technik psychoanalitycznej sesji.

Whitford bardzo akcentuje fakt, że Irigaray używa pojęcia *parler-femme*, a nie *écriture féminine*, że chodzi jej nie tyle o pisanie, ile o mówienie – jako kobieta. Taka jest w końcu natura psychoanalitycznej sesji – jej uczestnicy mówią, interpretują, szukają nieuchwytnych często sensów. *Parler-femme* oczywiście oznacza również mówienie kobiecym ciałem, ale iluzją jest przekonanie o istnieniu bezpośredniej, niezapośredniczonej relacji do niego. Język jest niezbędny, Irigaray szuka więc związku między syndromami psychofizycznymi a fenomenami językowymi, do tego właśnie potrzebuje narzędzi psychoanalitycznych i lingwistycznych. Kobieta musi zacząć mówić, wprowadzić swoje, inne od męskiego, ciało w język, wprowadzić do języka ciało swojej matki, ukryte w głębinach nieświadomości. Dla mężczyzny ciało matki staje się obiektem, jednak kobieta, naśladując go, zabija siebie. Musi więc nawiązać kontakt z Ty/Matką, ale aby to stało się możliwe, ciało matki musi znaleźć swoje miejsce na płaszczyźnie symbolicznej. Whitford uważa, że *parler-femme* ma umożliwić kobiecie zajęcie własnego miejsca w społecznej i symbolicznej przestrzeni. Irigaray tworzy projekt epistemologii wywiedzionej od niekartezjańskiego podmiotu wypowiadającego, podmiotu w dialogu z Innym /Innym, a nie Innym /Tym Samym. Dlatego coraz więcej miejsca zajmuje w jej filozofii refleksja nad miłością, najpierw między kobietami, potem między płciami.

Nie da się jednak ukryć, że mówienie /język kobiety w patriarchacie jest czymś odmiennym od *parler-femme* w przyszłym, zmienionym porządku symbolicznym. Pierwszy musi stać się obiektem psychoanalitycznego opisu, drugi tak naprawdę jeszcze nie istnieje. Świat filozofii Luce Irigaray jest domeną przedziwnego paradoksu, analizując przeszłość i teraźniejszość mówi ona do nas z punktu widzenia przyszłości. Tym samym to, co niemożliwe, staje się na naszych oczach, dzieje się już.

Twórczość Luce Irigaray wywoływała i ciągle wywołuje wiele kontrowersji i sprzecznych emocji. Jej fenomen polega jednak nie na tym, że jedni ją wielbią, a inni zdecydowanie potępiają, lecz na tym, że często dotyczy to jednej i tej samej osoby. Każdy prawdziwy, czyli zaangażowany i otwarty na inny głos czy na głos Innego, czytelnik zostaje poddany sprzecznym uczuciom odpychania i przyciągania, zachwytu i buntu. Wielka lektura zawsze nas zmienia. Nie waham się jednak wyznać – i przestrzec – że czytanie Luce Irigaray wyciska szczególnie silne piętno. Chociaż zatem wejście w jej świat jest niezwykle trudne i nie sposób nie wziąć pod uwagę toczącej się wokół dyskusji, największym wydarzeniem pozostaje bezpośredni kontakt z tekstem, niepokój przezeń wzbudzany i dialog, do którego nas zmusza.

Roztrząsania i rozbiory

Od libido do idola
Wokół *Rewizji psychoanalizy* Ericha Fromma

W rozwoju psychoanalizy, której początki sięgają przełomowego dzieła Zygmunta Freuda *Die Traumdeutung. Über den Traum* z roku 1900, można obserwować bogatą dynamikę zjawisk, sporów i nurtów. W kolejnych dekadach zaznaczył się podział na psychoanalizę ortodoksyjną, czyli Freudowski styl uprawiania psychologii, i koncepcje dysydentów, jak np. Karola Gustawa Junga (psychologia analityczna) czy Alfreda Adlera (psychologia indywidualna). Stanowisko Fromma określa się jako analityczną psychologię społeczną.

Różnice między dysydentami a Freudem widać już w samym pojęciu n i e ś w i a d o m o ś c i. Dla Freuda nieświadomość jest przede wszystkim dominującą funkcją aparatu psychicznego jednostki pierwotnie samowystarczalnej. To sfera ukryta przed okiem świadomości, ale potężna, irracjonalna, która składa się z energii libido, treści wypartych i treści tłumionych. W tzw. drugiej topice psychiki z roku 1932 Freud wyróżnił tu jeszcze trzy struktury, czyli *Id*, *Superego* i *Ego*, którym przypisał różny stopień świadomości – wyłączając *Id* jako żywioł całkowicie nieświadomy.

Nie wchodząc w szczegóły i pomijając koncepcje Junga, a także Adlera – wypada nam skupić się na definicji nieświadomości w ujęciu Fromma. Otóż mówi on o tzw. nieświadomości społecznej, która bezpośrednio relacjonuje jednostkę z kontekstem międzyludzkim. Jednocześnie amerykański psycholog odwołuje się do pism Freuda jako źródłowej inspiracji dla swojej perspektywy badawczej, co umiejętnie wydobywa Robert Saciuk, który *Rewizję psychoanalizy*[1] przełożył na język polski i zaopatrzył na końcu w informatywną notatkę o autorze, w której trafnie podkreśla Freudowski rodowód myśli Fromma, a mówiąc bardziej konkretnie – jego zakotwiczenie w twórczej inspiracji pracy ojca psychoanalizy, pt. *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, w której czytamy:

1/ E. Fromm *Rewizja psychoanalizy*, przeł. R. Saciuk, Warszawa-Wrocław 1998.

W psychologicznym życiu jednostki nieodmiennie zawarty jest ktoś inny, zawarty jako model, jako obiekt, jako pomocnik, jako przeciwnik; a zatem psychologia indywidualna jest od samego początku – w tym rozszerzonym, ale całkowicie uzasadnionym sensie – równocześnie psychologią społeczną.[2]

Jest to intuicja nowa wobec głównego nurtu ortodoksyjnego freudyzmu, który ujmuje człowieka jako istotę „pierwotnie samowystarczalną i dopiero wtórnie odczuwającą potrzebę innych ludzi dla zaspokojenia swoich potrzeb instynktownych"[3]. Jak zatem myśl tę mógł wypowiedzieć sam twórca psychoanalizy, który konsekwentnie rozwinął swoją koncepcję psychologii indywidualnej, a nie – społecznej? Wydaje się, iż rzecz dotyka stylu wypowiedzi Freuda i zmiennego pulsu jego twórczych pomysłów, w których nietrudno znaleźć „rozziew między intencjami i deklaracjami autora, wyrażonymi *expressis verbis*, a faktyczną zawartością jego pism"[4]. I tak – jak sądzę – należałoby traktować cytowaną tezę Freuda, która nie zyskuje rozwinięcia w klasycznej psychoanalizie, ale staje się zaczynem analitycznej psychologii społecznej Fromma.

Jednak sam fakt szukania źródłowej inspiracji u Freuda pokazuje, że Fromm postrzega siebie odmiennie niż inni dysydenci. On chce być raczej kontynuatorem Freuda niż jego krytykiem, jakkolwiek nie szczędzi uwag krytycznych tym rejestrom teorii autora *Wstępu do psychoanalizy*, które akcentują libidalną i mechanistyczną wizję człowieka. Niemniej o psychoanalitycznej identyfikacji Fromma świadczy przede wszystkim zasadniczy korpus teorii Freuda, który badacz przyjmuje jako swoje dziedzictwo i definiuje w siedmiu punktach:

1. Człowiek jest w przeważającym stopniu determinowany przez popędy, które są zasadniczo irracjonalne – popędy wchodzą w konflikt z rozumem, z moralnymi standardami oraz ze standardami społeczeństwa.

2. Większości z tych popędów nie uświadamia on sobie. Swoje zachowanie tłumaczy przed sobą jako rezultat motywów racjonalnych (racjonalizacja), kiedy w istocie przez

---

2/ Robert Saciuk tłumaczy ten istotny dla myśli Freuda passus z przekładu angielskiego jego pism, a nie oryginału. Otóż w oryginale niemieckim zdanie to brzmi jak następuje: „Im Seelenleben des Einzelnen kommt ganz regelmäßig der Andere als Vorbild, als Objekt, als Helfer und als Gegner in Betracht und die Individualpsychologie ist daher von Anfang an auch gleichzeitig Sozialpsychologie in diesem erweiterten aber durchaus berechtigen Sinne" (S. Freud *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, w: tegoż *Gesammelte Werke*, t. 13, Frankfurt a/M 1976, s. 73. Chodzi nam szczególnie o słowo „Vorbild", które zostało w przekładzie polskim – zapewne pod wpływem tekstu angielskiego – oddane jako „model". A przecież „Vorbild" znaczy *de facto* bardziej w z ó r niż mało określony semantycznie m o d e l. Rzecz o tyle istotna, że pojęcie w z o r u zawiera w sobie o wiele silniejszy wydźwięk aksjologiczny, niż m o d e l, co nie może tu być czymś obojętnym.

3/ E. Fromm *Ucieczka od wolności*, przel. A. i O. Ziemilscy, Warszawa 1998, s. 268.

4/ Por. moją książkę pt. *Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego*, Lublin 1991, zwłaszcza s. 16-18.

cały czas działa, czuje i myśli zgodnie z nieuświadomionymi siłami, motywującymi jego zachowanie.

3. Jakakolwiek próba uświadamiania go o istnieniu i działaniu tych popędów napotyka energiczną obronę – mianowicie opór przyjmujący różne formy.

4. Pomijając jego konstytucjonalne wyposażenie, rozwój człowieka jest w dużym stopniu determinowany okolicznościami z jego dzieciństwa.

5. Nieświadome motywacje człowieka można rozpoznać, wyprowadzając je ze snów (tj. z ich interpretacji), z symptomów oraz nieintencjonalnych, drobnych zachowań.

6. Konflikty pomiędzy, z jednej strony, świadomym widzeniem świata przez człowieka, a z drugiej, nieświadomymi siłami motywacyjnymi – jeżeli te przekraczają pewien próg – mogą powodować zaburzenia psychiczne, tj. nerwice, neurotyczne cechy charakteru lub, ogólnie biorąc, rozprzestrzenianie się apatii, niepokoju, depresyjności itd.

7. Jeżeli nieświadome siły stają się świadome, pojawia się efekt najbardziej osobliwy – symptom zanika, następuje wzrost energii, a osoba zaczyna mocniej przeżywać wolność i radość.[5]

Te podstawowe odkrycia psychoanalizy klasycznej, zwanej także freudyzmem ortodoksyjnym, mają od lat trudny żywot, będąc przedmiotem ataków psychiatrów, psychologów i humanistów. „Najbardziej znane postaci w gronie tych buntowników – pisze Fromm – to Alfred Adler i Carl Gustaw Jung"[6], których krytyczne sugestie w pewnej mierze uwzględnił Freud, ale oni nie mogli zgodzić się z jego podstawowym stanowiskiem. Adler nie był w stanie zrezygnować ze swojego powierzchownego optymizmu, natomiast Jung, który reprezentował tradycję romantyczną – wcale nie próbował, jak Freud, ogarnąć i r r a c j o n a l n e g o i n i e ś w i a d o m e g o – świadomym rozumem!

Trzecią grupę dysydentów, do której Fromm zalicza samego siebie, nazwano „neofreudystami", „kulturalistami" lub „rewizjonistami". Głównymi reprezentantami tej grupy byli jeszcze H. S. Sullivan i K. Horney. W ten sposób doszliśmy do uświadomienia sobie pozycji badawczej autora *Rewizji psychoanalizy*. Pozostaje on więc zakorzeniony w tradycji psychoanalizy klasycznej jako tzw. neofreudysta, który w przeciwieństwie do freudystów – akcentuje dane kulturowe i społeczne:

> Ale oczywiście nacisk ten był – spieszy lojalnie dodać badacz – rozwinięciem społecznej orientacji myśli Freuda, która zawsze postrzegała człowieka w kontekście społecznym i przyznawała społeczeństwu podstawową rolę w procesie tłumienia.

Czy „zawsze", pozostaje ewentualnym tematem do dyskusji, ale – co ważne – na tym tle Fromm prezentuje własny punkt widzenia wobec innych „rewizjonistów":

> Sullivan kładł mniejszy akcent na seksualność, a większy na unikanie niepokoju i poczucia niebezpieczeństwa. Horney akcentowała rolę niepokoju, lęków i nieadekwatności Ja idealnego. Zaproponowała również fundamentalne zmiany we Freudowskim ujęciu

5/ E. Fromm *Rewizja...*, s. 19.

6/ Tamże, s. 22.

psychologii kobiety. I w końcu – mówi o sobie autor *Ucieczki od wolności* – piszący te słowa, niezmiernie krytyczny wobec teorii libido, zaproponował własną teorię, w której centralną pozycję zajęły potrzeby zakorzenione w samych warunkach ludzkiej egzystencji.

I dalej:

Podkreślał rolę społeczeństwa, nie jako „kultury", ale jako specyficznej struktury społecznej, ukształtowanej w zależności od sposobu produkcji oraz sił wytwórczych i akcentował znaczenie problematyki aksjologicznej i etycznej dla zrozumienia człowieka.[7]

W tym kontekście należałoby również sytuować Fromma koncepcję nieświadomości społecznej, która – inaczej niż np. zbiorowa nieświadomość Junga – wyrasta z klasycznego freudyzmu.

Zasięg rewizji psychoanalizy w ujęciu autora *O sztuce miłości* jest imponujący. Powiada on, że:

dialektyczna rewizja klasycznej Freudowskiej psychoanalizy powinna być kontynuowana w sześciu obszarach (płaszczyznach) – w teorii popędów, teorii nieświadomego, teorii społeczeństwa, teorii seksualności, teorii ciała i w psychoanalitycznej terapii.[8]

Szukając „wspólnych elementów" dla tych sześciu obszarów, Fromm, obok aspektu metodologicznego, wydobywa także a s p e k t a n t r o p o l o g i c z n y, który nas najbardziej interesuje. Naczelna teza badacza powtarza i rozwija sygnalizowane już intuicje:

Zamiast wyizolowanego i tylko wtórnie mającego charakter społeczny „człowieka-maszyny" wprowadzamy model człowieka, który jest przede wszystkim istotą społeczną i który i s t n i e j e tylko o tyle, o ile pozostaje w związkach z innymi, oraz którego uczucia i dążenia są zakorzenione w warunkach jego egzystencji.[9]

Przeciwstawiając się więc zbyt ekspansywnej teorii libido w klasycznej psychoanalizie, Fromm odkrywa nowy wektor egzystencji człowieka, który stanowi o jego naturze:

I s t o t ę c z ł o w i e k a – stwierdza on – s t a n o w i d y c h o t o m i a, która tkwi tylko w istocie ludzkiej. Polega ona na przeciwieństwie między b y c i e m w n a t u r z e wraz z podporządkowaniem się wszystkim jej prawom i jednoczesnym p r z e k r a c z a n i e m n a t u r y, ponieważ człowiek, i tylko on, jest świadom siebie samego i swojego istnienia. Rzeczywiście, jest to jedyny przypadek w naturze, kiedy życie staje się świadome siebie samego.[10]

W serii przywołanych cytatów mogliśmy już zauważyć subtelne, aczkolwiek konsekwentne przesunięcie akcentu ze sfery l i b i d o, czyli energii biologicznych

7/ Tamże, s. 23.

8/ Tamże, s. 24.

9/ Tamże, s. 25.

10/ Tamże, s. 28.

i seksualnych, na sferę nieświadomych motywacji wywodzących się spoza bezpośredniej inspiracji *Id*. Rzecz ujawniła się także w siedmiopunktowej definicji osiągnięć psychoanalizy, w której Fromm używa terminu „popęd" tylko w pierwszych trzech punktach, podczas gdy w następnych – „popęd" ustępuje miejsca „nieświadomym motywacjom" i „nieuświadamianym" lub „nieświadomym silom".

Jest to istotna zmiana optyki, która, z jednej strony, oddaje sprawiedliwość ewolucji myśli samego Freuda – psychologia nieświadomości prowadziła go przecież do psychologii *ego*, co notabene w recepcji polskiej nie uzyskało jeszcze pełnego uznania, a z drugiej – rozwija i poszerza genialną tezę o istnieniu nieświadomości na pozalibidalne rejestry życia psychicznego. Fromm przezwycięża „libidalną grawitację" Freuda na rzecz interakcji społecznej, która ulega niesłychanie często „nieświadomym silom".

Co więcej, autor *Rewizji psychoanalizy* proponuje nową antropologię, w której istotą człowieka nie jest bezwiedne ciążenie ku nieświadomemu *Id*, czyli – chcąc nie chcąc – b y c i e w n a t u r z e, ale twórcza dychotomia, skłaniająca go jednocześnie do p r z e k r a c z a n i a n a t u r y. I na tym zdaje się polegać sedno dialektycznej rewizji freudyzmu, które jego twórca wyraził kiedyś w formule: T a m g d z i e j e s t *I d*, b ę d z i e *E g o*. Freud widział w tym motto dla metody wyzwalającej człowieka od irracjonalnych sił – nieświadome czyniąc świadomym. Metodę „wyzwalającego uświadamiania" podejmuje Fromm, ale na głębszym, egzystencjalnym poziomie, na którym przekraczanie natury okazuje się spontanicznym imperatywem ludzkiego istnienia! Bo samo istnienie świadomości *homo sapiens* wyznacza przekraczanie jego natury, a więc *libido*, *Id* – ku relacjom międzyludzkim i społecznym.

„Człowiek j a k o człowiek – stwierdza badacz – został wyrzucony z natury, a mimo to nadal jej podlega". Jak przekracza on swoją naturę? Autor wskazuje na d u c h o w y wymiar człowieka:

> Ogólnie mówiąc, są to „duchowe", przekraczające ramy zwykłego biologicznego przeżycia, sposoby ucieczki od doświadczania nicości i chaosu, polegające na obraniu sobie przedmiotu czci i oddania; nie służące przeżyciu fizycznemu, lecz psychicznemu.

Jest to znamienny kierunek poszukiwań, który kulminuje w postaci wymownej definicji duchowości:

> Duchowość to uczuciowe dążenia, plany, terminologia, idee dotyczące zachowań zmierzających do rozwiązania bolesnych strukturalnych sprzeczności wrodzonych ludzkiej sytuacji, przy pełnym udziale ludzkiej świadomości, w transcendencji.[11]

Źródłem tych „bolesnych strukturalnych sprzeczności wrodzonych ludzkiej sytuacji" jest oczywiście ontologiczna dychotomia człowieka, która stanowi ustawiczne pole walki świadomości ku indywidualnemu celowi życia. W ten sposób

[11] Tamże, s. 29.

Fromm odwraca tradycyjnie biologiczny wektor dążeń jednostki ku perspektywie teologicznej i aksjologicznej, która zawiera w sobie także sens życia. Tym samym pojęcie popędu zyskuje zupełnie inne znaczenie.

> W prezentowanym przeze mnie – stwierdza autor – zarysie teoretycznym najpotężniejsze ludzkie popędy nie są popędami służącymi ludzkiemu przeżyciu (w normalnej sytuacji, kiedy nic życiu nie zagraża), ale popędami, poprzez które człowiek próbuje znaleźć rozwiązanie dychotomii swojej egzystencji – mianowicie, znaleźć cel życia, jakim jest skierowanie energii w jednym kierunku, przekroczenie ramy własnej biologicznej, stojącej jedynie na straży przeżycia, egzystencji i nadać sens swojemu życiu.

Humanistyczny punkt widzenia Fromma zostaje poparty danymi klinicznymi i historycznymi, które dowodzą, że „dążenie do zaspokajania li tylko potrzeb biologicznych powoduje w człowieku brak zadowolenia i czyni go skłonnym do wielu psychicznych zaburzeń"[12]. Zdumiewa jednak w tym personalistycznym kontekście termin „popęd", który posiada wyraźnie libidalne konotacje. Czyżby problem przekładu? Na stronie 132 Robert Saciuk tłumaczy angielski termin *passionate strivings* jako popędy – czy trafnie? Jest to oczywiście delikatne zagadnienie fachowej terminologii, ale skoro rzecz wywołuje zakłócenia w rozumieniu wywodu – warto pokusić się o bliższą analizę słowa *striving*, które bynajmniej nie wskazuje bezpośrednio na sferę biologicznego *Id*. Tym bardziej że do tej analizy już zmusza inny fragment wypowiedzi tłumacza – także w notatce o Autorze:

> W czasie badań nad grupami społecznymi Fromm dostrzegł ograniczoną wartość teorii libido, co doprowadziło go do odejścia od teorii instynktów Freuda, a przedmiotem swoich badań uczynił popędy. Właśnie one stały się głównym obszarem zainteresowań Fromma, gdyż stanowią, według niego, istotny czynnik motywujący myśli, uczucia i zachowania ludzi jako jednostek społecznych.[13]

Pierwsze zdanie cytatu, w którym przeciwstawia się pojęcia instynktu i popędu, brzmi jak tautologia. Kolejne zdanie wzmacnia tylko zamęt terminologiczny. Może zatem należałoby – jeśli i tu został w oryginale użyty ten sam termin – tłumaczyć *striving* jako d ą ż e n i e, zmierzanie do celu itp.? Problem nie jest bagatelny, ponieważ dotyka fundamentów myśli Fromma, który dokonuje również rewizji koncepcji miłości Freuda, związanej z pojęciami l i b i d o i E r o s a. Zamiast słynnej opozycji między Erosem i Thanatosem wprowadza Fromm kategorie b i o f i l i i (miłość życia) i n e k r o f i l i i (miłość śmierci, rozkładu itp.) – jako dwie zasadnicze siły motywujące zachowania człowieka[14]. Mówi więc o „zasadniczych siłach motywujących", a nie instynktach czy popędach. Nadto pojęcie biofilii jest o wiele szersze od pojęcia Erosa, który wyzwala kontekst libido.

12/ Tamże, s. 31.

13/ Tamże, s. 131.

14/ Por. tamże, s. 32.

Zresztą „cień libido" fatalnie zaważył na recepcji Freuda, ograniczając drastycznie jego pojęcie nieświadomości, które reinterpretuje Fromm w kierunku refleksji s a m o p o z n a w c z e j!

> Zrozumienie bowiem własnej nieświadomości i niemożność pogodzenia jej ze świadomym obrazem siebie samego – pisze on – jest właśnie tym odkryciem, które nadaje psychoanalizie znaczenie radykalnego przedsięwzięcia zmierzającego w kierunku nowych form odkrywania siebie i nowej formy szczerości.

Lecz – ubolewa badacz:

> ...niestety, modne stało się stosowanie pojęcia tłumienia wyłącznie do zjawisk seksualnych i do przekonania, że jeśli nie występuje tłumienie pragnień seksualnych, nieświadome staje się świadomym.

Jaki jest zatem prawdziwy obraz nieświadomego „ja", które tłumimy i chętnie wypieramy do naszej nieświadomości? Wnikliwa autoanaliza psychologa uświadamia ograniczoną rolę l i b i d o, które tak długo było przeceniane – nie tyle zresztą przez „dojrzałego Freuda" na etapie psychologii *ego*, ile raczej przez freudystów, co prowadziło nawet do zarzutu „panseksualizmu" twórcy psychoanalizy. Z drugiej jednak strony, wgląd w siebie Fromma jako człowieka wprowadza go nie tylko w rejestry psychologiczne, ale i – ethosu egzystencjalnego:

> Bez względu na wartość teorii libido – powiada on – Freud stworzył instrument do poznania siebie, który wykraczał daleko poza sferę seksualną, w kierunku obszaru nieświadomego. Ja, jako osoba, jestem chciwy, wylękniony, narcystyczny, sadystyczny, masochistyczny, destruktywny, nieuczciwy i tak dalej, i tak dalej. Ale moja świadomość wszystkich tych cech została stłumiona.

Toteż sprowadzanie tej naturalnej – powiedzmy – „niegodziwości ontycznej" do „stłumionych seksualnych i erotycznych dążeń" okazać się może jeszcze jednym – może najbardziej wygodnym i chytrym – mechanizmem obronnym. Zwłaszcza „jeżeli uważam, że seksualność [...] jest dobra i nie powinna być ani tłumiona, ani wypierana"[15].

W ten sposób Fromm demaskuje i odrzuca długą tradycję „libidalnego" redukcjonizmu myśli Freuda, interpretując jego odkrycie nieświadomości o wiele szerzej – na tle nie tylko psychologicznej, ale także aksjologicznej i etycznej kondycji ludzkiej. Jest to szczególnie obiecująca wizja antropologiczna, która rozwija coś, co było tylko w zarodku klasycznej psychoanalizy. Można by zatem mówić o nowej twórczej syntezie intuicji Freuda, które były tradycyjnie interpretowane w kierunku nieświadomych stłumień seksualności.

Zmiana optyki jest, doprawdy, rewolucyjna – człowiek z bytu seksualnego odzyskuje swoją egzystencjalną godność i rozpoznaje się w sytuacji dramatycznej wolności, która nie istnieje bez wyborów między dobrem i złem. Z istoty libidalnej sta-

15/ Tamże, s. 36.

je się również istotą aksjologiczną i teleologiczną! Następuje humanistyczna ekstrapolacja instrumentarium pojęciowego psychoanalizy: nieświadomość, tłumienie czy opór już nie tylko obsługują sferę l i b i d o, ale także przebogate rejestry indywidualnego zła!

> Ja, jako osoba – powtórzmy za Frommem – jestem chciwy, wylękniony, narcystyczny, sadystyczny, masochistyczny, destruktywny, nieuczciwy i tak dalej i tak dalej. Ale moja świadomość wszystkich tych cech została stłumiona.

Nazwaliśmy tę skrywaną stronę natury ludzkiej – „niegodziwością ontyczną". Można także inaczej, jak np. kruchość moralna... Tak czy owak, wgląd w siebie proponowany przez Fromma implikuje wyraźną antropologię, która nie postrzega człowieka optymistycznie i odsłania w nim złożone pokłady trwałej – mówiąc oględnie – niedoskonałości. Wydaje się jednak, że tę ontyczną niedoskonałość możemy bliżej zdefiniować, ponieważ takie pojęcia, jak: „chciwy", „wylękniony", „sadystyczny", „masochistyczny", „destruktywny" i „nieuczciwy" konotują świat etyki i ontologii. Odpowiadają więc na pytanie: Jaki jestem?

A odpowiedź ta jest dziwnie zbieżna z antropologią judeochrześcijańską, która w swojej diagnozie człowieka mówi także o jego kruchości, tak ontologicznej („wylękniony"), jak i moralnej („chciwy", „nieuczciwy", „destruktywny"), łącząc ją z pierworodnym zranieniem natury ludzkiej. Stan ten sprawia, że człowiek, choć chce czynić dobro, odkrywa w sobie ontyczną niezdolność do samodzielnej jego realizacji w obliczu przemożnych skłonności do zła. Stąd może bardziej należałoby tu mówić o tragizmie ontycznym niż „niegodziwości ontycznej" człowieka, jakkolwiek rzecz ma oba wymiary i została najgłębiej – jak sądzę – ukazana w liście św. Pawła do Rzymian:

> Jestem bowiem świadom, że we mnie, to jest w moim ciele, nie mieszka dobro; bo łatwo przychodzi mi chcieć tego, co dobre, ale wykonać – nie. Nie czynię bowiem dobra, którego chcę, ale czynię to zło, którego nie chcę. [Rz 7, 18-19]

Doprawdy zdumiewa, że ten fundamentalny wgląd w istotę natury ludzkiej jest tak rzadko uświadamiany i notorycznie spłycany, żeby nie powiedzieć – fałszowany – rozmaitymi postaciami moralizmu o proweniencji nie tylko laickiej.

Ale moja świadomość wszystkich tych cech – powiada Fromm – została stłumiona, a my możemy to twierdzenie śmiało ekstrapolować na szerokie kręgi świadomości społecznej. Badacz jednak nie rozwija tego wątku, ponieważ jest wierny swojemu założeniu, że „dialektyczna rewizja psychoanalizy winna badać sprzeczności pomiędzy wcześniejszą a późniejszą teorią Freuda i poszukiwać nowych rozwiązań, do których rzeczywiście Freud mógł dojść sam, gdyby żył dłużej"[16].

W tej perspektywie warto skupić się na punktach dojścia rozważań Fromma. Otóż, reformując teorię n i e ś w i a d o m e g o i s t ł u m i o n e g o, dochodzi on

[16] Tamże, s. 35.

do zagadnienia „fiksacji na idolach", które wydaje się nam szczególnie interesujące.

> Idol – definiuje psychoanalityk – to postać, na którą jednostka przeniosła swoją siłę i moc. Im bardziej wzrasta moc idola, tym bardziej człowiek zostaje odarty z własnej indywidualności. Ale tylko bycie w pobliżu idola pozwala mu na bycie z sobą samym. Idol, wytwór jego rąk i wyobraźni, staje nad i ponad nim i czyni go własnym więźniem. Idolatria, w rozumieniu proroków Starego Testamentu, jest zasadniczo tym samym, co „alienacja".[17]

I d o l funkcjonuje w n i e ś w i a d o m o ś c i s p o ł e c z n e j. Fromm rozważa idola w aspekcie psychologicznym, religijnym i społecznym. Podążając rutynowym tropem psychoanalityków, badacz wywodzi idola z sytuacji dzieciństwa człowieka:

> Przeciętna osoba, niezależnie od swoich wczesnych związków z matką i ojcem, nosi w sobie głęboką tęsknotę do wiary we wszechmocną, wszechmądrą i wszechopiekuńczą postać. Ale w postawie tej występuje coś więcej niż sama „wiara". Istnieje również silna aktywna więź z owym „magicznym pomocnikiem". Często określana jest ona mianem „nabożnego lęku" lub „miłości", chociaż czasami nie nosi żadnej konkretnej nazwy. W swojej bierności, nasyceniu nadzieją i zaufaniem postawa ta przypomina przywiązanie dziecka do matki lub ojca.[18]

W związku z tym Fromm rozróżnia idole typu matczynego i ojcowskiego. Matka w roli idola byłaby uosobieniem bezwarunkowej miłości, a ojciec przyjmowałby w tej funkcji rolę patriarchy, którego miłość i opieka zależne są od posłuszeństwa wobec jego rozkazów. Stąd już tylko krok do kwestii Boga, którego psycholog najpierw interpretuje w kontekście Starego Testamentu. Mówi im, że bogowie pogańscy mieli dostarczać człowiekowi siły i wsparcia, a „praktyki religijne polegały zasadniczo na obłaskawianiu i zadowalaniu czczonych idoli".

Ale nawet sam Bóg Biblii, choć ujmowany jako antyidol, jednak w praktyce był często przeżywany idolatrycznie:

> ...Bóg żydowski i Bóg chrześcijański byli przeżywani przez większość wyznawców jako idole, jako ucieleśnienie mocy, której pomoc i wsparcie można uzyskać poprzez modlitwy, odprawianie rytuałów itd.[19]

Działo się tak, choć „przez całą historię tych religii prowadzono walkę z idolatryzowaniem Boga...".

Problem idola to nie tylko jednak sprawa przeszłości czy religii:

17/ Tamże, s. 44.

18/ Tamże, s. 43.

19/ Tamże, s. 44.

> Naród, klasa, rasa, państwo, ekonomia – oto nowi idole naszych czasów. Gdyby nie występowała potrzeba idoli – dowodzi „kulturalista" Fromm – nie potrafilibyśmy zrozumieć nasycenia silnymi emocjami takich społecznych zjawisk, jak racjonalizm, rasizm, imperializm czy „kult jednostki".

I w tym kontekście dokonuje on rozróżnienia na idole publiczne i prywatne:

> Ale potrzeba idoli istnieje nie tylko w sferze publicznej. Jeżeli przebijemy się przez powierzchnię zjawisk, a nawet i bez tego, można stwierdzić, że wielu ludzi ma również prywatnych „idoli": swoje rodziny (czasami, jak w Japonii, uprawiające kult przodków), nauczyciela, szefa, aktora filmowego, drużynę piłkarską, lekarza i wiele innych postaci.

Co więcej:

> I bez względu na to, czy idola można zobaczyć (chociaż rzadko), czy też jest on tylko wytworem fantazji, osoba z nim związana nigdy nie czuje się osamotniona, nigdy nie czuje się pozbawiona opieki.[20]

Słowem – w s z e c h o b e c n o ś ć i d o l a! Można by nawet mówić o *sui generis* „idologii"[21], to znaczy nauce „poświęconej badaniu wszelkich idoli oraz ich różnorodności w dziejach ludzkości".

Powstaje w związku z tym pytanie, czy każdy człowiek podlega jakiemuś idolowi. Nie znajdujemy w *Rewizji psychoanalizy* odpowiedzi wprost na to pytanie, ale z wywodu autora wynika, że wszyscy ludzie wykazują ukrytą potrzebę posiadania idola, która aktywizuje się w sprzyjających warunkach. Psychoanalityk łączy ujawnienie się „idolatryjnej namiętności" ze zjawiskiem tak powszechnym, jak „p r z e n i e s i e n i e". Wiadomo, że Freud odkrył „przeniesienie" w pracy terapeutycznej z pacjentami. Zauważył on, że powstają między nim a pacjentem silne afektywne więzi, których nie wyjaśnia sama sytuacja psychoterapii. Nie lubił, kiedy różni pacjenci całymi godzinami „gapili się na niego". Wkrótce jednak się zorientował, że wielu pacjentów ma nie tylko ogromnie wyidealizowany i nieprawdziwy jego obraz, ale i nawiązuje z nim głębokie więzi emocjonalne, które często bardzo trudno zerwać, jak np. w przypadku zakochania. Taka spontaniczna zależność, a nawet poddanie się pacjenta terapeucie przypominało relację dziecka do rodziców. Pojawiało się więc niebezpieczeństwo infantylizacji pacjenta przez „Wielkiego Nieznajomego". Jednak Freud szybko odkrył, że pacjent p r z e n o s i na niego wcześniejsze relacje ze swoją matką lub ojcem – i utrzymywanie go w stanie zależności afektywnej nie służy terapii. Należy mu bowiem uświadomić nieadekwatność jego postawy i obudzić w nim osobę dorosłą; czyli być życzliwym, aczkolwiek obiektywnym lustrem dla reakcji i zachowań pacjenta – bez osobistego zaangażowania. Następcy Freuda poszli w tym kierunku i zrezygnowali także z po-

---

20/ Tamże, s. 45.

21/ Myślę, że termin „ideologia", którego używa tłumacz w cudzysłowie, zupełnie tu nie pasuje – przynajmniej w języku polskim.

zycji pacjenta na sofie w gabinecie psychoanalityka na rzecz dialogu twarzą w twarz. W ten sposób pacjent stawał się coraz bardziej partnerem poznawczym psychoanalityka.

Na kanwie związku idola z „przeniesieniem" Fromm stawia kapitalne pytanie:

> Niezwykle istotnym problemem jest sposób interpretacji przeniesienia – czy ujmować je jako powtórzenie przeżyć dziecięcych, czy też raczej jako wszechobecne pragnienie idola?[22]

Wiemy, że wektor interpretacji Freuda i freudystów podążał nieodmiennie ku „przeżyciom dziecięcym". Stąd także słynna formuła, która głosiła, że „dziecko jest ojcem dorosłego", co potęguje deterministyczny wydźwięk klasycznej psychoanalizy. Otóż Fromm przełamuje tę tradycję, przekracza jakby Rubikon „infantylnego" redukcjonizmu i otwiera nową perspektywę rozumienia człowieka we współczesnej psychologii głębi. Badacz powołuje się na liczne dane kliniczne, które wskazują na brak jednoznacznej więzi między „przeniesieniem" a wcześniejszą fiksacją do matki lub ojca. To odkrycie prowadzi do częściowego zakwestionowania utrwalonego aksjomatu szkoły Freudowskiej:

> Muszę tutaj podkreślić – stwierdza ostrożnie, ale z mocą autor – iż nie zamierzam sugerować nieobecności związku pomiędzy wcześniejszymi a późniejszymi przeżyciami. W rzeczywistości taki związek w wielu przypadkach można łatwo dostrzec. Jednak wystarczająco dużo wyjątków pozwala wysunąć sugestię, że związek taki nie musi być konieczny, a przeto wcześniej przytoczone założenie klasycznej psychoanalizy stanowi pewne uproszczenie.[23]

Jest to więc istotna szczelina, która otwiera nowe możliwości interpretacyjne „przeniesienia" będącego – jak się zdaje – *spiritus movens* fiksacji na idolach. Alternatywę dla „przeżyć dziecięcych" stanowi interakcja społeczna, która staje się źródłem idoli tak publicznych, jak i prywatnych. Słowem, następuje znamienne przesunięcie akcentu z jednostkowej biografii psychicznej, w której centrum tkwiło wczesne dzieciństwo, na relacje międzyludzkie i wartości społeczne. Jeszcze inaczej – jednostka pierwotnie samowystarczalna i grawitująca do swego dzieciństwa przemienia się w jednostkę interakcyjną, której „przeniesienia" mają zakorzenienie nie tylko w fiksacjach z okresu dziecięcego, ale i zewnętrznym świecie społecznym!

W ten sposób – po egzystencjalnym poszerzeniu definicji nieświadomego – następuje bardzo znacząca ekstrapolacja pojęcia „przeniesienia", które notabene także zdobywa piętno antropologiczne. Powołując się na głośną rozprawę Freuda, pt: *Przyszłość pewnego złudzenia* (1927), Fromm potwierdza doniosłość odkrycia „fenomenu przeniesienia", który pokazuje, że ludzie z reguły czują się jak dzieci i dlatego tęsknią do silnej postaci, „której mogliby ufać i której mogliby się

22/ E. Fromm *Rewizja psychoanalizy*..., s. 49.

23/ Tamże, s. 49.

podporządkować". Ale jednocześnie badacz zmienia ostateczną matrycę interpretacji tego zjawiska – z grawitacji ku dzieciństwu na specyfikę natury ludzkiej:

> Jedyną różnicę między prezentowanym tutaj poglądem – powiada – a teorią klasyczną stanowi pogląd, że tęsknota ta niekoniecznie musi być – i nigdy nie jest wyłącznie – powtórzeniem dziecięcych przeżyć, ale jest raczej częścią „ludzkiej kondycji".[24]

Poszerzając zatem tak pojęcie n i e ś w i a d o m e g o, jak i p r z e n i e s i e n i a, przezwycięża Fromm dogmaty wczesnej psychoanalizy i dość powszechny cień redukcjonizmu interpretacyjnego u freudystów, nie mówiąc już o swobodnej aplikacji tych idei przez rozmaitych humanistów. Badacz idzie jednak krok dalej, kiedy podejmuje kwestię powszechności idola, bo „zawsze znajdą się wyjątkowe jednostki, które wydają się wolne od tego typu tęsknoty za idolem". W związku z tym stawia pytanie: „jakie warunki sprzyjają nieujawnianiu się potrzeby idoli"[25].

Oba jednak sformułowania sugerują, iż stwierdzona wcześniej uniwersalna potrzeba idola może się w wyjątkowych okolicznościach nie ujawnić, co w niczym przecież nie podważa jej realnego istnienia! Wywód autora obfituje w interesujące spostrzeżenia i refleksje wokół wielkich „antyidolatorów", którzy „z pewnością istnieli i [...] wywierali wpływ na bieg historii". Jest to, oczywiście, tylko historyczna hipoteza, ale poparta takimi postaciami, jak: Budda, Izaak, Sokrates, Jezus, Mistrz Eckhart, Paracelsus, Boehme, Spinoza, Goethe, Marks, Schweitzer i „wielu innych".

Wyjątki potwierdzają regułę, ale warto jeszcze przywołać wewnętrzny portret tych indywidualności, który kreśli Fromm:

> Wszyscy oni byli „oświeceni", potrafili postrzegać świat takim, jaki jest, i nie bali się, wiedzieli, że człowiek może być wolny, jeżeli będzie w pełni ludzki.

I dalej:

> Niektórzy wyrażali swoją wiarę w kategoriach teistycznych, inni nie. Ale dla tych pierwszych Bóg nigdy nie był idolem [...]. Oni widzieli prawdę i prawda uczyniła ich wolnymi.[26]

I chociaż nie wszystkie z tych imion i nazwisk mają ten sam ciężar gatunkowy, to przecież problem został jasno postawiony. Chodzi o pełną wolność i niezależność indywidualną, która jest czymś rzadkim i którą autor wiąże z osobistym „oświeceniem". Ale nawet wymienione wybitne postaci nie wydają się całkowicie wolne od potrzeby idolatrii, jakkolwiek u takich osób – twierdzi Fromm – „potrzeba idolatrii oraz ich potencjalna moc do nawiązywania «przeniesionych» więzi są nieznaczne".

24/ Tamże, s. 51.

25/ Tamże, s. 52.

26/ Tamże.

Można zatem przyjąć, że każdy człowiek pozostaje – w mniejszym lub w i ę k s z y m stopniu – w k r ę g u i d o l a! Jest w nim głęboka potrzeba idolatrii, która z reguły się ujawnia, chyba że mamy do czynienia z jednostką wyjątkową, dla której życie to „nieustanny proces powiększania królestwa wolności i brak idolatrii"[27]. Problem idola czy idolatrii wskazywałby więc na fundamentalny rejestr „ludzkiej kondycji".

W interpretacji tego zjawiska autor *Ucieczki od wolności* przypisuje – obok konstytucji jednostki i jej przeżyć z dzieciństwa – decydującą rolę warunkom społecznym, co stanowi istotne *novum* na tle klasycznej teorii. W związku z tym wprowadza on w miejsce kategorii *libido* i *Ego*, które nie potrafią wyjaśnić „współcześnie wiele ludzkich przeżyć" – pojęcie „filtru społecznego". „Filtr" ten, na który składają się język, logika oraz normy kulturowe, prowadzi do nowej i kluczowej dla Fromma kategorii w postaci wspomnianej już n i e ś w i a d o m o ś c i s p o ł e c z n e j[28]:

> Jest [filtr – E. F.] specyficzny dla każdej kultury i determinuje „nieświadomość społeczną", która z kolei w sposób rygorystyczny chroniona jest przed uświadomieniem, ponieważ tłumienie pewnych impulsów czy idei odgrywa bardzo realną rolę w funkcjonowaniu społeczeństwa. Cały aparat kulturowy służy zatem temu, by zachować nieświadomość społeczną w nietkniętym stanie. Tłumienie indywidualne, powodowane szczególnymi przeżyciami jednostki, wydaje się mieć w porównaniu z nim charakter marginalny [...].[29]

Następuje więc uderzająca zmiana akcentu z indywidualnego aparatu psychicznego (*Id*, *Superego* i *Ego*) na realność presji społecznych. Człowiek klasycznej psychoanalizy funkcjonuje w cieniu osobistego l i b i d o, natomiast człowiek w świetle rewizji psychoanalizy Fromma – istnieje w perspektywie i d o l a jako elementu nieświadomości społecznej. I d o l i jego – zwykle nieświadome – wyznawanie, czyli i d o l a t r i a, to konsekwencja p r z e n i e s i e n i a, ale wcale nie musi się ona koniecznie wiązać z fiksacją na ojcu lub matce. Znowu dochodzi tu do głosu szersza rzeczywistość społeczna, która uaktywnia wszelkie możliwe idole publiczne i prywatne. Przywoływane już zjawisko „kultu jednostki" pokazuje znakomicie najbardziej oczywiste idole polityczne, jak np. Hitlera czy Stalina. Na antypodach tych „ohydnych demagogów", którzy jednak pociągnęli za sobą miliony ludzi, jest mnóstwo idoli prywatnych, np. szef, nauczyciel, aktor filmowy czy partner życiowy, jak również możliwe są idole będące „wytworem fantazji".

27/ Tamże, s. 53.

28/ Fromm podkreśla odmienność tego pojęcia od Jungowskiej n i e ś w i a d o m o ś c i z b i o r o w e j, pisząc: „Nie trzeba tu oczywiście dodawać, że użyty termin n i e ś w i a d o m o ś ć s p o ł e c z n a nie ma nic wspólnego z n i e ś w i a d o m o ś c i ą z b i o r o w ą Junga; pierwszy dotyczy struktury społecznej, drugi – archaicznych dążeń wspólnych dla wszystkich ludzi" (s. 55-56).

29/ Tamże, s. 55.

Słowem – potencjalnie wszystko, co stwarza subiektywny azyl bezpieczeństwa i samorealizacji.

Wspomniani wielcy „antyidolatorzy" zdają się tylko potwierdzać powszechność idolatrii, ponieważ – stwierdza badacz – ani „kapitalistyczne", ani „komunistyczne" wysoce uprzemysłowione społeczeństwa nie prowadzą do zaniku idolatrycznych uczuć. Wręcz odwrotnie, one je wzmagają[30].

Fromm próbuje nawet opisać warunki społeczne, które by chroniły ludzi od „idolatryjnych postaw". Ale czy nie brzmi to jak jeszcze jedna utopia?

> Nietrudno te warunki opisać. Wśród najważniejszych należy wymienić brak wyzysku (i płynącą stąd nieobecność potrzeby zamącania umysłu ideologiami usprawiedliwiającymi ten stan rzeczy), stworzenie każdemu człowiekowi życia wolnego od jawnych i ukrytych sił i manipulacji działających od wczesnego dzieciństwa oraz pobudzanie rozwoju wszystkich zdolności człowieka.

I dalej:

> Bogactwo i wysoki stopień konsumpcji nie mają nic wspólnego z wolnością i niezależnością.[31]

Jakże znamienne słowa! Czyżby więc człowiek był skazany na idola i idolatrię we współczesnym społeczeństwie, które nie jest w stanie wyrzec się ani wyzysku, ani ideologii, ani manipulacji? A czy kiedyś mogło się tego wszystkiego skutecznie wyrzec? Ponadto rozłączność konsumpcji i wolności wydaje się szczególnie znacząca. W ten sposób Fromm dotyka głębokiej rzeczywistości ducha indywidualnego, który bezwiednie ulegając presjom nieświadomości społecznej, sam siebie – „dobrowolnie" – oddaje pod władzę „ukrytych sił" idolatrycznych.

Nieświadomość społeczna owocuje więc ostatecznie f a ł s z y w ą ś w i a d o m o ś c i ą, którą badacz określa jako fakt, „iż pojmujemy siebie, innych oraz różne sytuacje w zniekształcony (fałszywy) «sposób» i że jesteśmy nieświadomi tego, czym one są w rzeczywistości albo, mówiąc dokładniej, czym w rzeczywistości nie są"[32].

Tak otrzymujemy obraz człowieka współczesnego, który jest człowiekiem zdezorientowanym, wydanym na łaskę swoich wewnętrznych potrzeb i wpływów społecznych...

Na tym tle dochodzi Fromm do odmiennej, niż klasyczna, wizji p r a w d y.

Nieświadomość – powiada – jest tożsama z nieuświadamianiem sobie prawdy; uświadamianie nieświadomego oznacza odkrywanie prawdy, w związku z tym mówi on o dynamicznym pojęciu prawdy, przy którym prawda jest „procesem pozbywania się iluzji, rozpoznawaniem, czym dany obiekt n i e j e s t. Prawda nie jest ostatecznym stwierdzeniem czegoś, lecz krokiem w kierunku odkłamania.

30/ Tamże, s. 53.

31/ Tamże.

32/ Tamże, s. 57.

Czyli:

> Uświadamianie nieświadomego staje się zasadniczym elementem poszukiwania prawdy, wykształcenia, procesem pozbywania się ułudy.[33]

Podsumowując, możemy stwierdzić, że dialektyczna rewizja psychoanalizy w ujęciu Fromma stanowi krytyczne i twórcze przewartościowanie klasycznej teorii Freuda w kierunku interakcji międzyludzkiej i społecznej. Jest to przewartościowanie, które prowadzi do ważnych konsekwencji antropologicznych. A ujmując rzecz dokładniej, można podkreślić, że Fromm:

1. podejmuje i pogłębia podstawowe intuicje badawcze ojca psychologii głębi, które wyraziły się w odkryciu nieświadomego i przeniesienia.
2. rozwija perspektywę interpersonalną, która przekracza libidalny redukcjonizm w rozumieniu człowieka.
3. stwierdza, że jednostka przezwycięża swoje przeżycia dziecięce i fiksację na matce i ojcu, relacjonując się także do Innego jako „wzoru, obiektu, pomocnika i przeciwnika".
4. proponuje koncepcję antropologiczną, w której człowiek jest w naturze a jednocześnie przekracza naturę, czyli *libido*, *Id* – inspirowany swoją duchowością, i szuka sobie „przedmiotu czci i oddania, nie służącego przeżyciu fizycznemu, lecz psychicznemu".
5. wprowadza obok tradycyjnych terminów *libido* i *Ego* – kategorię nieświadomości społecznej, która generuje fałszywą świadomość.
6. odkrywa, że jednostka przez własne potrzeby i fałszywą świadomość społeczną jest uwikłana w rzeczywistość idola i idolatrii (aksjologiczny aspekt osobistego przeniesienia).
7. wysuwa dynamiczną definicję prawdy jako procesu uświadamiania nieświadomego, czyli pozbywania się iluzji, tak w odniesieniu do rzeczywistości zewnętrznej, jak i wewnętrznego obrazu samego siebie (kruchość ontyczna i moralna człowieka).

Puentując przeprowadzone rozważania, możemy zatem stwierdzić, że istotę reformy psychoanalizy w ujęciu Fromma stanowi twórcze przekroczenie słynnej logiki „romansu rodzinnego" ku nowej – i o wiele płodniejszej humanistycznie – perspektywie „romansu z idolem"!

Edward FIAŁA

33/ Tamże, s. 58.

Znowu kłopot z nieświadomością

Przekonanie, że u podstaw psychoanalizy Freuda tkwi określona koncepcja sensu – stanowi więc ona rodzaj hermeneutyki, a nie nauki wyjaśniającej – było formułowane wielokrotnie w ramach późniejszej tradycji interpretacyjnej. Tak pisał o psychoanalizie już w latach dwudziestych Jaspers, w tym kierunku próbowali ją kontynuować i rozwijać Binswanger i Boss, tworząc jej filozoficzną odmianę nazywaną *Daseinsanalyse*. Podobnie też odczytują ją niektórzy współcześni autorzy – jak np. Alfred Lorenzer, Jürgen Habermas czy Paul Ricoeur. U nas jednak po dziś dzień pokutuje pogląd, że teoria Freuda ma zasadniczo naturalistyczny charakter. Powszechnie sądzi się, że sprowadza się ona do „niezdrowej" fascynacji jej twórcy sprawami płci i seksu, które urastają tutaj do rangi podstawowej kategorii kulturowej i antropologicznej. Poglądy takie wypowiadano niejednokrotnie za życia autora, w okresie przedwojennnym w Austrii i w Niemczech, co wiązało się niewątpliwie z dominującym tam scjentystycznym charakterem psychologii i psychiatrii. Dzisiaj jednak, w obliczu ogromnego wpływu dzieła Freuda na filozofię i nauki humanistyczne, brzmią one dość archaicznie i wręcz graniczą ze śmiesznością.

Dlatego też każda praca, w której autor zrywa z tego rodzaju „naturalistyczną" tradycją odczytania dzieła Freuda i stara się przybliżyć czytelnikowi obecne w nim wątki hermeneutyczne i semiotyczne, zasługuje u nas na szczególną uwagę. Takie prace to odrabianie długoletnich zaległości wynikających z izolacji polskiego życia intelektualnego i naukowego w okresie powojennym, tym samym zaś zrywanie z rozpowszechnionymi tutaj stereotypami, wzorcami myślenia, przesądami. Należy do nich wydana niedawno książka Huberta Mikołajczyka[1]. Autor podejmuje

1/ H. Mikołajczyk *Wolność i sens. Próba filozoficznej interpretacji psychoanalizy Zygmunta Freuda*, Częstochowa 1998. Numery stron podane są w nawiasach bezpośrednio po cytatach.

w niej ambitną, samodzielną próbę zrekonstruowania zakładanych we Freudowskiej teorii kategorii sensu i znaczenia, nawiązując, z jednej strony, do jej współczesnych odczytań w ramach tradycji myśli anglosaskiej (Th. Szasz, P. Winch) i hermeneutyki francuskiej (P. Ricoeur), z drugiej strony zaś, do zarysowującej się w ostatnich latach tradycji rodzimej (Z. Rosińska, P. Dybel, S. Olczyk i inni).

Mikołajczyk stara się w swojej pracy przede wszystkim odpowiedzieć na pytanie, w jakiej mierze Freudowska koncepcja nieświadomości implikuje sobą pojęcie sensu, które wykracza poza ramy nowożytnej tradycji europejskiej metafizyki. Innymi słowy, w jakiej mierze koncepcja ta opatruje znakiem zapytania centralne pojęcie owej tradycji – świadomość (*cogito*). Dlatego książkę nieprzypadkowo otwierają rozważania dotyczące nowego hermeneutycznego rozumienia pojęcia duszy u Freuda, w czym też, jak się okazuje, miał on poprzedników u filozofów starożytności. Jego koncepcję bowiem:

> przyrównać można do antycznych wysiłków poszukiwania sensu w tym, co sprzeczne, zmysłowe, w tym, co nie rozjaśnione, a przeto i niepewne. Poszukiwania te, najczęściej kojarzone z majeutyką prawdy, wydobywanej z głębi ekspresyjnej osobowości ludzkiej, tworzyły zręby psychoanalitycznego nastawienia do problemu duszy, pożądliwości natury i wysublimowanej z niej kultury. [s. 5]

Jest przy tym rzeczą znamienną, że według Mikołajczyka hermeneutyczny poziom duszy, jako najwyższy w rozróżnieniach Freuda, stanowi wynik podwójnej „transgresji": z poziomu energetycznego w zakres poziomu psychologicznego oraz z tego ostatniego w obręb hermeneutyczny. Podobne rozumienie struktury duszy rozpoznajemy już u Platona, który – jak pisze autor – utrzymywał, że:

> aby człowiek mógł posiąść zwiastun prawdy, musi najpierw doświadczyć winy, z powodu której znalazł się w Hadesie. Nie obwiniając zarazem nikogo oprócz siebie za zaistniały stan rzeczy, jest przekonany, że wyzwolenie z Hadesu może nadejść dopiero wraz z doświadczeniem światła samego rozumu. [s. 32]

Podziałowi temu odpowiada u autora *Państwa* rozróżnienie na *doxa* (odpowiednik mroków Hadesu) oraz *episteme* (kategoria wiedzy). Analogicznie jest też w przypadku Freuda: *doxa* to „schodzenie w mroki nieświadomości" w trakcie analizy, zaś *episteme* to „wstępowanie w obszar wiedzy, pewności i sprawiedliwości" (s. 32).

Analogia ta służy zatem podkreśleniu, że psychoanalityczna teoria Freuda jest rodzajem hermeneutyki, w której – inaczej niż ma to miejsce w psychologii tradycyjnej – podstawowym zadaniem nie jest wyjaśnianie, ale interpretacja, rozjaśnianie najgłębszych warstw ludzkiej duszy. Hermeneutyka Freudowska jest równocześnie wyraźnie zwrócona przeciwko tradycji racjonalistycznej w nauce i filozofii (kartezjanizm), jako że obejmuje ona nie tylko obszar świadomości, ale również nieświadomość. W związku z tym autor mówi o „naturalistycznym punkcie wyjścia psychoanalitycznej *episteme*" (s. 55), co, nawiasem mówiąc, jest dość mylącym

określeniem, jako że kilkanaście stron wcześniej mówił o opozycji Freudowskiej hermeneutyki do naturalizmu dotychczasowej tradycji psychologicznej. W istocie chodzi tutaj o „naturalizm" zjawisk nieświadomości, w których odnajdywany jest sens, czyli, ściśle biorąc, o ich odczytanie na sposób hermeneutyczny.

W dalszych swych wywodach autor stara się wskazać na „antyepistemologiczne" implikacje Freudowskiej koncepcji nieświadomości. Chodzi tutaj o wykazanie, że pojawiające się w tej koncepcji pojęcie nieświadomego sensu implikuje procedurę hermeneutyczną, która rozsadza sztywne ramy racjonalistycznej tradycji. Z pojęciem tym wiąże się bowiem fenomen „depotencjalizacji świadomości", czyli jej swoiste ujęcie w nawias, opatrzenie znakiem zapytania nieograniczonej władzy, jaką posiadała ona do tej pory nad całym obszarem ludzkiej psychiki. W wyniku tej operacji sens nieświadomy, jako „non-sens" z punktu widzenia racjonalistycznie ujętej świadomości, zyskuje centralne miejsce w procesie rozumienia. Nie jest to jednak – podkreśla autor – tradycyjna pozycja *cogito*, ale egzystencjalno-czasowa pozycja „historycznego *ego*", od którego bierze swój początek proces psychoanalitycznego rozumienia i interpretacji. W rezultacie na dotychczasową opozycję racjonalizm (świadomość) – irracjonalizm (nieświadomość) nakłada się teraz opozycja: transcendentalne ujęcie *ego* – historyczność nieświadomości. Innymi słowy, hermeneutyka Freuda jawi się nie tylko jako „antyepistemologiczna", lecz także w równej mierze jako „antytranscendentalna" – podaje ona w wątpliwość tradycyjną pojęciowość europejskiej metafizyki.

Autor wprowadza jeszcze jedno rozróżnienie: między interpretującym znaczeniem (znak wtórny) a interpretowanym znakiem (znak pierwotny), starając się tym samym tradycyjną opozycję świadomość - nieświadomość ująć w kategoriach semiotycznych. Pozwala to, jego zdaniem, na wyostrzenie przedziału dzielącego Freudowskie rozumienie ludzkiej psychiki – sposobu, w jaki konstytuuje się w jej obrębie sens – od jej tradycyjnego ujęcia w ramach tradycji racjonalistyczno-kognitywistycznej. Decydujące znaczenie ma w tym wypadku „hermeneutyczne" podejście Freuda do nieświadomości, gdzie, mimo iż odmawia się jej autorefleksyjności, to jednak zarazem przyjmuje się, że zawiera ona w sobie „jakiś trudny do sprecyzowania pre-sens symbolicznego znaku" (s. 94). Pozwala to na rozróżnienie poziomu sensu symbolicznego (non-sens, warstwa semiotyczna), konstytuującego się w obrębie nieświadomości, oraz nadbudowującego się nad nim w świadomości poziomu sensu racjonalnego (rozumienie, warstwa semantyczna).

To nowe rozróżnienie pozwala Mikołajczykowi na podjęcie zagadnienia interpretacji psychoanalitycznej (rozdział III). Podstawowy problem stanowi określenie sposobu, w jaki „znak pierwotny" odnosi się do „znaku wtórnego", czyli, innymi słowy, w jaki sposób w trakcie interpretacji psychoanalitycznej dokonuje się przejście od „nieuświadamianego przedrozumienia" non-sensu do jego racjonalnego interpretacyjnego opracowania na poziomie świadomości. Non-sens jako konstytuujący się na poziomie nieświadomości sens symboliczny jest nacechowany wieloznacznością. Dlatego rodzi on zrazu w interpretującym go analityku poczucie niepewności – skonfrontowany z jego nieokreślonością, nie wie on bowiem

jeszcze, jak go należy rozumieć. Ten aspekt sytuacji analitycznej bardzo dobrze, zdaniem autora, oddaje Paul Ricoeur, nazywając psychoanalityczną teorię Freuda „hermeneutyką niepewności" oraz mówiąc, że w pierwszej fazie dokonuje się w niej „redukcja świadomości" do nieświadomości. Ta redukcja stanowi w jakimś sensie odwrotność znanej fenomenologicznej redukcji Husserla, której celem było otwarcie się na całość zjawisk świadomości. Tymczasem:

> Znosząc sens istotowej całości, autor *Wstępu do psychoanalizy* sprowadził go wyłącznie do antytranscendentalnego obszaru podmiotu interpretującego. W tym właśnie obszarze mieści się potencja nieświadomości, dla której wszelkie treści stają się na tyle istotne, na ile mogą ulec świadomościowej transformacji. [s.164]

W rezultacie symboliczny sens zjawisk nieświadomości zyskuje status „non-sensu" zadanego analitykowi do interpretacji, w trakcie której stara się on za pomocą „sensu go interpretującego" nadać mu określone, uchwytne przez świadomość, znaczenie. Jeśli więc ów non-sens jest, jako taki, pozbawiony znaczenia, nie oznacza to bynajmniej, że tym samym znajduje się on w ogóle poza obszarem rozumienia i interpretacji. Freudowską hermeneutykę psychoanalityczną różni bowiem od tradycyjnych naturalistycznych ujęć psychologicznych właśnie to, że nieświadomość nie jest bynajmniej pojmowana tutaj jako siedziba instynktów zakorzenionych w ludzkim organizmie. Nieświadomość nie ma wprawdzie refleksyjnego charakteru – pozostając w jej obrębie nie sposób jest zrozumieć i zinterpretować sens jej symboli. Niemniej jednak, z drugiej strony, jest ona już z góry odniesiona do racjonalizacji dokonywanych przez świadomość, dostarcza tej ostatniej czegoś w rodzaju tworzywa, na podłożu którego dopiero ma się rozwinąć proces rozumienia jako taki.

Nie znaczy to jednak, że ów proces jest tylko swego rodzaju dodatkiem do nieświadomości, nie wnosząc ze sobą niczego istotnego. Przeciwnie, dopiero na poziomie świadomości, dokonywanych w jej obrębie racjonalizacji, pojawia się sygnalizowany w tytule książki problem wolności. Problem ten ściśle wiąże się, według Mikołajczyka, z otwartą strukturą „znaków wtórnych", konstytutywnych dla świadomości jako takiej, podczas gdy na poziomie nieświadomości sens („znaki pierwotne") jest jeszcze w całości związany przez popęd. Analogicznie dopiero na poziomie świadomości możemy mówić o historycznym bycie człowieka w kulturze. Człowiek jest tutaj wolny, nie podlega już przyrodniczym determinacjom.

Pojęciem „zapośredniczającym" ze sobą sens i wolność jest zatem w książce Mikołajczyka pojęcie „racjonalności" czy też, ściśle biorąc, „racjonalizacji" nieświadomego. Dokonuje się to, według autora, na drodze dialogu, interakcji między jakimś Ja i Ty, w którym dopiero mogą wyjawić się ukryte treści nieświadomości: „Istota wolności, która – jak nam wiadomo – wyznaczona jest charakterem sublimacyjnego dialogu, stanowi w gruncie rzeczy nadzieję na stopniową, aczkolwiek nieuniknioną, racjonalizację działań człowieka" (s. 247). Można by tutaj dodać, że jeśli w dotychczasowych formach kulturowego dialogu dokonywało się to w sposób dość ograniczony, to w dialogu psychoanalitycznym, z racji jego meto-

dycznego nastawienia na nieświadomość, proces racjonalizacji nieświadomego zyskuje na intensywności i pełni.

Jak już wspominałem, książka Mikołajczyka jest próbą wykazania, że Freudowskie pojęcie nieświadomości implikuje całkiem nowe rozumienie sensu zjawisk psychicznych. Pojęcie to stawia pod znakiem zapytania jego tradycyjne koncepcje formułowane w ramach dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej psychologii. Równocześnie pozostaje ono w wyraźnej opozycji wobec szeroko pojętej nowożytnej i współczesnej tradycji filozoficznej: od kartezjanizmu, poprzez Kantowski (i postkantowski) transcendentalizm, po empiryzm. W rezultacie każe ono na nowo sformułować pojęcie świadomości, centralne dla tej tradycji. Pojęcie to nie może być bowiem rozpatrywane w oderwaniu od poziomu „sensu pierwszego", w którym jest zakorzenione, będąc tylko jego „racjonalistyczną" modyfikacją.

Podobne odczytanie Freudowskiej teorii ludzkiej duszy jest bardzo bliskie sposobowi, w jaki była ona interpretowana i kontynuowana w ramach tradycji psychologii *ego* (H. Hartmann, E. Kris), *Daseinsanalyse* (L. Binswanger, M. Boss), logoterapii (W. V. Frankl) czy w ramach fenomenologii (M. Merleau-Ponty). Mikołajczyk wprawdzie nie wspomina o tych tradycjach interpretacyjnych, nawiązując przede wszystkim do tradycji semiotycznej (M. Edelson), amerykańskiej hermeneutyki (P. Winch, Th. Szasz) czy hermeneutyki P. Ricoeura, niemniej jednak są one niewątpliwie bardzo bliskie jego rozumieniu psychoanalizy Freuda.

Niezależnie od wszelkich dzielących je różnic, łączą je przede wszystkim dwa ściśle ze sobą powiązane założenia interpretacyjne. Pierwsze z nich mówi, że nieświadomość Freuda daje się w ostateczności sprowadzić do zjawisk z dziedziny świadomości, drugie zaś powiada, że tym samym ludzka psychika stanowi w oczach tego autora pewną Całość, która wymaga jedynie swego nowego rozpoznania i nowego określenia relacji wzajemnej tworzących ją części składowych.

Te dwa założenia określają również sposób, w jaki Mikołajczyk reinterpretuje Freudowską koncepcję ludzkiej psychiki. Zarazem jednak w dalece większym stopniu niż przedstawiciele wyżej wymienionych tradycji kładzie on nacisk na „syntetyzującą", racjonalizująco-refleksyjną, pracę świadomości, co – jego zdaniem – ma swoje mocne oparcie w dziele autora *Objaśniania marzeń sennych*. W rezultacie, w jego ujęciu psychoanaliza Freuda jawi się jako bardzo bliska różnym współczesnym teoriom z dziedziny psychologii kognitywnej.

Jest to, jak sądzę, najbardziej dyskusyjna teza jego książki. I to bynajmniej nie dlatego, że w pracach Freuda nie można by znaleźć wielu wypowiedzi, które by uzasadniały podobne odczytanie. Przeciwnie, jest ich tutaj aż nadto, tyle, że... stanowią one akurat najmniej interesujący aspekt jego teorii. Świadczy on przede wszystkim o tym, jak bardzo autor *Totemu i tabu* – mimo prawdziwej rewolucji, jaką w spojrzeniu na człowieka i kulturę zapowiadało jego pojęcie nieświadomości – pozostawał jeszcze w swoim myśleniu w okowach tradycyjnej pojęciowości filozoficznej. Dlatego też, jak sądzę, badacz, który próbuje odczytywać psychoanalizę Freuda, biorąc za punkt wyjścia jego „zmodyfikowane" twierdzenia na temat świa-

domości, z góry skazuje się na zapoznanie tego, co w tej teorii było skądinąd najbardziej inspirujące i odkrywcze. Była nim próba wykazania, że świadomość i nieświadomość stanowią dwie przeciwstawne siły psychiczne, między którymi nie do pomyślenia jest jakakolwiek „synteza", są one bowiem z istoty swej nie do pogodzenia. Siły te toczą w obrębie ludzkiej psychiki nieubłaganą walkę na śmierć i życie – dlatego też jedyne, co człowiek może osiągnąć, to nie sprowadzenie ich do jakiejś formy jedności, ale jedynie różnego rodzaju kompromisy.

W rezultacie, relacja świadomości do nieświadomości nie daje się tutaj ująć jako „nadbudowywanie się" jednej nad drugą. Należałoby raczej wykazać, na czym polega ich permanentny konflikt, odmienne racje, jakie za nimi stoją. Twierdzenie Mikołajczyka, że dopiero „racjonalizująca" praca świadomości czyni z nieświadomego non-sensu element ludzkiej samowiedzy i kulturowej gry, jest w tym kontekście typowym twierdzeniem metafizycznym. Mieści się ono bez reszty w ramach tradycji kartezjańskiej i implikowanej przez nią epistemologii, a nie – jak autor sam sugeruje – poza jej obrębem. W świetle tego twierdzenia Freudowska teoria ludzkiej psychiki jawi się jako co najwyżej modyfikacja tradycji kartezjańskiej (czy niemieckiego transcendentalizmu), dzieląc z nią fundamentalne założenie: absolutny prymat świadomości wobec nieświadomego. Słowem: odczytany w ten sposób Freud zostaje „uładzony" i „ugrzeczniony", wtłoczony na powrót w ramy tradycyjnych epistemologicznych schematów ujęciowych, które w istocie starał się przezwyciężyć i porzucić. Przez całe swoje życie powtarzał on przecież, że nieświadomość nie tylko różni się zasadniczo od świadomości, ale że jest do niej niesprowadzalna. To ona jest właściwym ośrodkiem, centrum, *arche* ludzkiego życia psychicznego – czemu miały służyć wprowadzone przez niego pojęcia „wyparcia pierwotnego", „procesu pierwotnego" itd. (*nb*. nigdzie się z tymi pojęciami w pracy nie spotkałem).

W ramach perspektywy interpretacyjnej zaproponowanej przez Mikołajczyka, nieświadomość zostaje potraktowana jako rodzaj transcendentalnego warunku możliwości wszelkich procesów świadomych, jako taka jest więc praktycznie nie do pomyślenia poza odniesieniem do tych ostatnich. U Freuda zaś nieświadomość stanowi odrębny system psychiczny, rządzący się własnymi autonomicznymi prawami, system, który jak najbardziej może być rozpatrywany we własnym obrębie. Nie dość tego: to właśnie ze względu na nieświadomość mają być odczytywane procesy świadome jako jej wtórna modyfikacja, a nie na odwrót. W tym też punkcie autor *Objaśniania marzeń sennych* wykracza zdecydowanie poza wszelkiego rodzaju transcendentalizm. W jego ujęciu ludzka psychika nie przypomina w niczym spójnej, harmonijnej budowli, w której wszystko podlega unifikującej pracy „racjonalizacji". Przeciwnie. Jest w niej wiele załamań, szczelin i pęknięć, określających ją walk i konfliktów. I to one właśnie wymagają swego ujawnienia i interpretacji, a nie – do czego wyraźnie zmierza autor – usunięcia czy rozpuszczenia we wszechobejmującej racjonalnej „syntezie".

Paweł DYBEL

Ciało, *gender*, podmiot

W końcu września odbyła się w Bolonii czwarta już z kolei, z odbywających się raz na trzy lata, europejska konferencja feministyczna, poświęcona w dużej mierze kwestiom ciała, płci kulturowej (*gender*) i podmiotowości w kulturze. Programowo interdyscyplinarny charakter imprezy, zgodny z ustaleniami podjętymi w czasie poprzedniej konferencji (Coimbra, 1997), ale wierny także swoistej kontaminacji dyscyplin (co często stanowi zarzut wobec badań feministycznych), sprawia, że coraz trudniej rozgraniczyć można bądź przypisać poszukiwania do jednej, konkretnej dyscypliny. Szeroki zakres tematyczny prezentowanych referatów już na poziomie sesji plenarnych wskazywał wyraźnie na wielodyscyplinarną orientację imprezy, nie wyłączając nauk ścisłych, technologii komunikacji, genetyki.

Trzeba zaznaczyć, że we Włoszech projekt wprowadzenia *women's* i *gender studies* do programu nauczania wyższych uczelni dotkliwiej niż w innych krajach Europy Zachodniej napotyka wciąż pewien instytucjonalny opór, mimo równoczesnego silnego zaangażowania wielu środowisk naukowo-badawczych, nie tylko feministycznych, w europejskie sieci tematyczne, takie jak np. ATHENA czy AOIFE, w działalność związaną z badaniami nad problematyką *gender*'ową, mimo przenoszenia tych badań na włoski grunt, podsumowywania własnych dokonań w tej dziedzinie, ciągłego zestawiania ich z zagranicznymi i pozyskiwania funduszy na dalszą działalność. Jednym z owoców tej współpracy jest działające w Bolonii Centro di Documentazione delle Donne, a w nim m.in. biblioteka, której zbiory liczą przeszło 30 tysięcy woluminów i kilkaset tytułów czasopism. Ośrodek i biblioteka wysunęły się na pierwsze miejsce we Włoszech, przed niegdyś świetniejszym mediolańskim ośrodkiem Via Dogana. Konferencję zorganizował boloński ośrodek w porozumieniu z Uniwersytetami w Utrechcie, w Bolonii (w uroczystości otwarcia konferencji, w obchodzącej niedawno dziewięćsetlecie istnienia słynnej auli św. Łucji przy via Castiglione, wziął udział dziekan Wydziału Nauk Humanistycznych bolońskiej uczelni, opowiadając się po stronie zwolenników wprowadzenia

women studies do programu nauczania akademickiego) i w Oslo, sieci AOIFE i ATHENA, a patronat nad całością objęło włoskie Ministerstwo ds. Równych Szans (*sic!*).

Sponsorów i patronatu można tylko pozazdrościć. Zresztą przejawów zazdrości, inspirowanej w pewnej mierze także typowym włoskim kampanilizmem (rodzaj specyficznie włoskiego patriotyzmu lokalnego), wykraczającym poza motywacje pro- lub kontra-*gender*'owe, nie zabrakło już w pierwszych godzinach obrad. Jednym z oficjalnie cytowanych powodów krytyki było przyjęcie angielskiego jako jedynego języka konferencji, zarówno w czasie sesji plenarnych (w pierwszym i trzecim dniu), jak i w czasie warsztatów (drugiego dnia imprezy). Nie przybyły więc na konferencję niektóre badaczki feministyczne z ośrodków w Rzymie i Mediolanie. *Les absents ont toujours tort*, nieobecni nie mają racji, nieobecne – również. Konferencja odbiła się szerokim echem w mediach włoskich, lokalnej telewizji i niemal wszystkich dziennikach, które zamieściły krótkie notatki lub obszerne relacje. Także we wrześniowej edycji „Indice dei libri del mese" (czasopisma kulturalnego, porównywalnego z „Nowymi Książkami") podano szczegółowe informacje, tematy sesji plenarnych i warsztatów, forum końcowego oraz nazwiska bardziej znanych uczestniczek.

Referat inauguracyjny wygłosiła słynna historyczka z Princeton University, prof. Joan Scott, na temat fikcyjnej jedności między ośrodkami akademickimi i badaczami „Wschodu" i „Zachodu", podsumowując w istocie sześcioletnią działalność Środkowoeuropejskiego Uniwersytetu w Budapeszcie. Ten i inne CEU mają za zadanie przenoszenie amerykańskich zasad organizacyjnych i struktur akademickich do krajów dawnego bloku komunistycznego. Scott skrupulatnie wyliczyła poszczególne zarzuty, jakie węgierskie kierownictwo uczelni skierowało pod adresem „zachodnich badaczy" (w tym przede wszystkim zarzut akademickości, zacierania różnic i nieuwzględniania specyfiki Europy Wschodniej oraz historycznych uwarunkowań tej części kontynentu), a odpierając je, oparła swoją obronę na głębszej, jej zdaniem, po stronie „Zachodu" świadomości występowania różnic w uwarunkowaniach historycznych i geopolitycznych pomiędzy Wschodem a Zachodem. To zachodnie badaczki miały od początku o wiele większą świadomość istnienia tych różnic, chociażby z racji lepszego dostępu do informacji i do życia publicznego, i większej wiedzy na temat wydarzeń społeczno-politycznych i kulturalnych w Europie Wschodniej. Co więcej, Wschód był poddany istotnym wpływom Zachodu przez cały czas przechodzenia od patriarchatu do komunizmu, i później postkomunizmu. Uznając specyfikę Wschodu oraz świadomość istnienia tej specyfiki, Scott stanowczo odrzuciła fantazmatyczne, jej zdaniem, antagonizowanie obu stref, powołując się na niezbite dowody wzajemnego przenikania się myśli i teorii Wschodu i Zachodu (wpływ Bachtina na formalistów zachodnich, Kristevej na lingwistów francuskich – z jednej strony, i przejęcie poglądów Foucaulta na Wschodzie jako ideologii walki z systemem totalitarnym, z drugiej). Poszukując źródeł wyraźnego oporu, na jaki „ideologia" *gender* napotyka w CEU, utożsamiana z próbą globalizacji i narzucenia poststrukturalizmu, przygląda się

Scott wpierw inflacji samej kategorii *gender*, a następnie trudnościom w jej stosowaniu. Niemal równocześnie na niedostatki kategorii *gender*, wynikające z mnogości występujących wśród nas różnic, na różne znaczenia oraz zastosowanie samego terminu jako płci społeczno-kulturowej (por. e.g. *Gender and beyond. Is the concept of gender still useful and acceptable as universal?* W „Leggendaria", wrzesień 2000) wskazała także Rosi Braidotti. Według Scott sprawa jest jasna, niezależnie od tego, jak nieostre kontury miałaby kategoria *gender*, oto *gender studies* jawią się nam jako dyscyplina badająca specyficzne cechy procesu wytwarzania seksualnie zróżnicowanych podmiotów. W drugiej kolejności przeszła Scott do określenia istoty zarysowanego sporu: podczas gdy dla krajów obszaru umownie nazywanego przez nią Wschodem *gender* ma swój z góry określony przedmiot, którego istnienia należy właśnie naukowo dowieść, dla zachodnich badaczy/ek *gender* nie ma i nigdy nie miał pojedynczego znaczenia, służył bowiem wielu celom i można go było zdefiniować jedynie jako miejsce, w którym omawia się, na nowo ustanawia, przekształca rozumienie relacji społecznych zachodzących pomiędzy płciami. Nie jest więc *gender* dyscypliną, w ramach której przekazywana Wschodowi wiedza sprowadzałaby się do przytaczania faktów, lecz polega na badaniu zasad, rzucaniu wyzwań społeczeństwom postkomunistycznym, kwestionowaniu obowiązujących zasad i podziałów przebiegających we wszelkich dyscyplinach właśnie ze względu na płeć. Dyskusja wokół *gender studies*, przytoczona z węgierskiego ośrodka, która tak ostro podzieliła owo środowisko akademickie, polega głównie na stawianiu *gender*'owi zarzutu już to ideologizacji, już to zakłócania lokalnego układu sił pomiędzy władzami a instytucją naukową. Podczas gdy w istocie chodzi o wykazanie, nie czym jest, lecz jak działa *gender*, czyli jak konstruuje swój przedmiot badań.

Tak ostrej riposty prof. Karin Widerberg z Oslo nie można się było spodziewać. Oto zdecydowanie opowiedziała się ona po stronie kwestionujących sposób funkcjonowania *gender studies* w omawianych ośrodkach akademickich. Norweżka oskarżyła amerykańskie badaczki o próbę przejęcia kontroli nad Wschodem oraz całkowity brak zrozumienia dla oczywistego z pozoru faktu, że w krajach Wschodu badaczki *gender* nie tylko badają i analizują, ale przede wszystkim na co dzień żyją w/i doświadczają odmiennej sytuacji w kwestii podziałów ze względu na płeć. Kategoryczny ton jej wypowiedzi podsycał żywiołowe reakcje publiczności. Głośny aplauz towarzyszył Widerberg, kiedy zarzuciła amerykańskim feministkom monopolizację dyskursu normatywnego, przeświadczenie o tym, że to Amerykanki wyznaczają normę, co uniemożliwia im dostrzeżenie specyfiki lokalnej, przez co sprowadzają one tę lokalną specyfikę do własnych „ukrytych pojęć" (*hidden concepts*) w dążeniu do stłumienia tej specyfiki i poddania jej kontroli oraz globalizacji (tonem ten kontrreferat przypomniał mi odbywające się kilka dni wcześniej w Pradze uliczne zamieszki i demonstracje przeciwników idei globalizacji właśnie). Globalizacja jest zła i nie do przyjęcia właśnie ze względu na występowanie tak głębokich różnic pomiędzy Wschodem a Zachodem, stwierdziła Wider-

berg. Amerykańskie feministki nigdy nie dbały o ustanowienie jakiegokolwiek związku teorii z praktyką, tymczasem feminizm europejski wielokrotnie stawiał sobie te pytania, reasumował, poddawał samokrytyce. Czy o to walczyłyśmy? Począwszy od lat siedemdziesiątych po dziewięćdziesiąte. To, co polityczne, jest bądź staje się osobiste. Teoria i polityka wywierają wpływ na nasze życie osobiste, ostrzegła w konkluzji mówczyni.

Nie po raz pierwszy w ciągu ostatniego trzydziestolecia ujawnił się głęboko konfrontacyjny i wzajemnie polemiczny charakter relacji feminizmu amerykańskiego i europejskiego. Warto przypomnieć, że dotychczas za schizmą bardziej zdecydowanie opowiadały się Amerykanki, które na przykład w latach osiemdziesiątych nie przyjęły francuskiej filozofii różnicy Kristevej i Irigaray, w której znaczną rolę odgrywało ciało, cielesność i seksualność, a te (zwłaszcza seksualność) Amerykanki całkowicie wyparły ze swojego dyskursu. Zauważmy, że kwestie seksualności, jeśli w ogóle pojawiały się w feministycznych tekstach za oceanem, niemal zawsze były synonimem czy zapowiedzią subwersji, transgresji (weźmy na przykład modę na literaturę kazirodczą, jaka zapanowała w Stanach właśnie w latach osiemdziesiątych, promującą relacje z tzw. „pamięci odzyskanej" – *recovered memory* – natychmiast okrzykniętą przez Elaine Showalter mianem kazirodczego biznesu czy kazirodczej histerii). Tymczasem w Europie filozofia różnicy powstawała równolegle do poststrukturalizmu i począwszy od Foucaulta, Irigaray, a po nich Deleuze'a, Guattariego i Braidotti (a ostatnio Judith Butler) ucieleśniony, obdarzony płcią i jednostkowy podmiot, jaki owa teoria zakładała, zrobił wielką karierę.

Zresztą, w drugim dniu konferencji kwestia podmiotowości była tematem referatów w ramach trzecich warsztatów pod tytułem *Przekształcić podmiot* (*Re-figuring the Subject*). Czy możliwa jest kobieca epistemologia bez podmiotu poznania? Jakimi narzędziami operuje zorientowany poznawczo, zrekonstruowany kobiecy podmiot? Czy jest dla niego miejsce przy stole? Najciekawszy referat powoływał się na ustalenia Helen Longino i Evely Fox Keller, znoszące wyraźne rozgraniczenie na epistemologiczny podmiot i przedmiot w kulturze oraz mnożące liczbę poznających podmiotów tworzących społeczność. Zaś epistemologiczny podmiot umiejscowiony i wiedza umiejscowiona (*situated knowledge*), zgodnie z koncepcją Teresy De Lauretis, Sandry Harding i Donny Haraway, zakładają istnienie w kulturze podmiotu cząstkowego, nieskończonego i w tym sensie obiektywnego, że powiązanego w sposób ciągły z innymi, cząstkowymi podmiotami. Przeciwko Popperowi, dokonują transformacji w miejsce zniesienia kategorii podmiotu.

Główna teza drugiego w porannej sesji plenarnej wystąpienia zakładała, że ciało nie jest historyczne, w tym sensie, iż zakłóca i kwestionuje chronologię oficjalnej historiografii. Tytuł referatu prof. Svetlany Slapstak brzmiał: *Ciała historyczne. Historyczność ciała*. Ciało i historia nie są synchroniczne: niektóre ciała przybywają zbyt późno, inne za wcześnie, stwierdza autorka. Ciało kobiety jest zarazem nieokreślone, niespecyficzne (może być wszystkim i każdym, można ścierać to, co weń wpisane, i pisać na nowo), jak i ciałem nacechowanym (przed-

stawiane jako nagie, nigdy nagim nie było, lecz nosiło historyczny kostium nagości i wpisaną weń siatkę znaczeń). Referat Slapstak nie odpowiadał jednak na pytania dotyczące fizycznej nieobecności ciała lub jego wirtualnej obecności w zdominowanej przez technologiczne zdobycze, postindustrialnej rzeczywistości. Pytanie o wpływ technologii informatycznych i komunikacyjnych na sposób przedstawiania ciała i podmiotowości (które były też tematem wykładu Luisy Passerini, podsumowującej obrady w trzecim i ostatnim dniu konferencji), postawiła sobie natomiast Donna Haraway (autorka *A Manifesto fro Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s*), która wraz z Rosi Braidotti wypełniła popołudniową sesję, w całości poświęconą zagadnieniom ciała i cielesności w kulturze. Związana z kalifornijskim uniwersytetem w Santa Cruz, Haraway swoje wyznanie wiary w nowe technologie i ich zastosowanie w naukach humanistycznych przedstawiła w formie typowo amerykańskiego *show*. Jej referat bogato ilustrowany różnego rodzaju materiałami wizualnymi o szerokim spektrum tematycznym (od ilustracji technologiczno-naukowych i dokumentalnych, po krotochwilne wręcz, komiksowe kreskówki), zawierał także elementy autoironii, spektakularnej dekonstrukcji własnej podmiotowości referentki (stałym odniesieniem jej referatu były humorystyczne porównania siebie do psa, którego genom stawiała za wzór dla konstruowania tożsamości przyszłych pokoleń). Miejsce cyborga (metafory ulepszonego człowieka, figury wykraczającej poza tradycyjne dychotomie kultury-natury, m /f, ludzkiego-zwierzęcego, czarnego /białego *etc.*, nie posługującej się Innym dla skonstruowania siebie, o konturach niejasnych i niewyraźnych, otwartych) miałyby zająć obecnie „gatunki towarzyszące" (*companion species*), obejmujące maszyny, ludzi, zwierzęta, hybrydy, technologie. Odległość pomiędzy tymi gatunkami w ciągu ostatnich 20-30 lat znacznie się zmniejszyła. I tak na przykład psi genom jest dowodem na występującą w świecie mnogość różnic, na międzygatunkowe i międzyosobnicze zróżnicowanie, potwierdzające zarazem zasadniczą jednorodność i współpracę pomiędzy gatunkami i osobnikami. Podsumowując, zdaniem Haraway, technologia gwarantuje uwolnienie od cielesności (w wirtualnej przestrzeni), i uwolnienie cielesności od ograniczeń nakładanych na nią w przestrzeni życiowej ciała. Otwiera tym samym pole tworzeniu się przejściowych podmiotów, tożsamości nie ucieleśnionych. W pełnym technicyzmów i błyskotliwych dowcipów wywodzie Haraway chodziło tak naprawdę o jedno: oto opowiedziała nam filozofka jeszcze inną historię początku gatunku ludzkiego. Cyborg zrodził sam siebie w przestrzeni międzyplanetarnej, a jej nowe „gatunki towarzyszące", czy może współtowarzyszące, istnieją poza czasem i przestrzenią, tradycyjnie pojmowanymi. Taka historia musi niepokoić *gender*'owe podziały, jest bowiem z punktu widzenia *gender*'u niejasna. Co takiego stało się z podziałem na naturę i kulturę? Odpowiedzi na to pytanie udzielają od niedawna wyniki badań genetycznych, m.in. nad psim genomem. Nie ma zjawisk ani osobników tylko naturalnych lub tylko kulturowych, są natomiast naturalnokulturowe w jednym. W wyniku implozji różnic, nie jest już możliwe ich dalsze rozgraniczanie

ani określanie. Przyszłość należy do hybrydy, a badania feministyczne coraz bardziej zbliżają się do nauk ścisłych i coraz szerzej z nich czerpią.

Referat Donny Haraway otworzył wiele pytań, sprowokował wiele refleksji, a jej przesłanie było raczej czymś w rodzaju futurologicznej wizji. Oto bowiem obserwujemy, że przetwarzane technologicznie ciało, zamienione w technologiczno-kulturowy konstrukt, powraca i atakuje, dając o sobie znać w bardzo niepokojący sposób (anoreksja, bulimia, silikon, prozac). Później zagadnienie „cielesnych subwersji" lub raczej perwersji, jakimi są anoreksja, bulimia, kobiety-lalki, dzieci-cyborgi było referowane przez kilka mówczyń w ramach czwartych warsztatów, których tematem był *gender* ogólnie w naukach społecznych: efekt psychicznej inkorporacji ciała, czy też narracji ciała, ciałem; ciało chore, symptomatyczne, ciało anorektyczne opowiadające swoje „ja"; literackie konstrukcje i dekonstrukcje zaburzeń jedzenia, głodzenia się lub przejadania, medykalizacja kobiecego ciała. Wszystko to zmusza nas do ponownej refleksji nad wzajemnymi relacjami podmiotu z cielesnością. Podmiot nie jest, nawet jeśli chwilowo może się wydawać, wirtualnym bytem (bowiem często ceną za tak wysoki stopień technologii jest wycofanie ciała), dystansującym się do cielesnych ograniczeń. Czym zatem jest ciało? (Pamięcią, która trwa – odpowiedziałaby Rosi Braidotti). Zanim więc przejdę do omawiania wybranych sesji tematycznych drugiego dnia konferencji, przytoczę jeszcze to, co w kwestii ciała w kulturze stwierdziła Braidotti: ciało to zinternalizowane pragnienie (przypadek narcyzmu) lub paranoja (pragnienie zorientowane na zewnątrz). Na narcystycznie i paranoicznie postrzeganej cielesności (a więc tożsamości!) zbudowany był tradycyjny wzorzec bohatera większości zachodnich narracji. Co ostatecznie może stanowić o podmiocie, o jego odrębności i tożsamości? Cielesność i jej wyznaczniki, a najlepszym owej cielesności-tożsamości wyznacznikiem jest skrajnie zindywidualizowany „próg wytrzymałości" (*threshold of sustainability*, w odróżnieniu od Spinozjańskiej *enduranance*). Granica, wytyczona przez „nie mogę już dłużej tego znieść", jest granicą indywidualną, inną dla każdego. Etyka wytrzymałości podlega stałym bodźcom w trakcie codziennych czynności, toteż cechą współczesnego „podmiotu ryzyka" jest jego kruchość, poddanie stałej metamorfozie.

Najbardziej interesujące z punktu widzenia badań literaturoznawczych referaty wygłoszono w ramach pierwszej, drugiej i siódmej B grupy tematycznej. Warsztaty te poświęcone były odpowiednio: *Zapisowi tożsamości – faktom i fikcjom*, *Gender'owi w mediach, kinie i teatrze* oraz *Narracjom o starzeniu się*. W czasie pierwszej sesji omawiano sposób, w jaki *gender* i etniczność kształtują naszą tożsamość oraz jak ta zmienia się w czasie, na podstawie nie tylko autobiograficznych tekstów autorek wywodzących się z różnych europejskich krajów, zatrzymując się nad obszarem rozpiętym pomiędzy doświadczeniem przeżytym a opisanym, nad zagadnieniem konstruowania swojego „ja" w autobiograficznych narracjach z przeszłości. Tematem drugiej sesji była kategoria *gender* w audiowizualnych realizacjach i reprezentacjach, w tym także w wiadomościach, w filmach dokumentalnych i fabularnych, telenowelach, w fotografii, mediach i reklamie.

Sesja siódma B, poświęcona stosunkowo nowej dyscyplinie, jaką jest „*age*'ism", kwestiom kulturowych (w tym głównie literackich narracji) reprezentacji procesu starzenia się ciała, polityce ze starzeniem się związanej, dyscyplinie powstającej w odpowiedzi na świadomość skali problemu, jakim w późnokapitalistycznym świecie jest rosnąca szybko liczba starych kobiet. Postmodernistyczne ciało to ciało żyjące poza czasem, wysportowane staruszki poruszające się sprężystym krokiem, zgodnie ze współczesnym modelem aktywnego i higienicznego trybu życia kobiet w wieku po menopauzie – pisała o tym Betty Friedan (*The Fountain of Youth*), łącząc narzucany kobietom mit młodości z mitem seksualności, oba oparte są na wizualności, widzialności i oglądalności ciała kobiety. W referacie otwierającym sesję Vita Fortunati stwierdza, że ciało starej kobiety próbuje obecnie przełamywać stereotypy, związane ze starzeniem się, ustanawiające nową jakość życia w trzecim wieku, w wieku poreprodukcyjnym. Postrzegając przekwitanie nie jako koniec, lecz jako czas podsumowań, próbę zrozumienia i uzupełnienia, dopełnienia tego, czym do tej pory byłyśmy, okres przekształcania, budowania na nowo swojego życia. Negatywne postrzeganie siebie w starszym wieku, jak tłumaczyła w *Mandarynach* Simone de Beauvoir, wynikało z zapośredniczenia spojrzenia: oto podmiot patrzy na siebie oczami innych, z perspektywy innych, i postrzega własne ciało jako obce. Dokonuje podwójnego uprzedmiotowienia. De Beauvoir nie była w stanie spojrzeć na starość inaczej niż przed nią czyniła to cała zachodnia cywilizacja, jako społecznie marginalizowaną, bezużyteczną, już niepiękną i niepłodną. Kiedy ciało kobiety przestaje spełniać te dwa wymogi, nie cieszy oka i jest niezdolne do prokreacji, staje się niewidoczne. Podporządkowanie natury kulturze, a zwłaszcza przekonanie, że biologia jest niższa i niezmienna w czasie i przestrzeni, doprowadziły do błędnego przekonania, że starość przeżywana jest i przez to obrazowana tak samo zawsze i wszędzie. Powstaje zatem konieczność zrewidowania pod tym względem kanonu literatury Zachodu, przyjrzenia się sposobowi, w jaki przedstawiała stary wiek. Autorki dekonstruujące te stereotypy to m.in. Fay Weldon, Ursula Le Guin, Constance Rooke, Germaine Greer, Mary Sarton (ich powieści ukazują procesualność menopauzy, kładą nacisk na „wiedźmowatość" ujawniającą się z chwilą odzyskania przez kobiety wolności, której były pozbawione w przeszłości), także i we włoskiej literaturze ostatnich lat staruszka-narratorka to coraz częściej spotykana sytuacja powieściowa, np. u Eleny Giannini-Belotti czy Luce d'Eramo. Zdaniem Vity Fortunati, taka rewizja doprowadzi, poza głębokimi przeobrażeniami epistemologicznymi, także do powstania nowej kategorii genologicznej, *Vollendungsroman* obok *Bildungsroman*. *Vollendungsroman* nie opowiada o drodze do dojrzałości, lecz o dopełnieniu, o pełni osiąganej dopiero w trzecim wieku.

Gender i lingwistyka: Lara Croft i jej siostry: Język, komunikacja i nowe ICT to tytuł piątej sesji, prowadzonej przez najsłynniejszą włoską feministyczną badaczkę języka, Patrizię Violi (autorkę *Infinito singolare*). Jednym z ciekawych omawianych w jej ramach wątków było zagadnienie cielesności, inkorporacji ciała kobiecego w języku, w językach. Sesje szósta, siódma A i ósma były bardziej zorientowane na

historię feminizmu, próbę wystawienia rachunku zysków i strat, feminizm i politykę, historię feminizmu i polityki w ujęciu porównawczym, nakreślenie mapy minionego trzydziestolecia, organizacji feministycznych, feminizmu i postfeminizmu. Kwestie etniczne i nacjonalistyczne były przedmiotem sesji dziewiątej, a więzi ekonomiczne i rynek pracy dziesiątej i ostatniej.

W przesłaniu kończącym konferencję, wyraźnie skierowanym do *nextGERDE-Ration*, feminizmu i badań feministycznych, obok debaty nad przyszłością *gender studies*, pojawiła się troska o zatrudnienie dla ich absolwentek...

Hanna SERKOWSKA

O płci inaczej...

Kiedy mówimy lub piszemy o niemiecko-polskiej współpracy w dziedzinie historii, z pamięci odbiorcy wywołujemy automatycznie takie hasła, jak: Krzyżacy, zabory, faszyzm, Oświęcim, Śląsk i szkolne podręczniki. Dlatego niespodzianką a także znakiem nowych czasów jest książka na temat historii płci, która niedawno pojawiła się na naszym rynku księgarskim dzięki staraniom Niemieckiego Instytutu Historycznego. Jest to jedna z pięciu placówek naukowych na świecie i jedyna w Europie postkomunistycznej, której prace finansuje Republika Federalna Niemiec. W Warszawie działa od 1993 roku, wspierając projekty badawcze i popularyzując najnowsze osiągnięcia naukowe, które powstają w Niemczech i w Polsce w dziedzinie historii. W ramach serii wydawniczej „Klio" publikuje tłumaczenia niemieckich prac naukowych na język polski i polskich na język niemiecki. Pierwsze z nich ukazało się w 1996 roku. Był to maleńki, lecz niezmiernie ważny tomik *Historia społeczna. Historia codzienności. Mikrohistoria*, prezentujący debatę na temat metodologii badań historycznych, które tworzą obecnie dwa nurty. Pierwszy z nich to badania pod kątem widzenia tzw. wielkich wydarzeń historycznych, drugi koncentruje się na szczegółowej analizie i opisie zjawisk, które do tej pory umykały uwadze historyków. Ten ostatni nurt reprezentują naukowcy uprawiający historię jakby od wewnątrz tego, co analizują. Im właśnie bliska jest wspomniana druga pozycja z tej serii: *Mąż i niewiasta. Niewiasta i mąż. O różnicach płci w czasach nowoczesnych*[1]. Jest to obszerne studium historyczne z 1995 roku Uty Frevert, historyczki związanej z jednym z najważniejszych zachodnioeuropejskich ośrodków naukowych w Bielefeld. Jej wcześniejsze, u nas jeszcze nie tłumaczone, prace dotyczą historii choroby jako problemu politycznego w latach 1770-1880, dziejów kobiet i mieszczaństwa oraz roli pojedynku w społeczeństwie mieszczańskim. Ostatnia

1/ U. Frevert *Mąż i niewiasta. Niewiasta i mąż. O różnicach płci w czasach nowoczesnych*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 1997.

jej publikacja, którą mamy okazję poznać, obejmuje rozległy czas od XVIII do XX wieku. Przedstawia, jak w tym okresie kształtowały się różnice płci. A że jest to nowy temat, bowiem historycy długo uznawali go za swoistego rodzaju oczywistość niegodną badań naukowych, studium jest nowatorskie pod każdym względem, również metodologicznym. Na podstawie niemieckich materiałów archiwalnych i regulacji prawno-obyczajowych Uta Frevert podejmuje próbę „odtworzenia zasad i procedur [...] różnicowania, zbadania jego implikacji i konsekwencji, a także ukazania zmian, jakim ono ulega". Proces tego różnicowania płci opisuje w czterech częściach. Najpierw analizuje historię pojęć „płeć", „mężczyzna", „kobieta", następnie zajmuje się historią udziału kobiet i mężczyzn w życiu politycznym i historią dominujących relacji płci w środowisku mieszczańskim, zaś na końcu przedstawia, jak te relacje wyglądały w praktyce w odniesieniu do kodeksu honoru. Wyniki badań Frevert zbiegają się we wniosku, że płeć jest „centralną zasadą strukturalną społeczeństw" we wszystkich sferach życia społecznego: prywatnej, ekonomicznej, politycznej i kulturowej. Autorka mówi o tym ogólnie już we wstępie, gdzie umieszcza kilka uwag teoretycznych. Między innymi przypomina, że płeć nie jest zjawiskiem samym w sobie, które można byłoby jednoznacznie zbadać i opisać przy użyciu instrumentów określonej nauki. Jest to raczej konstrukcja kulturowa, dlatego ma charakter historyczny, zmienny. Wystarczy prześledzić dzieje definicji samego pojęcia w słownikach i encyklopediach niemieckojęzycznych od XVIII wieku, żeby zobaczyć, jak te zmiany zachodzą. Zależą przede wszystkim od sposobu traktowania płci w dyskursie kulturowym i politycznym, od sposobu zatem, w jaki się o niej mówi. Także biologia, która, jak każda inna nauka, jest częścią takiego dyskursu, nie jest w stanie przekazać nam ostatecznej prawdy na jej temat. Nie przekonanych warto odesłać do książki *Powstanie i rozwój faktu naukowego* z 1934 roku, w której lwowski mikrobiolog, Ludwik Fleck, opisał kulturowy proces powstawania jednostki chorobowej, określanej w medycynie jako syfilis. W Polsce jest to wciąż mało znany tekst, prawie zupełnie nieobecny w kanonie lektur akademickich. Na Zachodzie należy do niego już od dawna i odbija się echem prawie we wszystkich pracach dotyczących dyskursu naukowego. Tak też się dzieje u Frevert. Sledząc dzieje pojęcia „płeć", autorka pokazuje, jak poprzez encyklopedie sankcjonowano i upowszechniano o niej wiedzę w zależności od potrzeb politycznych, społecznych i religijnych danego okresu.

Dlaczego brak mężczyzny w encyklopediach?

Tam, gdzie brakuje hasła „płeć", Frevert sięga po inne: „kobieta" i „mężczyzna". Przy tej okazji odkrywa zalety osiemnastowiecznego upodobania do szczegółu w opisach. Możemy się z nich bowiem dowiedzieć, że różnica płci „polega nie tylko – jak daje do zrozumienia definicja z 1991 roku – na produkcji plemników i komórek jajowych, lecz także wpisuje się w praktykę społeczną". Uwypuklenie biologicznego charakteru płci (*sexus*) i oddzielenie jej od płci społecznej (*gender*) we współczesnych encyklopediach (Brockhaus, Meyer) powoduje zanikanie świadomości, że „płeć" jako „pojęcie różnicujące pociąga za sobą konsekwencje

społeczne". Proces tego rozszczepienia znaczenia daje się zaobserwować w historii samych pojęć. Z biegiem czasu coraz rzadziej określano zadania społeczne mężczyzny i coraz częściej opisywano go pod względem psychofizycznym, tworząc w ten sposób definicję męskości. Zaskakujący jest fakt, na który zwraca uwagę Frevert, że w wielu encyklopediach XVIII i XIX wieku nie pojawia się hasło „mężczyzna", co nie oznacza, że w ogóle się o nim nie mówi. W ramach hasła „kobieta", które z kolei jest najczęściej bardzo szczegółowo opracowane, jego charakterystyka służy do porównań, stanowi zasadnicze odniesienie. Lektura tych uwag mobilizuje do obejrzenia polskich encyklopedii w podobny sposób. I już pobieżny przegląd wykazuje duże podobieństwa, potwierdza obserwacje niemieckiej historyczki. W *Encyklopedii powszechnej* z 1863 i z 1900 roku, w *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej* z 1903 roku, jak i w *Encyklopedii staropolskiej* z 1927 roku też nie ma hasła „mężczyzna", zaś „kobieta" opisana jest z detalami, wraz ze wskazaniem na to, co powinna a czego nie powinna robić. W encyklopedii z 1900 roku czytamy np.: „Nie powinna być także dopuszczaną kobieta do urzędów publicznych, jak np. sędziów, obrońców, deputowanych, ministrów, gdzie zdolność jej i usposobienie nieraz na ciężką ze szkodą całego społeczeństwa byłyby wystawione próbę". Rozróżnienie na płeć biologiczną i społeczną znajdujemy w Polsce w *Wielkiej ilustrowanej encyklopedii powszechnej* z 1945 roku. Mówi się o nim jeszcze pośrednio pod hasłem „płciowe różnice", gdzie wylicza się cechy biologiczne i anatomiczne, i pod hasłem „kobieta", w którym zwraca się uwagę na zmienność „stanowiska społecznego" w zależności od czasu i kultury. Tutaj również nie ma hasła „mężczyzna".

Nierówność w pojawianiu się haseł encyklopedycznych Frevert tłumaczy faktem, że społeczna i polityczna pozycja mężczyzn była od dawna oczywista i nie wymagała dookreślania. Inaczej było w przypadku kobiet. Stanowiły problem polityczny, ponieważ ich szerokie włączenie w życie publiczne wiązałoby się z gruntowną reorganizacją życia społecznego. Żeby tego uniknąć, wypracowywano coraz doskonalsze strategie ich marginalizowania, a nawet wykluczania z życia politycznego. Temu służyła postępująca „biologizacja" w definiowaniu płci, która doprowadziła do ostrej polaryzacji, wykorzystywanej często pod hasłem „walki płci" w okresach zachwiania „monopolu w dziedzinie polityki". Sytuacja ta zmienia się zasadniczo dopiero pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku. Warto jednak przypomnieć, że tendencja antagonizowania płci wciąż jeszcze powraca, np. w formie publikacji *Płeć mózgu* autorstwa Anne Moir i Davida Jessela.

Czy kobieta może być obywatelem?

Jeden z najciekawszych fragmentów książki Uty Frevert dotyczy prawa wyborczego. Z analizy niemieckich debat osiemnastowiecznych wynika, że dyskusja na ten temat nie zaczęła się dopiero w gronie kobiet zainteresowanych udziałem w politycznym życiu państwa, ale już wcześniej, kiedy to pojawiła się konieczność usprawiedliwienia równości w prawie do posiadania obywatelstwa przy jednocze-

snym jej braku w prawie do głosowania. Trzeba było wielu zabiegów, żeby ustabilizować rozdzielność obywatelstwa kobiet w sensie społecznym od obywatelstwa w sensie politycznym. Trudności ustawodawcze w tej sprawie próbowano omijać w różny sposób, np. w latach 1822-1823 planowano pozbawić kobiety wszelkiego prawa obywatelskiego. Przeciwko takiemu rozwiązaniu zdecydowanie oponowały stany pruskie, argumentując względami ekonomicznymi. Każdy bowiem, kto dostawał obywatelstwo, wnosił opłaty do gmin. Ponieważ Niemcy aż do 1871 nie stanowiły jednolitego państwa, można tu obserwować różnorodne regulacje prawne. Na przykład ordynacja hanowerska pozwalała w 1859 głosować tym kobietom, które były właścicielkami ziemskimi. Później jednak kwestia majątkowa nie była tak decydująca. I kiedy „przynależność społeczna do danej grupy przestała funkcjonować w XIX wieku jako kryterium wykluczenia z politycznej reprezentacji, na plan pierwszy wysunęła się przynależność płciowa". Rady stanu określały to jednoznacznie: „mówiąc krótko: płeć niewieścia nie zostanie dopuszczona do prawa obywatelskiego". Nie mniej bezpośrednio brzmiała też ordynacja miejska z 1831 roku: „Tylko takie osoby płci męskiej, które nie pozostają ani we władzy ojcowskiej, ani pod opieką bądź kuratelą [...] mogą uzyskać prawo obywatelskie". Wraz z „polityzacją prawa obywatelskiego" następowała jego „maskulinizacja". Oderwanie prawa wyborczego od majątku i powiązanie go z reprezentacją indywidualną zakończyło proces porządkowania kwestii kobiecej, ostatecznie wykluczając kobiety na wiele lat z udziału w polityce.

W walce o honor kobiety...

Frevert, analizując różne stanowiska na temat politycznej aktywności kobiet w życiu publicznym, podkreśla, że granica między jego zwolennikami i przeciwnikami nie pokrywała się z granicą między płciami. Na pytanie, dlaczego pośród kobiet w Niemczech było dużo przeciwniczek politycznego zaangażowania kobiet, odpowiada: „Ich uderzająca w porównaniu z autorkami z innych krajów bojaźń i powściągliwość miała być może coś wspólnego z nad wyraz wielkim poszanowaniem sfery polityczno-państwowej w Niemczech". Jest to jedno z niewielu dyskusyjnych miejsc w książce. Brakuje tu uwzględnienia aspektu psychologicznego, refleksji nad rolą uwewnętrzniania tradycyjnego modelu kobiecości. Jeśli opór kobiet przed polityką wiązał się z ich „poszanowaniem" tej sfery, to wynikać to musiało z ich silnie zaniżonej samooceny. Uznanie państwa, związanej z nim rodziny i problemu wojen jako zagadnień pierwszoplanowych wskazuje jednoznacznie na psychologiczny aspekt w samodefiniowaniu się kobiet tylko jako siły wspierającej, drugoplanowej. Potwierdza to poniekąd ostatni rozdział książki, poświęcony honorowi mężczyzn i honorowi kobiet, które, jak się okazuje, były ze sobą silnie związane. Decydował o tym fakt, że „o ile kobieta mogła wprawdzie posiadać cześć i utracić ją, ale nie mogła jej odzyskać i bronić, o tyle mężczyzna miał możliwość odzyskania utraconej czci, zmazania plamy na honorze". Honor męski odnoszono głównie do zawodu i pochodzenia, zaś żeński – do płci. Poza tym, że cześć „seksualna", jak pisał Schopenhauer, zmuszała mężczyznę „do małżeństwa jako swego

rodzaju kapitulacji, przez co cała płeć niewieścia znajdowała utrzymanie", rozszerzała również jego kompetencje. Honor kobiety służył poniekąd honorowi męskiemu, bo utrata go przez nią mobilizowała jego aktywność w ramach powszechnie uznawanych rytuałów męskości, właśnie w pojedynku. Wraz z zanikiem publicznych form „rozliczania się z męskim agresorem i karania go, zwiększała się presja na kobiety, aby same czuwały nad swoją czcią". Nigdy jednak nie było im dane wykształcić formy ratowania własnego honoru przez publiczne uzyskanie satysfakcji, co w zasadzie dzisiaj jeszcze pokutuje w pasywnych postawach kobiet w sytuacji zagrożenia ze strony mężczyzn, o czym Frevert już nie pisze.

Dla całego prezentowanego tutaj studium charakterystyczne jest krytyczne podejście do dyskursu naukowego. Nie ma w nim gotowych tez. Każdy badawczy krok autorka wprowadza pytaniami, zachęcając nimi najpierw czytelników do szukania na nie odpowiedzi. Następnie omawia fakt za faktem, uzupełniając naszą wiedzę lub dekonstruując błędne czasem, stereotypowe wyobrażenia. Przy rosnącym od kilku lat zainteresowaniu zagadnieniami płci, książka Frevert jest niesłychanie ważna. Zasadniczo porządkuje materiał historyczny na ten temat i prezentuje rozwiązania metodologiczne, które mogą służyć do prowadzenia podobnych badań w każdym innym kraju, również w Polsce, gdzie płeć nie należy jeszcze do kanonu tematów badawczych.

Bożena CHOŁUJ

Pochwała nie tylko bibliografii

Bibliografie uważa się za książki użytkowe. Właściwą korzyść mają z nich inni – badacze, interpretatorzy, którym opasłe tomy dokumentacji ułatwiają życie, usłużnie informują o tym, co szybko ulatuje z pamięci. Wytrwale pomagając innym, same pozostają w ukryciu, w przypisach. To nad nimi wznoszą się gmachy książkowej wiedzy, puszą błyskotliwe interpretacje, ścierają ostrza wytrawnych polemik. A przecież bibliografie mają wartość nie tylko służebną. Nie odnotowują co prawda towarzyskich ani politycznych smaczków, nie widać spoza nich, co było sensacją lub skandalem jednej chwili, nie reklamują idei ani światopoglądów – ale dzięki temu właśnie mają długie życie, są bezcennym, bo prawdomównym, świadectwem czasu.

Bardzo starannie wydany tom Jerzego Kandziory i Zyty Szymańskiej *Bez cenzury. 1976-1989*[1] jest takim właśnie niezwykłym świadectwem. Jest to dokumentacja niezależnych wydawnictw, a właściwie niewielkiej części tego przedsięwzięcia – tutaj ograniczonego do spraw kultury, zwłaszcza literatury, teatru i, w mniejszym zakresie, filmu. Nie jest to praca pionierska, jej twórcy podążają szlakami przetartymi już wcześniej przez Marka Jastrzębskiego oraz Władysława i Wojciecha Chojnackich, autorów pierwszych bibliografii druków podziemnych, które ukazały się pod koniec lat osiemdziesiątych w drugim obiegu i na emigracji. Ważnym punktem odniesienia dla książki Kandziory i Szymańskiej jest także praca Jadwigi Czachowskiej i Beaty Dorosz *Literatura i krytyka poza cenzurą 1977-1989* oraz cieszący się swego czasu dużą popularnością słownik pseudonimów *Kto był kim w drugim obiegu?* pod redakcją Dobrosławy Swierczyńskiej.

1/ J. Kandziora, Z. Szymańska (przy współpracy Krystyny Tokarzówny) *Bez cenzury. 1976-1989. Literatura, ruch wydawniczy, teatr. Bibliografia*, red. J. Kandziora, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1999.

Roztrząsania i rozbiory

Dokumentacja zgromadzona w tomie *Bez cenzury* utrwala przede wszystkim obraz kultury niezależnej, jest świadectwem dynamicznego jej rozkwitu w latach 1976-1989. O dynamice tej świadczą liczby. I od nich zacznę.

Zyta Szymańska i Jerzy Kandziora zarejestrowali 3277 książek z dziedzin, które ich interesowały (literatura, teatr, film). To zaledwie połowa tego, co wyprodukowały podziemne oficyny. Szacuje się bowiem, że w latach 1976-1989 wydano poza cenzurą około 6500-7200 tytułów książek. Do tego trzeba dodać czasopisma – autorzy bibliografii wybrali do swoich celów 226 periodyków spośród, bagatela!, 3500 ukazujących się w podziemiu. To są imponujące liczby! Nawiasem mówiąc, dają nam one pewne wyobrażenie o tym, co stereotypowo nazywa się „mrówczą", „benedyktyńską" pracą dokumentalistów, a co w rzeczywistości oznacza ogromną ilość przewertowanych stron, rozesłanych listów i ankiet, tony zapisanych fiszek, adnotacji, poprawek, uzupełnień itd. ... itd. ...

Owocem tej skrupulatnej bibliograficznej księgowości jest, jak wspomniałam, szczególny obraz życia, skompletowany z liczb i faktów, w miarę obiektywny, nie retuszowany przez interpretacje, wolny od ocen. Jedyną interpretacją, na jaką pozwalają sobie autorzy tomu *Bez cenzury*, jest tematyczne uporządkowanie ogromnego materiału. Co wynika z klasyfikacji zaproponowanej przez nich? Na przykład to, że podziemny ruch wydawniczy, o czym nie zawsze się dziś pamięta, nie był działalnością wyłącznie antykomunistyczną, nie ograniczał się jedynie do politycznej negacji systemu. Od początku ożywiała go myśl o jakimś „potem", czyli o normalności po prostu. Wydawnictwa podziemne były częścią kultury niezależnej, reprezentowały, propagowały i dokumentowały jej dążenia i cele. A te nie kończyły się przecież na dokuczaniu władzy, o czym przypominają fakty zebrane przez Zytę Szymańską i Jerzego Kandziorę.

Autorzy odnotowują najbardziej spektakularne wydarzenia lat 1976-1989, znajdujące odbicie w prasie niezależnej: represje w środowisku literatów, bojkot aktorów czy apele i listy protestacyjne podpisywane przez twórców. Ogromna część zarejestrowanych publikacji podziemnych poświęcona jest, co zrozumiałe, zjawiskom i sprawom oficjalnie nieobecnym, objętym zmową milczenia: wydarzeniom historii najnowszej, represjom towarzyszącym instalowaniu się PRL-u. Wydawcy udostępniają czytelnikom prawie nie znaną w kraju literaturę emigracyjną, twórczość rosyjskich, czeskich czy węgierskich dysydentów oraz objęte „zapisem" książki autorów współczesnych. Jeśli to uznaje się za dowód polityczności czy opozycyjności kultury niezależnej, to tylko dlatego, że samo przypominanie faktów, które władza chciała ukryć, przemilczeć, wymazać z pamięci zbiorowej, było wtedy działaniem politycznym. W rzeczywistości było to jednak przede wszystkim udostępnianie zakazanych informacji, wypełnianie „białych plam", jak się wówczas mówiło.

Próbami budowania normalności w nienormalnych warunkach były także, odnotowane w *Bez cenzury*, liczne dyskusje w czasopismach – artykuły i rozmowy o kryzysie literatury, pojawiające się w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, debata na temat stanu oświaty i nauki, rozważania o możliwości istnienia kina poza

państwowym mecenatem czy długotrwały (i do dziś nie zakończony) spór o idee i wartości zdolne jednoczyć społeczeństwo.

Niezwykle ciekawą próbą zmierzenia się z normalnością była „polityka wydawnicza" w dziedzinie literatury – zdumiewająco otwarta na cały świat, i to nie tylko ten politycznie bliski. Bibliografia Kandziory i Szymańskiej odnotowuje na rynku podziemnym przekłady lub omówienia literatur aż 52 krajów! Czym się kierowali redaktorzy, tłumacze, wydawcy, publikując je? W dużej mierze na pewno poczuciem braterstwa z narodami o podobnych doświadczeniach historycznych – stąd tak ogromna liczba tłumaczeń literatury tzw. „demoludów" oraz Rosji i narodów ZSRR. Wiele publikowanych w „drugim obiegu" książek zapełniało po prostu lukę pozostawioną (z politycznych powodów) przez wydawnictwa oficjalne – stąd pełne wydanie *Człowieka zbuntowanego* Camusa, reedycje z przedwojennych lub emigracyjnych publikacji dzieł Arendt, Poppera, Céline'a, Huxleya, Orwella czy Koestlera. Wydawnictwom podziemnym należy się wielkie uznanie za to, że udostępniały treści i idee, którymi żyła Europa, sztucznie od nas odizolowana peerelowską cenzurą.

Ale chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze inne książki – poza cenzurą ukazały się eseje filozoficzne Simone Weil, wiersze Paula Celana, E. E. Cummingsa, w prasie lub osobnych wydaniach prezentowano twórczość amerykańskich beatników, która tak silnie oddziałała na poezję młodych i najmłodszych twórców. Niekiedy o ich publikacji w drugim obiegu decydowały nazwiska tłumaczy (Miłosza, Barańczaka, Krynickiego) objęte urzędowym „zapisem". Prezentacje amerykańskich poetów nie wiązały się jednak nawet z taką motywacją, pojawiały się, bo redaktorzy i wydawcy pragnęli, mimo wszystko, normalności w nienormalnych warunkach. Im dłużej trwał podział na pierwszy i drugi obieg, tym silniejsze było przekonanie, że czytelnicy poszukują książek nie tylko politycznie „słusznych", ale po prostu ciekawych, literacko i edytorsko atrakcyjnych – i wydawcy zaczęli je dostarczać. Czas niebawem pokazał, że byli tyleż działaczami opozycji, co pionierami wolnego rynku. To jeszcze jeden dowód, że kultura niezależna to nie tylko polityczny Hyde Park, w którym wykrzykiwano złość na komunistyczne państwo. To miejsce spotkania, dialogu, polemicznej walki wielu światopoglądów, idei politycznych, a także wartości estetycznych (ten fenomen wciąż czeka na badacza, który go opisze).

Cenne jest, że autorom *Bez cenzury* udało się odtworzyć taki właśnie obraz niezależnego ruchu lat 1976-1989. Z ich dokumentacji wynika, że był on dość stabilną strukturą, w ramach której działały równoległe do oficjalnych instytucje (wydawnictwa, teatr domowy, kino objazdowe), pojawiały się inicjatywy naukowe i oświatowe (najczęściej inspirowane przez tzw. OKN-o), w miarę regularnie odbywały się spotkania i dyskusje (zwykle pod patronatem Kościoła), przyznawane były corocznie prestiżowe nagrody „Solidarności". Oczywiście, było za tym wszystkim odpowiednie „zaplecze": wyposażenie poligraficzne, własne finanse, fundacje, nawet ubezpieczenia (Fundusz Ubezpieczeniowy Niezależnych Wydawnictw), które także skrzętnie odnotowują autorzy *Bez cenzury*. Kultura niezależna w latach

osiemdziesiątych, jaką poznajemy z tej dokumentacji, to państwo w państwie, instytucja, którą niewątpliwie znamionuje cecha trwałości. To właśnie dlatego z tą instytucją zaczynają się w końcu liczyć peerelowscy politycy. Gdyby nie okrzepnięta, ustabilizowana struktura podziemia, coś pośredniego między wolnym rynkiem a szarą strefą, nigdy zapewne nie doszłoby do spotkania z rządem przy „okrągłym stole". Na pół roku przed tym wydarzeniem do mojego domu wdarli się ubecy na odbywające się wówczas zebranie redakcji „Tygodnika Mazowsze". Konfiskując komputer, wyrazili redaktorom uznanie: „pracujecie na lepszym sprzęcie niż my". Nie minął rok od tej rewizji, jak kupowaliśmy w euforii pierwszy numer „Gazety Wyborczej", którą tworzyli organizatorzy podziemnej prasy, pracujący „na lepszym sprzęcie". To wyjątkowy przypadek w naszej romantyczno-heroicznej historii, kiedy o zwycięstwie buntowników zdecydowała nie liczba karabinów (tych zresztą zawsze było za mało, aby wygrać), lecz ambicja doskonalenia techniki poligraficznej.

Może warto od czasu do czasu, z pomocą coraz dokładniejszych bibliografii „drugiego obiegu", popracować nad własną pamięcią, i to, i owo przypomnieć sobie z tamtych czasów. Mam bowiem wrażenie, że im bardziej się od nich oddalamy, tym bardziej ulegamy stereotypowi wyobraźni, w którym kultura niezależna przeobraża się w salon starych ciotek i wujków, gdzie obowiązują czarne suknie i czamary, święci się narodowe rocznice i nieodmiennie sztampowo plecie trzy po trzy o patriotycznych powinnościach Polaków. Nic dziwnego, że do tak wystylizowanego salonu lubią ostatnio zaglądać wyłącznie namaszczeni prawicowi politycy.

Bibliografia Jerzego Kandziory i Zyty Szymańskiej dowodzi na szczęście, że podziemie było bardziej barwne, różnorodne i wesołe niż obecne czarno-białe klisze naszej wspólnej pamięci. Zachęcam wszystkich, by zechcieli się osobiście o tym przekonać. Lektura warta jest trudu, albowiem w tej sumiennej faktografii zobaczyć można kawałek niedawnej przeszłości: tej wspólnej, zakończonej historycznym sukcesem, i tej najbardziej osobistej, niepowtarzalnej, w której każdy zarejestrowany tytuł ma dla wielu osobliwy klimat indywidualnej przygody. A ponadto w tej bibliografii, jak w cudownym baśniowym zwierciadełku, nasze twarze odbijają się kryształowo i nieskazitelnie. I miło na nie przez chwilę popatrzeć.

Lidia BURSKA

Człowiek, który ryzykował
(Jana Emila Skiwskiego droga od modernizmu do faszyzmu)

Tom pism krytycznych Jana Emila Skiwskiego[1], który ukazał się niedawno nakładem krakowskiego Wydawnictwa Literackiego, stanowi pierwsze powojenne wydanie książkowe pism tej ważnej w międzywojennym środowisku krytycznoliterackim postaci. Jest to okazja do przemyślenia na nowo dorobku pisarza wykreślonego niemal z pamięci polskiej historii literatury ze względu na haniebne uwikłanie w kontakty z Niemcami podczas II wojny światowej. Celem niniejszego szkicu jest próba przedstawienia twórczości Skiwskiego jako tematu otwierającego interesujące możliwości przed historycznoliteracką refleksją – a ściślej, dającego możliwość przemyślenia związków mogących łączyć podstawowe nurty intelektualne nowoczesnej kultury z piekłem XX-wiecznych totalitaryzmów.

Czytając ów przeszło pięciusetstronicowy tom, nie należy szukać informacji o książkach, pisarzach, ideach stanowiących pozornie główny temat zebranych tam tekstów. Lepiej odkrywać ich autora, jego świat, poglądy, idee. Skiwski nie miał bowiem temperamentu archiwisty, kronikarza, notującego i opisującego wiernie wszelkie nowości wydawnicze. Gdy pisał o jakiejś książce czy przedstawiał sylwetkę jakiegoś twórcy, dążył przede wszystkim do wyłuszczenia swojego poglądu; każda recenzja jego pióra to pretekst do sprecyzowania swego stanowiska, wizji, idei. Co więcej, był to temat i było to stanowisko każdorazowo powracające do ciągle tego samego zagadnienia, dającego się ująć w formie pytania: jaka powinna być nowoczesna kultura polska? Ten problem był dla niego niezmiennie aktualnym wyzwaniem intelektualnym – niezależnie od tego czy właśnie omawiał nową książkę Mauriaca, czy strącał z piedestału twórczość Żeromskiego; gdy walczył z Irzykowskim, jak też i wówczas, gdy sławił Boya. Fakt ów nadaje jego pisarstwu znamię pewnej jednolitości, całościowości. W tych szkicach odsłania się ob-

1/ J. E. Skiwski *Na przełaj oraz inne szkice o literaturze i kulturze*, opr. M. Urbanowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

raz światopoglądu autora *Na przełaj*; światopoglądu, którego szerszą akceptację wśród polskiej inteligencji uważał on za warunek *sine qua non* nowoczesnego kształtu polskiej kultury.

Próba zrekonstruowania najistotniejszych elementów tego światopoglądu, jaką podejmuję poniżej, koncentruje się na dwóch zadaniach. Pierwszym jest ukazanie więzi łączących ów światopogląd z zasadniczymi nurtami epoki, w której żył Skiwski – czyli próba dostrzeżenia w nim rysów modernistycznych[2]. Po drugie, spróbuję zarysować mechanizmy, prowadzące Skiwskiego-modernistę w kierunku akceptacji ideologii faszystowskiej. Akceptacji będącej aktem starannie przemyślanym i podtrzymywanym także w okresie powojennej emigracji. Kluczem, który służy mi do zrozumienia tej zdumiewającej metamorfozy, jest pewien element tkwiący w centrum światopoglądu pisarza, określony przez niego mianem „ryzykowania".

Skiwski mocno tkwił w intelektualnym doświadczeniu łączącym myśl, literaturę i sztukę początku XX wieku; dzielił powszechnie obecną świadomość życia w świecie pozbawionym fundamentu (najsłynniejszym wyrazem tej świadomości było hasło Nietzschego o śmierci Boga). Świat, wedle tych nowoczesnych wizji i odczuć, utracił znamiona trwałości, pewności, lecz stał się ulotny, dynamiczny, zmienny – został poruszony. Kluczowe niegdyś pojęcie substancji wymienione zostało na nowe – pojęcie życia. Tego, co prawdziwe, nie szukano już w metafizyce, poza tym co bezpośrednio widoczne, ale właśnie w codziennym, konkretnym procesie życiowym, w tym co najbliższe, powszednie. Patronem owego zwrotu był przede wszystkim Bergson jako jeden z inicjatorów tzw. „filozofii życia"; ważną rolę odgrywał także słynny *List* Hugona von Hofmannsthala, ceniony i często przywoływany w Polsce zwłaszcza przez Irzykowskiego.

Dowód na uświadamianie sobie scharakteryzowanego tutaj przełomu daje Skiwski na przykład w obszernym artykule z roku 1921 poświęconym Boyowi. Pisząc o dwóch rodzajach głębi w literaturze (czyli podstawowej prawdy o świecie, jaką literatura odsłania), przeciwstawia głębię „kosmiczną" – oznaczającą szukanie „zaświatowej Prawdy przez duże P", prawdy metafizycznej przesłoniętej przez codzienne sprawy życiowe – głębi „życiowej", która oznacza szukanie owej prawdy w „materiale życia", „w tkaninie doczesności". Wychodząc od tego przeciwstawienia, trafnie opisywał przebieg wspomnianego przełomu antysubstancjalistycznego w obrębie polskiego życia kulturalnego, zarazem słusznie wskazując na Boya i Brzozowskiego jako piewców nowego oraz na Przybyszewskiego jako obrońcę starego. Czytamy:

> To przerzucenie zainteresowań inteligentnego ogółu czytelników od „praiłów" do spraw codziennych, psychologicznych miało w Polsce znaczenie szczególne, zgoła wyjątkowe [...] Boy, który swoją wiarą w potęgę świata ludzkiego zwrócił czytelnika pol-

2/ Przez modernizm w polskiej literaturze rozumiem tutaj, zgodnie z aktualnym kierunkiem badań historycznoliterackich, nurty artystyczne i intelektualne trwające od początku wieku XX, przez całe Dwudziestolecie, a nawet kilka dziesięcioleci powojennych.

skiego ku poznaniu i zgłębieniu praw tym światem rządzących, był, może nie myśląc o tym, współpracownikiem prądu społecznego, kierującego umysły polskie ku sprawom życiowym, uczącego dawać sobie rady z konkretnymi zadaniami, które musi rozwiązać każdy naród cywilizowany. [s. 295][3]

Konsekwencją świadomości powyższego przełomu w odczuwaniu świata jest wizja człowieka wyeksponowana w esejach Skiwskiego; odpowiada ona zarazem nowoczesnemu sposobowi ujmowania człowieczeństwa. Wizja ta kształtowana jest w trakcie – przewijającej się nieustannie i stanowiącej jeden z zasadniczych problemów w jego pisarstwie – dyskusji z chrześcijaństwem. Punktem spornym, do którego krytyk wielokrotnie powracał, był fakt, że religia chrześcijańska szuka sensu człowieczeństwa poza tym, co najbliższe, konkretne, a więc poza odczuwanym bezpośrednio ziemskim życiem z jego upadkami i wzlotami, cierpieniem i rozkoszą, śmiercią i twórczością; że narzuca człowiekowi zewnętrzne normy i stawia pozaświatowe cele. W szkicu poświęconym Mauriacowi, z roku 1935, formułuje ten problem w sposób następujący:

[...] człowiek nie czeka na jakieś „inne życie", na „zaświat", „nagrodę wiekuistą" czy jakkolwiek inaczej pojętą transcendencję religijną. Sprężyna odwrócona: życie j u ż d z i ś jest boskie. Trzeba uczynić wielki i niezmiernie trudny wysiłek, by ukochać je takie, jakie jest. Śmierć, starość, nieszczęście – nie stają się przez to ani o włos mniej straszne. Ale rzeczą człowieka jest iść śmiało naprzeciw nim. [s. 440]

W dwa lata później pisał podobnie:

[...] jest typ człowieka, dzisiaj dochodzącego do głosu, który śmierć i nieszczęście przyjmuje jako dar życia i potrafi cenić cierpki smak ukryty w ziemskiej wędrówce człowieka. [...] Nie ma w tym pychy, ale jest zuchwałość i odwaga: nie ma zwierzęcego lęku przed zagładą, ale jest głębokie poczucie odpowiedzialności i grozy życia człowieczego. Dla tych ludzi żyć, tworzyć i wierzyć – to jedno i to samo. [s. 451]

Takie ujęcie człowieka, wrogiego wszelkim zewnętrznym normom i zanurzonego we wzniosłej afirmacji życia kojarzy się nieuchronnie z antropologicznymi formułami Nietzschego, dla którego wszelkie uniwersalne normy czy prawo moralne to więzy krępujące podstawowe zadanie człowieka, jakim jest spontaniczny indywidualny rozwój, ciągłe wykraczanie poza stan obecny. Pamiętamy dobrze słowa Zaratustry: „Człowiek jest czemś, co pokonanem być powinno"[4]; pamięta o nich zapewne także Skiwski. Takie Nietzscheańskie określenia człowieka, jak: „drapieżne zwierzę", „okazała blond bestia, łakomie węsząca za łupem i zwycięstwem"[5] są mu rów-

3/ Lokalizację cytatów z omawianego tomu sygnalizuję bezpośrednio po tekście przytaczanego fragmentu numerem strony umieszczonym w nawiasie kwadratowym.

4/ F. Nietzsche *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Warszawa 1995, s. 9.

5/ Zob. F. Nietzsche *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*, przeł. G. Sowiński, Kraków 1997, s. 49.

nież niewątpliwie bliskie, gdy – odrzucając potrzebę „kosmicznego" pocieszenia i akcentując szkodliwość nadziei na pozaziemską wieczność w obliczu śmierci – buduje taką animalistyczną metaforę:

> Tygrys o wyliniałej sierści, pożółkłych kłach i stępionych pazurach – to tylko tygrys, który wkrótce legnie martwy śród piasków pustyni – a nie jakiś „tygrys pocieszenia", marzący o jakimś ciepłym kącie na starość. Człowiek zmienia się po śmierci w wysuszoną żółtą lalkę, która wkrótce zaczyna cuchnąć. Ale i to trzeba przyjąć, bez myśli o „zmartwychwstaniu", o jakiejś „regulacji w zaświatach". [s. 441]

W swoich szkicach literackich wyrażał krytyk aprobatę tylko takich twórców, którzy zdołali zawrzeć w swym dziele tę nowoczesną wizję człowieka. To między innymi za brak takiej wizji surowo ocenił twórczość Żeromskiego. W obszernym szkicu zarzucał autorowi *Przedwiośnia*, że pomniejsza rolę człowieka, każąc mu zawsze oczekiwać na jakiś „ratunek z zewnątrz" czy „cudowny wypadek", który zaradzi niedolom istnienia, zamiast ukazywać „świat walki wewnętrznej człowieka o mężny i konsekwentny stosunek do życia i swojej w nim roli" (s. 66). Prusa natomiast chwalił (w szkicu *Prus a dzień dzisiejszy*, s. 131-137) za to, że bodaj jako jedyny polski pisarz dał ów pogłębiony wizerunek człowieka, „studium natury ludzkiej" (s. 136). Co więcej, w napisanym po wojnie, niepublikowanym artykule *Tożsamość niedostrzeżona*, powtarzając po raz kolejny opisywaną tutaj wizję człowieka, powiązał ją z samą istotą sztuki. Przeciwstawiając dwa rodzaje moralności – jedną, polegającą na uznaniu zewnętrznych nakazów i drugą, będącą wewnętrzną „świadomością losu ludzkiego", „losu jako kształtu wewnętrznego, do którego dopracowuję się w ciągu życia" (s. 287) – za właściwą i zgodną z naturą człowieka uważa tę drugą i z nią wiąże podstawową rolę prawdziwej sztuki: „Jako prawdziwą sztukę – stwierdza – określiłem te dzieła, które los ludzki wyrażają" (s. 285).

Rezygnacja z metafizycznego wymiaru ludzkiego istnienia i dostrzeżenie istoty człowieka w trudnej afirmacji ziemskiego życia, z jego trudami, cierpieniem i śmiercią nie oznaczały jednak pozbawienia go jakiejkolwiek wzniosłej roli. Godząc się na utratę zagwarantowanej z zewnątrz wieczności, rezygnując z pozaziemskiej nieśmiertelności, człowiek, wedle Skiwskiego, otwiera sobie drogę do realizowania nieśmiertelności tu i teraz, własnymi siłami – t w o r z y k u l t u r ę. Powyższa definicja kultury zarysowana zostaje najpełniej w eseju podejmującym temat relacji pomiędzy religią chrześcijańską i kulturą (*Religia kultury*, s. 107-115). Stwierdza tam autor przede wszystkim nie dającą się przezwyciężyć sprzeczność pomiędzy religią i kulturą a ściślej pomiędzy „religią chrześcijańską" a „religią kultury". Kultura i chrześcijaństwo nie mogą zgodnie współistnieć, ponieważ każde z nich chce zaspokoić tę samą najgłębszą potrzebę człowieka – potrzebę wieczności. Oddajmy głos Skiwskiemu: „człowiek zna jakby dwie wieczności. Wieczność chrześcijańską, która wyczerpuje się w losie dusz indywidualnych po śmierci fizycznej – i drugą wieczność, ziemską, wieczność tworów kultury ludzkiej. [...] Między wiecznością ziemską a niebieską nie ma kontaktu" (s. 112). Dla Skiwskiego, propagatora nowoczesnej wizji człowieka, rezygnującego z jakichkolwiek ze-

wnętrznych gwarantów sensu istnienia, wybór spośród takich alternatywnych stanowisk był oczywisty. Wybierał wieczność, którą człowiek może wypracować, wywalczyć, za którą sam odpowiada. Zdobywanie nieśmiertelności poprzez twórczość, poprzez budowanie kultury uważał za najbardziej godne człowieka zajęcie, działanie zaszczytne, podniosłe, zasługujące na miano „religii kultury", nadającej głębszy sens ludzkiemu istnieniu.

> Gdyby w poczuciu człowieka – pisał – kultura, którą tworzy na ziemi, była tylko epizodem do niczego nie obowiązującym, gdyby człowiek nie wierzył w absolutną wartość kultury, gdyby uważał ją za pozór, który wieczność zmiata bez reszty, wówczas życie jego wydawałoby się albo absolutnym nonsensem, albo ciężką pokutą, zadaną przez Niebo. [s. 114-115]

Nakreślonej tutaj koncepcji „religii kultury" towarzyszyło u Skiwskiego przekonanie o długiej żywotności tego zjawiska w historii ludzkości i jego szczególnym nasileniu w dobie współczesnego kryzysu tradycyjnych religii, dostarczających pozaziemskich gwarancji nieśmiertelności. Pogląd ten zbliża się zaskakująco do niektórych diagnoz stawianych nowoczesności przez współczesnych badaczy. Wystarczy przypomnieć argumentację przedstawioną w jednej z ostatnich książek Zygmunta Baumana, który za jedną z najważniejszych cech nowoczesnej kultury, począwszy od oświecenia, uważa powszechne dążenie do przekroczenia śmiertelności fizycznego istnienia i próby zachowania nieśmiertelności za sprawą różnorakich działań instytucjonalnych dekonstruujących śmierć, zwalczających jej konkretne przyczyny i nieustannie odsuwających groźbę śmiertelności na plan dalszy[6].

Pojmowanie kultury jako medium unieśmiertelniającego człowieka oznaczało stawianie wysokich wymagań twórcom. Tworzyć trzeba bowiem na miarę celu, który twórczości przyświeca – na miarę nieśmiertelności. Nie można poprzestać na błahych zadaniach, nie można udawać twórczości, godząc się na pomijanie spraw ważnych i trudnych – tylko wielka wizja, śmiały projekt czynią z twórców prawdziwych kapłanów „religii kultury". Niestrudzenie zatem tropił Skiwski ślady rozmaitych fałszów, obłudy i „ułatwień" w poczynaniach współczesnych mu polskich i zagranicznych intelektualistów. Znaczna część jego pisarstwa poświęcona jest takim intelektualnym bataliom. Jedną z chyba najdłużej trwających polemik prowadził z Irzykowskim, którego dziełu zarzucał przede wszystkim brak pozytywnej treści, wyczerpywanie całego intelektualnego potencjału na negację, sprawdzanie czy kontrolowanie obcych idei. Wytykał autorowi *Beniaminka*, że walczy „nie o treść, a o miejsce na treść" (s. 400), że gardząc „walką o stan rzeczy" propaguje jedynie „wyszukane kibicowanie procesom życia" (s. 463).

Jednak, by jakiś intelektualista zyskał aprobatę Skiwskiego, nie wystarczy, że zaproponuje treść jakąkolwiek – musi ona być wystarczająco pogłębiona, przemyś-

---

6/ Wspomniana książka Baumana to *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, przel. N. Leśniewski, Warszawa 1998.

lana i wnosić coś nowego w budowę kultury. Niestrudzenie odsłaniając płycizny w myśli współczesnych, autor *Na przełaj* powtarzał jednak w dużej mierze krytyczną strategię Irzykowskiego. U Słonimskiego irytuje go propagowanie płytkiego „humanitaryzmu zoologicznego", sprowadzającego się do protestu przeciwko przemocy fizycznej; zarzuca, że cała jego wizja zamyka się w sloganie: „żeby nie bili" – gdy tymczasem, jak mówi, „humanitaryzm to nie tylko piecza o ludzką skórę", ale „przede wszystkim, walka o godność ludzką" (s. 404). Innym razem, w jednym z artykułów o Boyu wskazuje na mielizny ideologii „życia ułatwionego"; pisze, że jej zwolennicy, z Boyem włącznie, umieszczając „u szczytu drabiny wartości – szczęście człowieka", zapominają, „że człowiek lubi zdobywać sobie szczęście, a nie dostawać je w odmierzonych porcjach", a następnie podaje trochę przewrotny przykład: „Na zbytnich ułatwieniach nie wyszliby dobrze nawet ci, którzy – zdawałoby się – pożądają ich najbardziej: – mniejszościowcy. Można by powiedzieć, że w zdrowo pojętym interesie pederastii jest, aby jej wyznawcom zbytnio działalności nie ułatwiać. I oni mają prawo do pewnego minimum romantyzmu!" (s. 146). Z kolei twórczość Nałkowskiej, a zwłaszcza *Granica*[7] – mimo że zyskuje jego uznanie za pracowitą obserwację życia i rzetelne wizerunki postaci, idące w parze z wysokim kunsztem językowym i bogactwem środków ekspresji – nie daje jednak, według niego, odpowiedzi na „pytania zasadnicze", nie proponuje przynajmniej żadnych „odpowiedzi ostatecznych". „Samą pilnością z dodatkiem dużego nawet talentu pisarskiego nie zdobywa się tajemnic życia" (s. 429) – dodaje. Jeszcze bardziej surowy był wobec twórczości eseistycznej Juliusza Kadena-Bandrowskiego. Poświęcając autorowi *Łuku* krótki tekst w 1932 roku (*Kaden jako eseista*, s. 363-366), dostrzegał w tej części jego twórczości jeden z zasadniczych mankamentów polskiej twórczości kulturalnej, który parę lat wcześniej określał mianem „improwizowania *à la* Brzozowski" (s. 36). Polegało to, jego zdaniem, u Kadena na epatowaniu podniosłym tonem, stylem, obietnicą nowości, rozmachem kulturowych odniesień („ciągle się balem, że skądciś wyskoczy «Roma» albo «Greczyn»" (s. 363), przy jednoczesnym braku jakiegokolwiek dobrze przemyślanego i oryginalnego zagadnienia, głębszej treści.

W artykule o Nałkowskiej jej pisarstwo określone zostało jako „twórczość z minimalnym ryzykiem". Ten zarzut powtarza się we wszystkich polemikach Skiwskiego. Pisze mianowicie:

> Trzymając się wciąż ściśle tego, co jest, bezustannie nachylając się nad rzeczywistością, daje sobie człowiek złudzenie, że objął ją całą, że doszedł do jakiejś mety. Ale samą pilnością z dodatkiem dużego nawet talentu pisarskiego nie zdobywa się tajemnic życia. Na to trzeba jeszcze ryzyka. Ale ryzyko – „jak samo słowo wskazuje" jest ryzykowne. Na pisarza czyha na każdym kroku kompromitacja. Ci, co ryzykowali w literaturze – najwięksi powieściopisarze świata – żyli na krawędzi ustawicznej kompromitacji, ocierali się o śmieszność, przesadę, szarlataństwo. Wystarczyło nieco wychylić się poza linię „sprawdzonej" prawdy, rewelacyjność groziła przerodzeniem się w groteskę. [s. 429]

7/ Por. szkic pt. *Granica*, w: J.E. Skiwski *Na przełaj*..., s. 427-430.

Powyższy cytat potraktować można jako kluczową formułę światopoglądu pisarza, wyjaśniającą także źródła jego zdumiewającej metamorfozy z krytyka, surowo tępiącego intelektualne fałsze i ułatwienia, w piewcę faszyzmu, nieczułego na zbrodnie nazistów.

Po raz kolejny powtarza tutaj Skiwski nawoływanie o ideę zakrojoną na dużą skalę, obliczoną na dalekosiężny cel, nie mającą nic wspólnego ani z „pedanterią" zajmowania się drobiazgami, ani z płytkim „wieszczbiarstwem" bez pokrycia. Sam, jak wiemy, taką wizję usiłował przedstawić i bronił się energicznie przed zarzutami Irzykowskiego i Piaseckiego, że prowadzi krytykę wyłącznie negatywną, polemiczną, nie proponując jednocześnie żadnego ideału czy „stanu rzeczy"[8]. Uświadamianie patetyczności i wzniosłości człowieka, jego ziemskiego życia oraz tworzonej przez niego kultury; wskazywanie na ich wymiar wieczny, który posiadają pomimo braku jakichkolwiek zewnętrznych, metafizycznych gwarantów – było właśnie tą ideą, którą pragnął wszczepić w polski grunt intelektualny i za pomocą której zamierzał uzdrowić polską kulturę.

Próba formułowania owej ambitnej nowoczesnej wizji wiąże się u Skiwskiego – jak pokazuje przytoczony cytat – ze świadomością niebezpieczeństw z takim przedsięwzięciem związanych. Dostrzegając to niebezpieczeństwo, pisząc o owym „ryzykowaniu", nie uświadamiał sobie jeszcze być może pisarz, w jakim stopniu sam niebezpiecznie zbliżał się do, użyjmy jego słów, „krawędzi kompromitacji", do przekroczenia granicy „szarlatańswa" W istocie bowiem jego droga intelektualna stanowi niemal wzorowy przykład przeradzania się nowoczesnego światopoglądu w swe zaprzeczenie; przykład ewolucji od intelektualnej afirmacji kultury unicestwiającej śmierć, przybliżającej wieczność, zapowiadającej ludzką nieśmiertelność w kierunku akceptacji totalitarnego projektu unicestwiania człowieka, brutalnego zadawania śmierci.

Przyczyny takiego procesu przemiany nie należy szukać na poziomie indywidualnych, psychologicznych motywacji (powiedzmy np. w ukrytej skłonności pisarza do okrucieństwa). Analiza tego przypadku umożliwia, jak sądzę, wysnuwanie wniosków ogólniejszych co do zagrożeń immanentnie tkwiących w modernistycznych projektach intelektualnych oraz związków łączących nowoczesną kulturę ze zbrodniami XX-wiecznych totalitaryzmów. Innymi słowy, twórczość Skiwskiego może stanowić *exemplum* tego, o czym pisali Horkheimer i Adorno w klasycznej *Dialektyce oświecenia*. Zastanawiając się nad holocaustem i źródłami antysemityzmu, stwierdzali mianowicie, że nie ma „autentycznego antysemityzmu" i „na pewno nie istnieją urodzeni antysemici". W każdym z konkretnych przejawów tych zjawisk uwidacznia się bowiem fakt ogólniejszej natury, pewna istotna zasada mówiąca o tym, że racjonalność jako główna cecha nowoczesnej kultury, zwłaszcza gdy zostaje „powiązana z panowaniem", z władzą, zawiera pewną dyspozycję do zadawania cierpienia. Co więcej, ów „ciemny popęd" uwidaczniający się w antyse-

8/ Por. *Roztańczony pion* oraz *Wizja i paszport*, w: J.E. Skiwski *Na przełaj...*, s. 389-396 oraz 397-402.

mityzmie jest czymś, z czym „racjonalizacja od początku była bliżej spokrewniona niż z rozumem"[9]. Podobne spojrzenie na nowoczesność, dokonane już z perspektywy ponowoczesnej, zaprezentował Z. Bauman w przywoływanej już tutaj książce. Wskazując na nieśmiertelność jako ambitny i niestrudzenie realizowany cel nowoczesnych projektów i mówiąc o szerokiej działalności kulturowej zmierzającej do unicestwiania śmierci poprzez zwalczanie jej kolejnych przyczyn, Bauman odsłania zarazem tkwiące w tym przedsięwzięciu pułapki; pewną wrodzoną predyspozycję do degeneracji; łatwość, z jaką przeradza się ono w swoje zaprzeczenie – zadawanie śmierci. Pisze:

> Aż nazbyt często, a na pewno za często, by można było zachować moralny komfort i polityczny spokój, zuchwałe marzenie o uśmierceniu śmierci obraca się w praktykę uśmiercania ludzi. To właśnie specyficzny projekt dekonstrukcji śmiertelności (niezupełnie paradoksalnie) natchnął nowoczesne społeczeństwo nieustępliwym i prawdopodobnie nieodwracalnym pędem ludobójczym, który skrywa się pod powierzchnią nowoczesnych form trybalizmu. Uzewnętrzniałby się o wiele częściej, gdyby nie podejmowano politycznych środków ostrożności. Jednakże środki te leczą symptomy, a nie przyczyny wrodzonego defektu.[10]

Historyk literatury i kultury XX wieku zajmujący się twórczością Skiwskiego dysponuje zatem wyśmienitą okazją do prześledzenia tego tajemniczego powiązania pomiędzy nowoczesnością i zbrodnią – w niniejszej recenzji mogę jedynie zarysować najistotniejsze, według mnie, problemy.

Droga intelektualna autora *Na przełaj*, oglądana z perspektywy haniebnego punktu dojścia, pozwala na dostrzeżenie pewnych niepokojących tendencji już na etapie wczesnego krystalizowania się jego poglądów. Za fakt przesądzający o późniejszej ewolucji można uznać spotkanie się w jego myśli dwóch poglądów. P i e r w s z y m jest przeświadczenie o śmierci Boga, zniknięciu wiecznego, pozaziemskiego wymiaru ludzkiego istnienia oraz jakichkolwiek zewnętrznych gwarantów jego sensu. Sam ten pogląd nie musiał jeszcze oznaczać przyzwolenia czy ślepoty na zbrodnię, tak jak dla Iwana Karamazowa z powieści Dostojewskiego przeświadczenie takie nie powodowało zatraty wrażliwości na ludzkie cierpienie. Założenie takie oznacza tylko, że od tej chwili sens ludzkiego istnienia nie jest czymś danym, przyjętym z zewnątrz, ale czymś, co można i należy wypracować, zbudować. Dochodzi zatem w tym miejscu d r u g i element światopoglądu pisarza, którym jest idea mająca zastąpić dotychczasowe źródło sensu istnienia. Taką funkcję spełnia opisywana powyżej wizja kultury czy raczej „religii kultury". Najistotniejsze jest tutaj, iż miała to być, jak podkreślał, wizja obliczona na cel dalszy, na szczęście ludzkości, na nieśmiertelność. Przedstawiając ową ideę, surowo zwal-

9/ M. Horkheimer, T.W. Adorno *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, s. 192-193. Por. też rozdział *Żywioły antysemityzmu*.

10/ Z. Bauman *Śmierć...*, s. 192.

czał wszystkich za myślenie „na krótki dystans", koncentrujące się na tym, co bliskie, doraźne, aktualne. Zaczyna ta tendencja dochodzić do głosu np. w artykule z 1934 r. w którym zarzuca Słonimskiemu propagowanie płytkiego humanizmu pochłoniętego „pieczą o ludzką skórę" i zapominającego o celu wznioślejszym – walce o godność ludzką. Wspomina, co bardzo ważne, przy tej okazji o dochodzącym do głosu hitleryzmie i podejmuje się jego ostrożnej jeszcze obrony przed zarzutami Słonimskiego. „Nie! To bardzo źle, że hitlerowcy biją Żydów i że w ogóle ktokolwiek kogokolwiek w cokolwiek bije. Zwalczajmy bicie! Ale cóż na to poradzić, że ci, co biją, i nawet to bicie apoteozują, mają zazwyczaj ciekawszy świat idei niż p. Słonimski" (s. 404). Na szali kładzie zatem cierpienie jednostki i świat wielkich idei i pokazuje, że większą wagę zaczyna mieć dla niego to drugie.

Przywołany przykład pokazuje jak Skiwski – łącząc w swym światopoglądzie przeświadczenie o załamaniu się metafizycznego wymiaru istnienia z wyborem idei, która stawiała sobie jednak cele równie odległe jak zarzucona idea Boga – zatracał stopniowo wrażliwość na to, co bezpośrednio dane, na codzienność, na ludzką jednostkę. Gardząc tym, co u Nałkowskiej nazywał „bezustannym nachylaniem się nad rzeczywistością", popełniał ciężki grzech przeciwko Kantowskiemu przykazaniu, by nie traktować człowieka jako środek, ale jako cel. Wpadał w opisywaną tuż po wojnie przez Poppera pułapkę utopii przeradzającej się stopniowo w przemoc; postępował wbrew Popperowskiej zasadzie: „Działaj na rzecz eliminacji zła konkretnego raczej niż na rzecz realizacji abstrakcyjnego dobra"[11]. Konkretne jednostkowe cierpienie było dla Skiwskiego celem zbyt małym, pragnął idei, która zdoła uszczęśliwić całą ludzkość. I właśnie w tym miejscu ryzykował najbardziej – dążenie do szczęścia przyszłego osłabiało stopniowo wrażliwość na aktualne cierpienia konkretnych ludzi. Ewolucję taką widać wyraźnie w kolejnych latach jego działalności publicystycznej. Rysująca się w oddali wizja kultury skłania pisarza do wyraźniejszego niż w artykule o Słonimskim poparcia ideologii faszystowskiej. Jej dynamizm, siła, energia są dla niego czymś, co umożliwi skuteczną walkę o nowy kształt przyszłej kultury. Pisze zatem w 1937 roku o faszyzmie jako o jedynej ideologii politycznej oferującej właściwy ideał klerka, łączący w sobie „dwa regestry: namysłu (klerkowski) – i czynu, realizacji", które są niezbędne do skutecznego przemieniania oblicza kultury, zaś wymienieni jednym tchem Napoleon, Hitler i Mussolini są, według niego, bardziej zbliżeni do tego ideału niż „polityk liberalny, parlamentarzysta" (s. 465). Proces zbliżania się do „krawędzi kompromitacji", „szarlatańskiego" ulega w tym momencie gwałtownemu przyspieszeniu. Kolejnym krokiem są coraz częstsze wypowiedzi antysemickie, w których przedstawia intelektualistów żydowskiego pochodzenia jako najgroźniejszych wrogów doskonalenia przyszłego kształtu polskiej kultury[12]. Kończy się natomiast

---

11/ K. R. Popper *Utopia i przemoc*, „Znak" nr 283, styczeń 1978.

12/ Por. np. wymierzony w środowisko „Wiadomości Literackich" artykuł z 1939 roku pt. *Wspaniała tandeta. Camera obscura – Król-Duch „Wiadomości Literackich"*, w: J. E. Skiwski *Na przełaj...*, s. 490-496.

na decyzji współpracy z okupantem[13]. Wyrafinowany intelektualista staje w rezultacie na stanowisku brutalnego antysemityzmu i jeszcze w roku 1945 w artykule poświęconym zmarłemu Irzykowskiemu, charakteryzując okres międzywojenny, pisał: „Był to okres, kiedy obok innych dobrodziejstw epoki alianckiej spadla na nas szarańcza piszącego żydostwa z perfidnie maskowanym programem ogołocenia naszej kultury ze wszystkiego, co polskie i aryjskie" (s. 498).

Inną wartą podkreślenia cechą nowoczesnej umysłowości, odpowiedzialną w pewnym stopniu za skłonność modernistów do wikłania się w kompromisy ze zbrodniczą władzą, jest elitaryzm, tendencja do stawiania siebie ponad tłumem, masą, filisterstwem. O tego rodzaju niebezpieczeństwach elitarystycznej postawy intelektualnej również pisali Horkheimer i Adorno: „Hitler był przeciwko duchowi i przeciwko ludzkości. Ale istnieje również pewien typ ducha, który zwraca się przeciwko ludzkości: jego znakiem szczególnym jest poczucie wyższości oparte na rozległej orientacji"[14]. Powyższe ostrzeżenie przenikliwych Frankfurtczyków mogłoby, jak sądzę, z powodzeniem widnieć jako motto tego szkicu, gdyż trafnie oddaje jedną z dominujących cech umysłowości Skiwskiego, odpowiedzialną częściowo za jego intelektualną kompromitację. Jako przykład można przywołać następujący fragment: „Wierzę w nieomylność starej metody ogłaszania tłumowi tylko prawd łatwych i pewnych. Przeraża mnie rozfilozofowany tłum. Bywa on wtedy straszny, ale jeszcze straszniejsza jest jego filozofia" (s. 303).

Jak starałem się, z konieczności skrótowo, pokazać, eseistyka Skiwskiego jest dobrym polem do uwidocznienia, w jaki sposób „ciemny popęd" totalitaryzmów łączył się z nowoczesnym światopoglądem. Więcej nawet, można pokazać konsekwentną drogę rozwoju, na której nowoczesny projekt przyszłej nieśmiertelności przekształca się w aprobatę zadawania śmierci. Powyżej przedstawiona interpretacja intelektualnej postawy Jana Emila Skiwskiego miała ponadto na celu dowiedzenie, że w najlepszym interesie polskiej historii literatury leży nie konsekwentne przemilczanie jego twórczości (co miało miejsce w ostatnim półwieczu polskich badań literackich), ale próba właściwego jej zrozumienia w kontekście epoki, która, jak wiele na to wskazuje, odchodzi stopniowo w przeszłość – ważnym krokiem w tym kierunku jest opracowane przez Macieja Urbanowskiego nowe wydanie zbioru pism krytycznych autora *Na przełaj*.

Jan ZIĘBA

13/ Na temat okupacyjnego okresu działalności Skiwskiego zob.: M. Urbanowski *Bohaterowie i zdrajca – sprawa Jana Emila Skiwskiego*, „Arka" 1993 nr 43.

14/ M. Horkheimer, T. W. Adorno *Dialektyka...*, s. 232.

Przechadzki

Agnieszka M. Bąbel

Garnek i księga – związki tekstu kulinarnego z tekstem literackim w literaturze polskiej XIX wieku

O czym u nas nie marzy Mickiewicz
To zdobyła pani Ćwierciakiewicz.
Bolesław Prus

W pierwszej chwili powyższe zestawienie, owoc beztroskiego humoru felietonisty, znęconego dokładnym rymem końcówek w nazwiskach, może się wydawać cokolwiek dziwne. Należy się wstrzymać z wyrazami oburzenia, uświadamiając sobie, iż tak zwana literatura piękna i tekst kulinarny nigdy nie należały do surowo rozgraniczonych dziedzin, a zwłaszcza wiek dziewiętnasty rozsnuł między nimi pajęczą sieć wzajemnych nawiązań, dyskusji i odwołań.

Pierwszym i chyba najpopularniejszym typem takiego związku, łączącego teksty przynależne do tak różnych dziedzin literatury, jak kulinaria i poezja, byłoby traktowanie książki kucharskiej jako swoistego bryku, cennego źródła realiów dla opowieści, która nie waha się opuścić biblioteki, salonu czy pola bitwy po to, by zajrzeć do kuchni i spiżarni.

Mnóstwo takich właśnie nawiązań znajdzie się w tekście *Pana Tadeusza* – szczególnej encyklopedii ginącego obyczaju szlacheckiego, gdzie co i rusz dźwięczy melancholijny epitet „ostatni". Jakże więc mogło zabraknąć tu znakomitych opisów kuchni i jedzenia? Leon Potocki stwierdza w 1869 roku:

> Pamiętam, jak przed trzydziestu laty najważniejszym zajęciem obywatelskiego życia było jedzenie. [...] dodać należy, że mniej zważano na jakość, byle na ilości nie brakło, gdyż na Żmujdzi przede wszystkim o to dbano, aby było tłusto, słodko i dużo. – Dzień rozpoczynano od kawy ze śmietanką, bo choć już wtedy herbata się wciskała, jeszcze nie była zawojowała Litwy. – Około godziny dziesiątej odwiedzić apteczkę, napić się po kieliszku anyżówki, kminkówki lub pomarańczówki i zakąsić pierniczkiem lub śliwką na rożenku

było rzeczą nieodzowną. O jedenastej gospodarz, przepiwszy do gości dużym kieliszkiem ajerówki od morowego powietrza dla zaostrzenia apetytu, z kolei każdego częstował, po czym na lekką zakąskę zapraszał, ale ta lekka zakąska składała się z kołdunów, bigosu, kiełbas i zrazów, a dokoła półmiski z ruladą, rozmaitą wędliną i serem. Porter i piwo towiańskie gasiło pragnienie. [...] – O godzinie drugiej dawano do stołu. – Obiad z kilkunastu potraw złożony poprzedzała wódka, a towarzyszyło wino. [...] – Po obiedzie roznoszono kawę ze śmietanką, w parę godzin później frukta i konfitury, pomiędzy którymi w lecie ogórki z miodem, w zimie orzechy i mak smażony w miodzie główniejszą odgrywały rolę. – O szóstej następowała herbata z ciastem, a wnet po niej ochoczy gospodarz wołał: – „Panowie, *hora canonica*, zawód życia krótki, napijmy się wódki? – O dziewiątej wieczerza złożona z pięciu lub więcej sytnych potraw, z bojaźni, aby się z głodu nie przyśnili cyganie. – Koło północy, chcąc nie na czczo pójść do spoczynku, dawano w e r e s z c z a k ę [...], po czym po parę lampeczek krupniczku lub ponczyku wypić wypadało, i to się nazywało podkurkiem.[1]

Wątpliwe, czy Litwa epoki napoleońskiej charakteryzowała się pod tym względem większą wstrzemięźliwością, sądząc po obfitości i precyzji opisów potraw, gęsto rozsianych po tekście narodowego eposu. Na pierwszy rzut oka owa liczba i dokładność sprawiają wrażenie niezwykłego autentyzmu. Tyle, że w ostatecznym efekcie realizm to nieco podejrzany... Jak jednak może być inaczej w cudownej krainie wspomnienia, gdzie, jak pięknie pisze Julian Przyboś:

W raju tym równocześnie kwitną kwiaty wiosenne i dojrzewają owoce jesieni. W tym samym czasie fiołki i astry zdobią jakiś idealny sezon, w którym mak mami źrenicę wielością „farb żywych, różnych" i w którym dojrzewa harbuz, żniwiarze kończą żniwo i kosi się trawę, a święto Matki Boskiej Zielnej przypada na Niedzielę Palmową.[2]

Cóż z tego bowiem, że „w sierpniu nie pora, żeby je [szparagi] podawać na stół"[3], gdyż „jest to jednak potrawa wiosenna"[4], jak – skądinąd słusznie – zżyma się Stanisław Pigoń. Nie przeszkadza to wcale, że w czasie wieczerzy w domu Sędziego:

Po chłodniku szły raki, kurczęta, szparagi,
W towarzystwie kielichów węgrzyna, malagi.[5]

Warto może w tym miejscu jako ciekawostkę przytoczyć świadectwo Leona Potockiego, który pisze, iż w Wilnie „Na Antokolu długo słynęła garkuchnia Fochta

1/ L. Potocki *Pamiętniki pana Kamertona*, cz. 1, Poznań 1869, s. 29-30.

2/ J. Przyboś *Czytając Mickiewicza*, cytat za: H. Szymanderska *Sekret kucharski, czyli co jadano w Soplicowie*, Warszawa 1999, s. 6.

3/ I. Jarosińska *Kuchnia polska i romantyczna*, Kraków 1994, s. 206.

4/ A. Mickiewicz *Pan Tadeusz*, Kraków 1972, s. 274 (przypis St. Pigonia do wersu 315).

5/ Tamże, s. 274.

kurczętami, szparagami i rakami"[6]. Tutaj także dania dostępne latem i wiosną wymieniane są jednym tchem. Jak widać, Litwini w kuchni i przy stole niechętnie poddawali się dyktatowi bezwzględnego kalendarza...

Nieco podobnie ma się rzecz z książką kucharską, unieśmiertelnioną w XII księdze jako podręcznik, do którego zagląda Wojski, przygotowując prawdziwie polską ucztę dla Dąbrowskiego i innych generałów:

> Księga ta miała tytuł *Kucharz doskonały*.
> W niej spisane dokładnie wszystkie specyjały
> Stołów polskich.[7]

W objaśnieniach poety tytuł ten doczekał się uwagi: „Książka teraz bardzo rzadka, przed stu kilkudziesiąt laty wydana przez Stanisława Czernieckiego"[8]. Znów powtarza się tutaj obraz sierpniowych raków ze szparagami, gdzie każdy element z osobna jest absolutnie realny, ich zestawienie zaś daje efekt fantastyczności i nieprawdopodobnego pomnożenia. Księga Wojskiego stanowi bowiem kompilację dwóch autentycznych książek kucharskich – *Kucharza doskonałego* Wojciecha Wielądki z *Compendium ferculorum abo zebraniem potraw ad usum publicum*, napisanym przez Stanisława Czernieckiego[9]. Pozycja pióra Wielądki ma swoje miejsce w biografii poety. Jak relacjonuje jego towarzysz podróży po Europie, Antoni Edward Odyniec, w liście pisanym z Rzymu 28 kwietnia 1830 r.:

> Jutro zaś ma to być uczta czysto poetycko-panieńska. Adam radził wyprawić czysto polsko-litewską, i to podług starożytnych przepisów *Doskonałego kucharza*, to jest starej obdartej książki, którą jak co dobrego ma w podróżnej bibliotece swojej i odczytuje nieraz z wielką przyjemnością.[10]

Pomimo tak silnej sugestii ze strony naocznego świadka, trudno jednak wyzbyć się przekonania o dwoistej naturze *Kucharza doskonałego* jako zbioru recept na „obiad polski", przyrządzony tak wspaniale przez Wojskiego Hreczechę. Kompilacja ta musiała mieć charakter w pełni świadomy i zamierzony, skoro Mickiewicz cytuje w pewnym momencie w przypisach do poematu fragment z przedmowy Czernieckiego, poprzedzającej *Compendium ferculorum*[11], co dowodzi, iż poeta mu-

6/ L. Potocki *Pamiętniki*..., s. 272.

7/ A. Mickiewicz *Pan Tadeusz*, s. 506-507.

8/ Tamże, s. 608.

9/ I. Jarosińska *Kuchnia*..., s. 208.

10/ Tamże, s. 62.

11/ A. Mickiewicz *Pan Tadeusz*, s. 609, cytat dotyczący „legacji rzymskiej" Jerzego Ossolińskiego w 1633 r. („Ta legacya wszystkiemu zachodniemu państwu wielkim będąc podziwieniem, ogłosiła w rozum nieprzebranego pana jako i splendor [blask] domu, i apparament [urządzenie, przystrojenie] stołu... że jeden z książąt rzymskich rzekł: Dziś Rzym szczęśliwy, mając takiego posła").

siał mieć w ręku obie te książki kucharskie, a nie posługując się jedynie zasłyszanymi informacjami. Właściwie to już mogłoby wystarczyć jako dowód, ale można przytoczyć jeszcze dodatkowe argumenty świadczące na rzecz powyższego twierdzenia. Pierwsze wydanie *„Kucharza doskonałego* [...] z francuskiego przetłumaczonego i wielą przydatkami pomnożonego przez Wojciecha Wielądka" ukazało się w wieku osiemnastym, dokładnie w Warszawie w 1786 roku (a więc w żadnym wypadku nie przed „stu kilkudziesiat laty"!), zaś czwarta edycja ujrzała światło dzienne dokładnie w 1812 r., roku wyprawy Napoleona na Moskwę i sławnej staropolskiej uczty w Soplicowie. Trudno zatem przypuścić, by książka tak popularna i często wznawiana stanowiła zupełny rarytas i „sekret kucharski" znany jedynie sędziwemu Wojskiemu. Siedemnastowieczne *Compendium ferculorum* (pierwsze wydanie – Kraków 1682) jest pod tym względem znacznie bardziej prawdopodobne, nawet gdy będzie się pamiętać o późniejszych wznowieniach (m.in. książka ta ukazała się w 1782 r. w Wilnie pod zmienionym tytułem *Stół obojętny albo sposób gotowania rozmaitych potraw*). Po wtóre zaś, dzieło Wielądki jest tłumaczeniem z francuskiego – do czego zresztą sam autor uczciwie się przyznaje – wątpliwe zatem, czy nawet „wielą przydatkami pomnożone" (jak to się działo w późniejszych wydaniach) mogło stać się podstawą do przygotowania staropolskiego bankietu.

A sprawa nie była tak prosta, albowiem:

I wnet zaczęli wchodzić parami lokaje
Roznoszący potrawy: barszcz królewskim zwany
I rosoł staropolski sztucznie gotowany,
Do którego pan Wojski z dziwnymi sekrety
Wrzucił kilka perełek i sztukę monety
(Taki rosoł krew czyści i pokrzepia zdrowie).
Dalej inne potrawy, a któż je wypowie!
Kto zrozumie nieznane już za naszych czasów
Te półmiski kontuzów, arkasów, blemasów,
Z ingredyjencyjami pomuchl, figatelów,
Cybetów, piżm, dragantów, pinelów, brunelów.[12]

Zwłaszcza ostatnie cztery wersy w opisie tego stołu przypominają na pierwszy rzut oka igraszkę lingwistyczną. Izabela Jarosińska we fragmencie poświęconym uczcie z XII księgi pisze: „I niech już tak zostanie, jak chce poeta – półmiski pełne potraw o zagadkowym smaku i tajemniczych nazwach. Nie będziemy się starać ich rozszyfrowywać – kto nie chce słuchać bajki, niech zajrzy do wydania Biblioteki Narodowej. Nie zasługuje na nic lepszego"[13].

12/ Tamże, s. 545-546.

13/ I. Jarosińska *Kuchnia...*, s. 209.

Jeśli jednak w pokorze odwołać się do przypisów autorstwa Stanisława Pigonia[14] lub w świętokradczy sposób posłużyć się *Encyklopedią powszechną* Orgelbranda, gdzie hasła są obszerniejsze i częstokroć dokładniejsze, okazuje się wówczas, iż wszystkie te intrygujące terminy przypominające magiczne zaklęcia mają swoje realne odpowiedniki w rzeczywistej zawartości sarmackich talerzy. Oto garść przykładów:

„K o n t u z, K o n t u z a, z łacińskiego: *contusus,* salceson, mortadella, wyciśniony sok z mięsa tłuczonego w moździerzu, używany w dawnych kuchniach polskich" (t. 15, s. 407)[15]. Z kolei „A r k a s, tak się nazywała przyprawa z nabiału, którą podawano na stół polski jako wety. Była to galareta mleczna, czyli mleko i cytryna w koszyczkach, zaprawione wodą różaną" (t. 2, s. 177-178), zaś tajemnicze b l e m a s y to nic innego jak „B l a m a n ż e (z francuskiego: *blanc manger,* biała potrawa), rodzaj kremu ze śmietanki, cukru, skórki cytrynowej i słodkich migdałów, do czego dodaje się nieco najlepszej mąki" (t. 3, s. 745). F i g a t e l e są objaśnione jako „pulpety z cielęciny, kapłona, mięsa wołowego, wieprzowiny i łoju kruchego z chlebem białym i jajami siekane, z czego małe gałki wyrabiano" (t. 8, s. 815), natomiast d r a g a n t y u Orgelbranda zostały z łacińska określone jako „D r a g a n t a, tak zwano dla ozdoby stołów pańskich cukry, misternie i ozdobnie wyrabiane z cukru lodowatego i spajane gummą (*Astragalus tragacantha* Linneusza), od której nazwę przybrały. Stały one na środku stołu, przedstawiając zamki, baszty, pałace, ogrody, szpalery drzew, ulicę miejską, Parnas, Olimp, herby, cyfry itp. Za podstawę miały tafle szklane lub drewniane" (t. 7, s. 359). Na koniec wreszcie „B r u n e l l e lub P r u n e l l e był to gatunek śliwek, rozpowszechniony niegdyś w ogrodach polskich, dziś już zupełnie nieznanych" (t. 4, s. 432).

Prawie wszystkie nazwy tych zdumiewających i w dziewiętnastym wieku już zapomnianych potraw zaczerpnął Mickiewicz z *Compendium ferculorum*[16]. Swoistym „znakiem rozpoznawczym" przepisów Czernieckiego stały się zwłaszcza dwa dania, których oczywiście nie mogło braknąć na soplicowskim stole: cudowny rosół z czerwonym złotym i ze sznurkiem perełek (przy czym należy zaznaczyć, że w siedemnastowiecznym oryginale występuje on jako lekarstwo o niezwykłej mocy, za-

---

14/ A. Mickiewicz *Pan Tadeusz*, s. 546: „w. 145 nazwa «kontuza» oznacza pewien rodzaj wędliny; także bulion z kurczęcia; «arkas» – potrawa z mleka słodkiego ocukrzonego, z szafranem, cytryną i wódką różaną, podawana na wety; «blemas» – właściwie: «blamanż» (fr. *blanc-manger*), galareta migdałowa, mleczna (także na polewce mięsnej lub rybnej), zaprawiana winem, goździkami, cynamonem lub piżmem.
w. 146 «ingrediencje» – domieszki, zaprawy; «pomuchle» – pomochle, ryby z rodziny miętusowatych, używane do przyrządzania sosów; «figatele» – nadziewki, farsze.
w. 147 «cybet, piżmo» – substancje wonne, pochodzące z gruczołów zwierząt: zybety (*Viverra zibetha*) i piżmowca (*Moschus moschiferus*), używane jako środki lecznicze i zaprawy wonne; «draganty» – cukry stężałe, wyrabiane w jakieś figury, herby itp., używane więc zarazem jako dekoracja stołu; «pinele» – ziarna z szyszek pinii czy limby; «brunele» – prunele, rodzaj śliwek.

15/ *Encyklopedyja powszechna*, Warszawa 1859-1868, reprint: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.

16/ A. Mickiewicz *Pan Tadeusz*, s. 546 (przypis St. Pigonia do wersu 144).

żywane w niewielkich dawkach, nie jako zwyczajna zupa podawana na obiad)[17] oraz sławny „sekret kucharski":

> [...] ryba nie krojona,
> U głowy przysmażona, we środku pieczona,
> A mająca potrawkę z sosem u ogona.[18]

Obszerność hasła osobowego, jakiego doczekał się Stanisław Czerniecki w *Encyklopedii powszechnej* (t. 6, s. 453), podyktowana została między innymi właśnie chęcią wyliczenia „między tymi osobliwszych sekretów", gdzie poczesne miejsce zajmuje nieśmiertelna ryba w trojakiej postaci. A przyrządza się ją następująco:

> Weź szczukę, jaką wielką chcesz, ogól trochę od głowy, a w środku zostaw łuskę, od ogona też trochę ogól. Natknij na rożen mięsny. Ten środek z łuską obwiń chustą i obwiąż sznurkami, zmaczawszy tę łuskę w occie winnym, osolonym. Potrząśnij też solą głowę i ogon, a przyłóż do wolnego ognia. Piecz, obracając. Miej ocet winny, solony w rynce przy ogniu, który by wrzał, a polewaj nim często tę chustę, którąś obwinął szczukę. Głowę też wcześniej pozynguj oliwą albo olejem, albo masłem i potrząśnij trochę mąką pszenną raz, drugi i trzeci, czyń, to się smażyć będzie. A ogon na ostatku, gdy się rumienić pocznie, pozynguj także, czym chcesz, ale mąką nie potrząsaj. A gdy zrozumiesz, że już gorące, zdejm z rożna, chustę odwiń. Będziesz miał szczukę smażoną, warzoną i pieczoną.[19]

Kończąc w ten sposób króciutki i niepełny przegląd *menu* bankietu sarmackiego w Soplicowie, należy stwierdzić, iż traktowanie rzeczywistego tekstu książki kucharskiej jako źródła cennych informacji, zapewniających autentyczność realiom świata przedstawionego, jak dzieje się to na kartach *Pana Tadeusza*, nie jest oczywiście jedyną metodą nawiązywania do tego typu literatury. Związki o nieco od-

---

17/ „Sekret ten bardzo dobry i doświadczony dla chorych źle się mających i już o zdrowiu desperujących, który tak zrobisz:
Weźmi barana ćwierć poślednią, kapłona skubionego niepłokanego, kuropatw cztery skubionych niepłokanych, jelenia pieczenią świeżą mięsistą niepłokaną, wołową pieczenią przednią świeżą niepłokaną, nie sol tego wszystkiego nic, pozatykaj na rożnie u wolnego ognia, piecz powoli, nie polewając, a gdy już dobrze dopieka, pozdejmuj na misy, pokol nożem albo poprzekrawaj prędko, polewkę wypuść i wyciśnij, wlej w szklane naczynie, które bez szroby być ma, włoż pereł sznurek i czerwony złoty włoż, a zawiąż bardzo dobrze pęcherzynę w kilkoro złożywszy i obwiń w płotno, włoż w wodę zimną w kocioł a wstaw na ogień, warz mocno przez godzin cztery, a po czterech godzinach weźmij to z tym naczyniem odwinąwszy płotno, idź do chorego, który żeby był w ten czas na czczo a tam odwiąż pęcherzynę, nalej łyżek półtory choremu, daj mu ciepło wypić, nakryj go, żeby się pocił. Czerwony złoty i perły schowasz, nie trzeba tego sekretu zażywać w jednej chorobie, tylko raz, za laską Bożą uzna chory melioracją, jeżeli się pocić będzie" (cytat z *Compendium ferculorum* St. Czernieckiego za: K. Bockenheim *Przy polskim stole*, Wrocław 1999, s. 193-194).

18/ A. Mickiewicz *Pan Tadeusz*, s. 547.

19/ K. Bockenheim *Przy polskim stole*, s. 192-193.

miennym charakterze były bowiem w obrębie piśmiennictwa dziewiętnastego wieku niemal równie częste, choć może nie aż tak popularne. Pragnąc ukazać ich różnorodność, trzeba jednak pamiętać o tym, że kuchnię i kulinaria tradycyjnie uważano za sferę raczej przyziemną, prozaiczną – inaczej mówiąc, wedle wartościowania klasyków posługujących się zasadą *decorum,* nie miały one prawa pojawiać się w utworach literackich w towarzystwie poważnej tematyki i wysokiego gatunku. Praktyka oczywiście mocno zmodyfikowała tę teorię, tym niemniej awans tekstu kulinarnego nastąpił równocześnie ze wzrostem znaczenia gatunków łączonych dotychczas z niezbyt wyrobionym intelektualnie i wymagającym odbiorcą (np. powieść, felieton), którym przez długi czas nie przyznawano szczególnej wartości artystycznej. Bez oporów natomiast akceptowano obecność porównań kulinarnych czy w ogóle wspominanie o jedzeniu w tekstach o charakterze wyraźnie żartobliwym, takich jak okolicznościowe wierszyki wpisywane do sztambuchów (chociaż w tym przypadku rzecz zależała raczej od indywidualnych gustów właścicielki albumu), kolędy, toasty wygłaszane przy stole czy powinszowania.

O ile zatem obecność nazw potraw (wymienianych z takim smakiem!) w epopei narodowej mogłaby budzić zastrzeżenia u purystycznie nastawionych krytyków, o tyle Henryk Rzewuski, zapisując poniższy wiersz w imionniku Marii Szymanowskiej, mógł pozwolić sobie na większą swobodę. Inna sprawa, że nie był to utwór w zamierzeniu przeznaczony do publikacji w druku...

Ponieważ Maria na obiad mnie prosi
I wybór potraw mnie samemu daje:
Niech barszcz, co gęsto śmietana go rosi,
Z uszkami, z rurą na początku staje;
Potem niech kawał zwierza co ma rogi
I nie jednego z szlachty zrobił panem,
Tłuste z majranem poprzedza pierogi,
Byle był tylko kruchy i ze chrzanem.
Potem kartofle, z cebulą zmieszane,
Niechaj apetyt swą wonią zbudzają,
Lecz niech słoniny skwarki przysmażone
Kartofle barwą ciemną ozdabiają.
Potem nadzienie kopru i pietruszki
Niechaj rozpycha kurcząt z półtuzina,
A gdy już będą napełnione brzuszki,
Daj nam, Marysiu, węgierskiego wina,
Prawdziwie jesteś dla nas tak łaskawa,
Ze nie zapomnisz sałaty i ciasta,
A po obiedzie polska będzie kawa,
Całuję rączki, bo już będzie basta.

[Petersburg] 6 czerwca [1822]
H. R.[20]

20/ I. Jarosińska *Kuchnia...*, s. 25-26.

Wiersz ten dowodnie świadczy o wysokiej pozycji gościa, jaką w domu Marii Szymanowskiej zajmował Rzewuski, dysponując sobie *menu* obiadowe w sposób tak wdzięczny i niefrasobliwy. Kulinaria pojawiają się tu niejako dosłownie, będąc po prostu wyrazem marzeń biesiadnika, któremu uprzejma gospodyni pozostawiła decyzję co do tego, jakie potrawy mają się znaleźć na stole. Ciekawszym przykładem użycia nazw kulinarnych w poezji okolicznościowej jest wykorzystanie ich w sposób przenośny, jak to się dzieje w *Kolędzie Alojzego Żółkowskiego, „do przychylnych Momusowi"*, z roku 1820:

Darujcie, że na ten sposób,
Wziąłem się jak oberżysta,
Co jednym obiadem osób
Uczęstuje czasem trzysta:

Na zupę zdrowie wam kładę,
Suto szczęściem zasypana,
Długie lata na sztufadę
Sos jej: rozkosz nieprzerwana.

Ze bez zgryzot nie ma stanu,
Niech to będzie zamiast chrzanu.

W jarzynę włożę zabawkę,
Z mąki dochody wieczyste,
Miłość, romans na potrawkę,
A przyjaźń dam na pieczyste.

Takie moje jest życzenie,
Co do wina i likworu,
Kto ma spokojne sumienie,
Bez nich nabierze humoru.[21]

Oprócz samego pomysłu dziwi nieco zestaw potraw wybranych przez autora – jest to w gruncie rzeczy *menu* codziennego, dostatniego obiadu w średnio zamożnym domu, wbrew zawartej w tytule sugestii odświętnego klimatu Bożego Narodzenia i późniejszego karnawałowego szaleństwa (także kulinarnego). Być może jednak, chodziło tu właśnie o zwyczajność owych życzeń, które można zastosować do każdego dnia w roku i „uczęstować" nimi sprawiedliwie wszystkich czytelników. Zresztą w kalendarzu świąt polskich to Wielkanoc zawsze była tradycyjnym okresem obżarstwa. Chude dni Wielkiego Postu rekompensowano sobie nader czę-

21/ *Rok polski w życiu, tradycji i pieśni*, przedstawił Zygmunt Gloger, Warszawa 1900, reprint: Ciechanów 1994, s. 83.

sto w sposób bardzo nieumiarkowany – zwłaszcza młodzieńcy, poczytujący sobie za obowiązek złożenie wizyty i pokosztowanie święconki w każdym domu, gdzie przyjmowano ich w ciągu roku, pod wieczór nierzadko przypłacali to chorobą z przejedzenia[22]. Stąd właśnie zakończenie *Toastu wielkanocnego:*

O panowie! Niech los w dani
Przynosi nam dużo zysku:
Bądźmy zdrowi i rumiani,
Jak to prosię na półmisku.

Człek na radość sieć zarzuca,
Ale smutki zwykle łowi,
Niech spokoju nic nie skłóca
Nam – jak temu indykowi.

Niechaj każdy będzie syty,
Zdrów i wesół – i nie słaby,
Miejmy wygląd znakomity,
Jak te placki oraz baby.

Niech nie znęca się nad nami
Los chorobą ani zgonem,
Jak na przykład my dziś sami
Znęcamy się nad święconem.

Na ostatek wasz poeta
Śle życzenia tej godziny:
Niech obejdzie się ta feta
Bez dostojnej... medycyny.[23]

Tutaj już rozpościera się przed oczami czytelnika rozkoszna wizja dość konkretnych pokarmów – co prawda opisane są dość ogólnikowo, ale przecież „koń jaki jest, każdy widzi" i nie ma potrzeby drobiazgowego tłumaczenia odbiorcy, z czego powinno się składać prawdziwe polskie święcone. Potrawa awansowała do pozycji znaku kulturowego, za pomocą którego w obrębie danej społeczności można się porozumieć w pół słowa.

Powyższe przykłady poezji okolicznościowej – beztroskie powinszowania i kolędy – świadczą pochlebnie o dowcipie anonimowych autorów, lecz niewiele mówią o poziomie ich oczytania. Pojawiały się jednak utwory bardziej ambitne, choć mające również charakter zabawy literackiej. Humorystyczne zestawienie kulinarnej tematyki z wyszukaną formą wiersza wykorzystują np. dwa przytacza-

22/ E. Kowecka *W salonie i w kuchni*, Warszawa 1984, s. 162.

23/ *Rok polski...*, s. 197-198.

ne przez Zygmunta Glogera w *Roku polskim* wiersze: *Baba* i *Kiełbasa*. Chwyt artystyczny, którym tak efektownie posługują się autorzy poematów heroikomicznych, polega tutaj oczywiście na skontrastowaniu patetycznego języka i skomplikowanego układu wersów z treścią zazwyczaj przecież uznawaną za przyziemną i trywialną. Komizm tych przykładów „literatury humorystycznej XIX wieku", jak kwalifikuje je Gloger, wzmacniają dodatkowo świadome nawiązania do utrwalonych w tradycji artystycznej wielkich tekstów, inkrustacja jawnymi cytatami i odwołaniami.

Baba
(Sonet)

Babo, o babo przedziwnego smaku!
Zdobi cię lukier różanymi wzory,
Kolorowego nie szczędzono maku,
I w czub ci wpięto pęk bukszpanu spory.

Lekkaś, że dmuchnąć i nie będzie smaku,
Wskroś cię przejęły pachnące wapory,
I nikt w perfekcyi twej nie znajdzie braku,
Choćby to krytyk był zaiste skory.

„Jako puch jesteś" – tak wyrzekł poeta,
Który na babach znał się także przecie,
A ja to stwierdzam i wierzę poecie,

Bowiem największa dziś baby zaleta,
A dla gospodyń chluba i podnieta,
Gdy skosztowawszy: „jak puch!" im powiecie.[24]

Ciasta wielkanocne, a zwłaszcza słynne baby, były szczególnym sprawdzianem umiejętności gospodyni, bowiem zakalec w babie stanowił niezmywalną plamę na honorze kucharki, zaś o nieszczęściu przez długi czas złośliwie pamiętali wszyscy domownicy, krewni i sąsiedzi. Perfekcyjne ciasto winno być pachnące, odpowiednio wyrośnięte i lekkie właśnie „jak puch", zatem pożądany komplement naprawdę odpowiadał rzeczywistości.

To strona praktyczna. Ozdoba świątecznego stołu jest tutaj jednak zarazem pretekstem do króciutkiej repetycji z twórczości Mickiewicza[25]. Trudna i kunsztowna

---

[24] *Rok polski...*, s. 198.

[25] Jeśli weźmie się pod uwagę, że *Rok polski* wydano w 1900 r. w Warszawie i zaopatrzony jest on w adnotację: „Cenzura na druk zezwoliła", włączenie do tej książki *Baby* można także interpretować jako udaną próbę przypomnienia czytelnikom wieszcza, przemycając cytaty pod bukszpanem i różanym lukrem.

forma wiersza przywodzi czytelnikowi na myśl *Sonety*, zaś pełen emfazy wykrzyknik w pierwszym wersie kojarzy się ze sławną Inwokacją w *Panu Tadeuszu*. Rzecz jasna, można tu znaleźć najwięcej nawiązań do *Dziadów części IV*, poczynając od czuba ustrojonego pękiem bukszpanu (warto przypomnieć sobie liście we włosach szalonego Pustelnika-Gustawa czy gałąź cyprysu, która dla nieszczęśliwego kochanka miała barwę warkoczy ukochanej), poprzez „boski nektar pocałunku", aż po sam koncept wiersza, osnuty na przewrotnym odczytaniu słynnego zdania z gniewnego monologu zrozpaczonego Gustawa: „Kobieto! puchu marny! ty wietrzna istoto!".

Czy baba prozaizuje poezję? Czy Mickiewicz uwzniośla świąteczne wypieki? Trudno zawyrokować, ale chyba jednak to pierwsze. Atmosfera żartu, figlarne przymrużenie oka wyraźnie wyczuwalne w patetycznych eksklamacjach nie powinny jednak przysłaniać faktu, że owiane sakralnym nimbem „prawdziwie polskie potrawy" (zwłaszcza gdy idealizowała je mgiełka bezpowrotnego oddalenia w czasie i przestrzeni!) wspomina się po latach w wielu listach i pamiętnikach z nie mniejszym rozrzewnieniem niż młodzieńczą lekturę wszystkich trzech wieszczów.

„Gra z czytelnikiem", beztroski popis własnej sprawności poetyckiej oraz sprawdzian poczucia humoru i stopnia erudycji odbiorcy – wszystko to stanowiło o atrakcyjności tego rodzaju „literatury humorystycznej". Nie tylko teksty polskie stawały się przedmiotem takich igraszek, zwłaszcza w błogosławionym okresie wiosennego obżarstwa, kiedy to nie wahano się szargać największych autorytetów kultury europejskiej:

Kiełbasa
(Tercyny)

I naliczyłem: kręgów siedem było...
Coraz to mniejsze ku środkowi biegły,
Kędy się jajko jak wzgórek bieliło.

I na tych kręgach oczy moje legły,
I to wyznaję, że mi było miło
Widok tych kręgów oglądać rozległy.

O! bo nie były to piekielne kręgi,
Po których błądził Dant na dziwy łasy:
Były to złote, zrumienione wstęgi

Wędzonej, lśniącej litewskiej kiełbasy
I biegły po niej refleksy i pręgi,
A całość była niezrównanej krasy.[26]

26/ *Rok polski...*, s. 198-199.

Wszelki komentarz wydaje się zbędny wobec tej estetyczno-konsumpcyjnej wizji Absolutu zamkniętego w granicach wielkanocnego stołu.

Związek tego typu, wykorzystujący grę z konwencjami tematyki i podporządkowanej jej formy literackiej, jest oczywiście symetryczny. Gdy pisze się wiersze okraszone kulinarną metaforyką, to czemu nie posłużyć się swobodną aluzją literacką w tekście traktującym o sprawach kuchni? Niektóre z takich utworów zaskakują dziś poziomem oczytania autorów i konsekwencją w stosowaniu przyjętej metody. Przykładem niech będzie opublikowany w „Motylu" (1828, kwartał II, nr 24) tekst pod wymownym tytułem *O klasyczności i romantyczności w kucharstwie*, gdzie pojawiają się postulaty i dramatyczne ostrzeżenia, utrzymane w niepokojąco znajomej stylistyce.

> Póki panowie romantycy ograniczali się tylko do nicowania literatury narodowej, można im było przepuszczać zuchwalstwa [...], ale gdy ręka ich świętokradzka sięgać zaczyna i kuchennych nawet progów, materia ta przybiera poważniejszą postać.[27]

Konkluzją zaś rozważań, rozpoczętych tak bojowym hasłem, jest stwierdzenie:

> Pożyczmy od Francuzów ich ciasta, od Włochów ich makarony, od Węgrów ich wina, lecz porzućmy tyle dziwacznych preparatów, niezgodnych ani ze zdrowiem, ani klimatem polskim, i jeśliby kuchenny jaki Mickiewicz próbował na naszych żołądkach niebezpiecznych jakich doświadczeń,
> Zrzeczmy się jadła, napoju,
> Niech nas zostawią w pokoju,
> Dajmy mu pański krzyż,
> A kysz, a kysz, a kysz.[28]

Nawet zapewne nie podejrzewał nieszczęsny Mickiewicz, wędrujący po Europie z *Kucharzem doskonałym* w kuferku i występujący z propozycją urządzenia uczty „czysto polsko-litewskiej" w Rzymie, że dla czytelników warszawskiego „Motyla" jego nazwisko symbolizowało admirację cudzoziemszczyzny i skłonność do ryzykownych eksperymentów kulinarnych! Ale w roku 1828 na obiad polski Wojskiego trzeba było jeszcze trochę poczekać... Na razie trwają bowiem jeszcze czasy walki romantyków z klasykami – i jeśli powszechne dyskusje nie trafiły dotąd pod strzechy, to w każdym razie nie pogardziły zajrzeniem do kuchni.

Już z przytoczonych powyżej króciutkich fragmentów można wyłuskać sporo kryptocytatów i trawestacji, które sprawiają, iż rozważania na temat sposobu przyrządzania rozmaitych potraw i właściwego dla Polaków odżywiania stają się kondensacją sporu literackiego ożywiającego najtęższe umysły Europy na

---

27/ E. Kowecka *W salonie...*, s. 146.

28/ Tamże, s. 116.

początku XIX w. Sam tytuł jest oczywistym nawiązaniem do niezwykle swego czasu popularnej rozprawy Kazimierza Brodzińskiego *O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej* („Pamiętnik Warszawski" 1818). Romantyczne przekonanie o uzależnieniu predyspozycji artystycznych od „ducha narodu", kształtowanego przez jego dzieje i warunki naturalne rodzinnego kraju, odzwierciedla się tutaj w twierdzeniu, iż kuchnia dla Polaków winna być zgodna z „klimatem polskim", tylko wtedy bowiem może służyć zdrowiu. Wierszowany postulat odrzucenia proponowanych przez nieodpowiedzialnych, „romantycznych" kucharzy „niebezpiecznych jakich doświadczeń" to jawna trawestacja zaklęć Guślarza z *Dziadów części II*, powtarzanych przez Chór wieśniaków, by odprawić z powrotem w zaświaty przywołane uprzednio duchy. Ludowe magiczne inkantacje w wersji „Motyla" obracają się przeciw romantykom, a samo określenie podejrzanego kulinarnego eksperymentatora jako „kuchennego jakiego Mickiewicza" przypomina odrobinę zgryźliwe komentarze Kajetana Koźmiana o wyobraźni wielkiego Adama, którą „rozdmuchały brudne litewskie pomywaczki" – „wszystko bezecne, podłe, brudne, ciemne; wszystko może krymskie, tureckie, tatarskie, ale nie polskie"[29].

O kuchni można więc mówić przy użyciu formuł i wyrażeń zarezerwowanych dla poważnych sporów artystycznych. Sztuka kulinarna zostaje (na razie żartobliwie, rzecz jasna!) zrównana ze Sztuką przez duże „S". Jeżeli zaś powinszowania mogą przybrać kształt *menu* obiadowego, to czemu nie odwrócić tej relacji i nie potraktować obiadu jako dzieła literackiego, godnego równie jak wiersz starannej analizy i zachwytu nad precyzyjną kompozycją?

> Obiad dzielił się na trzy główne części lub oddziały: wstęp, rozwinięcie i zawiązanie. Pierwszy oddział składał się z zupy i pasztecików, sztuki mięsa, kotletów i ryby, drugi z jarzyn, potrawek, legumin, czyli melszpejzów, pieczeni, trzeci, czyli wety, z ciasta, kremów, galaret, owoców, serów i kawy.

Jest to urywek tekstu o wymownym tytule *Traktat o obiedzie*, opublikowanym w „Motylu" w 1828 roku (kwartał II, nr 23)[30]. Jak widać, już na początku wieku zarysowuje się skłonność do, z jednej strony, dowartościowywania sfery kuchni i jedzenia, a z drugiej – do coraz powszechniejszego interpretowania prawidłowości otaczającego świata poprzez skojarzenia z zastawionym stołem. Rozkwit „metafory kulinarnej" nastąpi w latach pozytywizmu[31], jednak początki były znacznie wcześniejsze. O powszechności i uniwersalności tego sposobu widzenia świata może świadczyć na przykład książka o pewnych ambicjach naukowych – *Dawne obyczaje i zwyczaje szlachty i ludu wiejskiego w Polsce i w ościennych prowincjach*. Roz-

---

29/ Fragment dotyczący *Sonetów krymskich* z listu K. Koźmiana do Fr. Morawskiego z marca 1827.

30/ E. Kowecka *W salonie...*, s. 158.

31/ O metaforze kulinarnej w literaturze tej epoki pisze E. Ihnatowicz w książce *Literacki świat rzeczy. O realiach w pozytywistycznej powieści obyczajowej*, Warszawa 1995 (rozdział IV *Kulinaria*).

dział poświęcony opisowi obyczajów weselnych wśród magnatów, drobnej szlachty i chłopów po obszernych rozważaniach na temat obrzędów, tańców, pieśni i strojów kończy się zwięzłym podsumowaniem:

> Wesele prapradziada trwało tydzień, wyszło wina beczek 10, pradziada 5 dni, beczek wina 7; dziada 3 dni, wina 100 butelek; na weselu syna było tylko wieczorem szampańskie przy cukrowej kolacji; ostatnie wesele *incognito*; wyszło herbaty 12 filiżanek.[32]

Sic transit gloria mundi...

Pozytywistyczna metafora kulinarna także zresztą nie była jednoznaczna, posługując się podwójnym ostrzem – uwznioślenia i deprecjacji. Na pewno bowiem w funkcji ośmieszającej pojawiają się mówiące nazwiska w powieściach Bolesława Prusa czy kompromitujące bohaterów skojarzenia konsumpcyjne w *Pamiętniku Wacławy* Elizy Orzeszkowej. Tak na przykład w słynnej anegdocie o cudownej i niezwykłej potrawie, jaką jest kasza tatarczana podawana „zwyczajnie, na srebrnych półmiskach" u państwa Rzeżuchowskich[33], wszystkie epizodyczne postaci mają nazwiska związane z jedzeniem: opowiadający pan Pieczarkowski, książę Kiełbik, pan Rydzewski, hrabia Śledziński... Ten literacki chwyt nie tylko je charakteryzuje, ale na dodatek celnie i niezwykle złośliwie oddaje poglądy autora na temat hierarchii wartości uznawanych w wykwintnym salonie Izabeli Łęckiej[34]. Podobnej autokompromitacji dokonuje Starski, czarując Izabelę w pociągu słowami: „Takiej jak ty kobiecie nie wystarczy powszedni chleb szacunku ani pier-

---

32/ *Dawne obyczaje i zwyczaje szlachty i ludu wiejskiego w Polsce i w ościennych prowincjach*, Warszawa 1860, reprint: Warszawa 1987, s. 96-97. (Fragment ten przytacza R. Kaleta w *Sensacjach z dawnych lat*, Wrocław 1980, s. 242; za „Kurierem Warszawskim" 1828 nr 130 – włączony do książki, pojawił się jednak dopiero w 1860 r.).

33/ B. Prus *Lalka*, Warszawa 1982, t. 2, s. 213.

34/ E. Ihnatowicz tak komentuje ten fragment: „Nie sądzę, by któryś z pisarzy zdołał przewyższyć autora *Lalki* subtelnością i wyrafinowaniem mówienia kulinariami o sensie życia, wielkich uczuciach i imponderabiliach.
Oto w salonie Izabeli Łęckiej Pieczarkowski opowiada, że:
«najwykwintniejsze przyjęcia w tym poście są u państwa Rzeżuchowskich.
Coś zachwycającego, coś oryginalnego!... powiadam pani – mówił. – Kolacja, rozumie się, jak zwykle: ostrygi, homary, ryby, zwierzyna, ale na zakończenie, dla amatorów, wie pani, co?... Kasza!... Prawdziwa kasza... jakaż to?...
Tatarska – wtrącił pierwszy i ostatni raz pan Rydzewski.
Nie tatarska, ale tatarczana. Coś cudownego, coś bajecznego!... Każde ziarenko wygląda tak, jakby oddzielnie gotowane... Formalnie zajadamy się nią: ja, książę Kiełbik, hrabia Śledziński... Coś przechodzącego wszelkie pojęcie... Podaje się zwyczajnie, na srebrnych półmiskach...»
W tym małym felietonie kulinarnym (w którym wszystkie wodewilowe figury mają mówiące, kulinarne nazwiska) istotą niewysłowionej ironii jest odwrócenie relacji między znaczeniami «zwyczajnego» i «nadzwyczajnego». Odwrócenie to wydobywa i podkreśla względność tych znaczeń" (E. Ihnatowicz *Literacki świat...*, s. 136-137).

niczki uwielbień... Tobie niekiedy potrzeba szampana, ciebie musi ktoś odurzyć choćby cynizmem"[35]. Z mówiącymi nazwiskami czytelnik spotyka się także w *Emancypantkach* (raczej poczciwa, choć ograniczona pani Burakowska, właścicielka pensjonatu, w którym „wszystko obraca się naokoło cielęcego kotleta")[36]. Deprecjonujące użycie porównania kulinarnego pojawia się tak samo w powieściach Orzeszkowej, gdzie służy ono charakterystyce zachowania bohaterów wraz z oceną moralną ich postępowania. Co ciekawe, większość – o ile wręcz nie całość! – zgromadzonych przykładów dotyczy mężczyzn, w dodatku ludzi wykształconych, uważanych za subtelnych i z natury swojej należących do świata salonów. Zestawienie z jedzeniem sprowadza ich wykwintne postaci do zupełnie trywialnego poziomu pierwotnych instynktów: łakomstwa, chciwości czy lenistwa.

W *Pamiętniku Wacławy* cyniczny łowca posagów szczerze wyznaje w prywatnym liście: „Ożenić się z panną posażną dlatego, aby uniknąć nędzy, kochać jedną, a wziąć ślub z drugą! Ależ to rzecz tak prosta i łatwa jak wychylenie naparstka absyntu albo połknięcie ostrygi"[37], natomiast miłosne wyznania rozpustnego Ludomira, powtarzane kolejnej kobiecie w zupełnie nie zmienionej formie, zostają skomentowane przez Wacławę: „Apostrofa zachowała się w pamięci tego człowieka tak cała i nienaruszona, jak owoc na zimę zachowany w occie!"[38]. Wreszcie rozpieszczony Marian Brochwicz mimo najlepszych chęci nie podejmie rzetelnej domowej edukacji poprzez lekturę dzieł agronomicznych, ponieważ brak mu wytrwałości i samodyscypliny, co opisywane jest tak: „Maryś, niby z półmisków napełnionych trzema różnie przyprawionymi potrawami, skosztował z jednego foliału, z drugiego i z trzeciego. [...] Poskoczył on ku nim [księgom] śpiesznie i z zapałem, zaledwie wypił parę szklanek herbaty i nie skosztowawszy nawet towarzyszących jej przysmaków, pochylił głowę nad jedną z nich, potem nad drugą, potem nad trzecią, jakby je wszystkie przełknąć chciał jednym haustem niby kieliszek gorzkiego, lecz koniecznego dla zdrowia kordiału"[39]. Postawa rozkapryszonego dziecka przy stole zastawionym przysmakami od początku nie wróży Marysiowi sukcesów w ambitnie zaplanowanym przedsięwzięciu. Traktowanie lektury jak deseru lub medykamentu, czego wyraźnie dowodzą zastosowane tutaj porównania, negatywnie charakteryzuje bohatera.

Jednak nie zawsze tak się dzieje – porównanie kształtu mgławicy do „płaskiej bułki chleba" przez profesora Dębickiego w czasie jego astronomicznego wykładu[40] czy fakt, że zgnębiony Ignacy Rzecki wypija w restauracji do pieczeni

35/ B. Prus *Lalka*, Warszawa 1982, t. 2, s. 261.

36/ B. Prus *Emancypantki*, Warszawa 1998, t. 4, s. 331.

37/ E. Orzeszkowa *Pamiętnik Wacławy*, Warszawa 1975, t. 1, s. 240.

38/ Tamże, t. 2, s. 291.

39/ E. Orzeszkowa *Rodzina Brochwiczów*, Warszawa 1951, t. 2, s. 7-8.

40/ B. Prus *Emancypantki*, t. 4, s. 174.

z kartoflami i kapustą siedem kufli piwa[41], bynajmniej nie deprecjonuje tych postaci w oczach czytelnika ani nie odbiera im jego sympatii.

Podobnie wygląda charakter metafory kulinarnej u Leona Potockiego – gdy na samym końcu książki oddaje przeczytany manuskrypt *Pamiętników pana Kamertona* do rąk autora, dziękując mu za lekturę, prosi o więcej, na co otrzymuje odpowiedź: „Lepiej – odpowiedział – nie dojeść, jak przejeść się; w pierwszym razie zostaje jeszcze apetyt nadal, w drugim następuje przesycenie"[42]. Książka jest posiłkiem dla umysłu czytelnika, dlatego też należy dbać o apetyt odbiorcy.

Tego rodzaju chwyty artystyczne pojawiają się bardzo często u Bolesława Prusa, lecz nie w powieściach czy nowelach, ale w tekstach z gatunku, który zapewnia autorowi większą swobodę pióra, nie krępując go w takim stopniu wymogami odpowiedniości stylistycznej. Mowa tu oczywiście o kronikach tygodniowych, gdzie w ogóle kwestie jedzenia stanowią jeden z najczęściej niemal poruszanych tematów. Prus przywołuje je jednak w sposób bardzo rozmaity. Znakomitym przykładem porównania czy metafory kulinarnej może być następujący fragment dotyczący bigosu – budowany z niezwykłą troską o narastające napięcie, a zakończony zupełnie niespodziewaną konkluzją:

> Jeżeli jednak planetę naszą ozdabia bardzo wiele istot rozumnych, którym nieobce są rozkosze bigosowe, za to (niestety!) niewielu jest śmiertelników, którzy zgłębili sztukę przyrządzania bigosu.
>
> Jakże się to robi?
>
> Oto tak.
>
> Pierwszego dnia gotuje się kapusta oddzielnie i mięso oddzielnie.
>
> Drugiego dnia łączy się ugotowana kapusta z pokrajanym mięsem, co stanowi rusztowanie bigosu, uważane przez dyletantów za rzeczywisty bigos.
>
> Trzeciego dnia odegrzewa się mięszaninę, niesłusznie zwaną bigosem, i – skrapia się butelką soku winnej jagody.
>
> Czwartego dnia odegrzewa się substancję, dodaje się do niej bulionu w płynie i malutką flaszeczkę bifsztyk-sosu.
>
> Piątego dnia odegrzewa się mięszaninę i obsypuje pieprzem na sposób grenadierski.
>
> Wówczas – mamy już bigos, ale młodociany, nieśmiało stawiający pierwsze kroki.
>
> Więc aby wzmocnił się i dojrzał –
>
> szóstego dnia odegrzewa się,
>
> siódmego dnia odegrzewa się – i –
>
> ósmego dnia odegrzewa się.
>
> Ale dziewiątego dnia zjeść go należy, gdyż w dniu dziesiątym klasyczni bogowie, znęceni wonią bigosu, gotowi ze szczytów Olimpu zejść na ziemię i wydrzeć specjał śmiertelnym ustom!
>
> [...]

41/ B. Prus, *Lalka*, t. 1, s. 292.

42/ L. Potocki *Pamiętniki...*, cz. 3, s. 243.

> Odegrzewać, przygrzewać i jeszcze raz odegrzewać oto metoda, dzięki której rzeczy tego świata nabierają nieocenionych przymiotów. Jedną zaś z takich bez końca odegrzewanych kwestyj jest – kanalizacja Warszawy.[43]

„Odegrzewanie" zdaje się być w ogóle sposobem, w jak Prus pojmuje rzemiosło felietonisty. Problemy kanalizacji Warszawy, filantropii, szpitali, szkół zawodowych, wreszcie – cen żywności i tanich kuchni pojawiają się w *Kronikach* z regularnością niemal wyznaczaną przez zegarek i kalendarz. Cała sztuka polega w tym momencie na tak atrakcyjnym „przyprawieniu" danej kwestii, by czytelnik się nią nie znużył, nawet jeśli zorientuje się, że po raz kolejny częstowany jest tą samą potrawą[44]. A wiadomo, kropla drąży skałę...

Z taką samą prawidłowością ukazuje się w tekstach felietonów Prusa jedno nazwisko, nieodłącznie związane z polską literaturą kulinarną. Chodzi tu oczywiście o Lucynę Ćwierciakiewiczową, przywoływaną głównie jako autorkę *365 obiadów*, ale pojawiającą się jako ostateczny autorytet i symbol wszelkiej kuchennej wiedzy tajemnej. Jej osoba stanowi najwyraźniej dla Prusa swoisty znak i bodaj czy jakiś inny autor książek kucharskich dostąpił w *Kronikach* tego zaszczytu, by być wymienianym jako *pars pro toto* całej grupy ludzi. To po prostu „pani Ćwierciakiewiczowa i jej stronnicy"[45]. Reklamowanie ukazujących się w druku kolejnych *Kolęd dla gospodyń* kronikarz uważa za „jeden z moich dorocznych obowiązków"[46], zachwyca się przepisami zawartymi w poradniku *Cokolwiek bądź chcesz wyczyścić...*[47], zaś o jego znajomości *365 obiadów* może pochlebnie świadczyć fakt, iż gdy Prus

---

43/ „Kurier Warszawski" nr 285 z 20 grudnia 1879 r., cyt. za: B. Prus *Kroniki*, oprac. Zygmunt Szweykowski, Warszawa 1958, t. 4, s. 90-91.

44/ Taka praktyka (używanie metafory kulinarnej w tekście felietonu czy recenzji) doczekała się zresztą krytyki ze strony Elizy Orzeszkowej, która ustami swego bohatera nieprzychylnie komentuje recenzje koncertu młodego skrzypka, gdzie wśród zawiłych zdań i określeń „strawa duchowa w formie pożywczej sztuki mięsa czy ckliwego kremu podana", „przyprawy, umieszczone tam dla podbechtania podniebienia ciekawości słuchaczy" itp., nie sposób dopatrzyć się jakiegokolwiek sensu. „Otóż to, jak krytyka kształci u nas młode zdolności! Młody debiutant występuje po raz pierwszy publicznie, a dwaj weterani, dwie powagi w sztuce i literaturze piszą o nim. Jeden z nich używa takiej retoryki, że i sam Cyceron nic by w niej nie zrozumiał, choć kilka grubych tomów o retoryce napisał; drugi tnie odę pochwalną [...]", (E. Orzeszkowa *Wesoła teoria i smutna praktyka. Opowiadanie,* Warszawa 1966, s. 97).

45/ U Potockiego w podobnej funkcji nazwiska-znaku występuje Szyttler, przeciwstawiany konsekwentnie romansopisarce George Sand. Poczciwa pani chorążyna: „Dzieł pana Sanda nie znam – wyrzekła dobrodusznie – bo żadnych romansów nie czytam, poprzestaję na Szacfayerze i Szyklerze, z pierwszego pochwalić się muszę, że szczęśliwie kuruje, a drugi nauczył mnie niejednej smacznej potrawy [...]". W przypisie autor dodaje: *„Lekarz domowy* Szacfayera – *Kucharz doskonały* Szyklera, dwa dzieła rozpowszechnione na Litwie" (L. Potocki *Pamiętniki...*, cz. 1, s. 215).

46/ B. Prus *Kroniki*, t. 4, s. 420.

47/ Tamże, t. 10, s. 24-25.

określa „młodocianych poetów, którzy uważają się za kożuszek dziennikarskiej śmietanki, za leciutkie, słodziutkie, waniliowe i cynamonowe N i c" pojawia się tu natychmiast odsyłacz „(patrz *365 obiadów*, s. 35)"[48]. Metaforze z przypisem trudno odmówić oryginalności!

Uwielbienie dla Ćwierciakiewiczowej (manifestowane w sposób dość żartobliwy, lecz ogromnie częsty) nie jest jednak u kronikarza zupełnie bezwarunkowe. Jeśli bowiem pani Lucyna ryzykownie umieszcza na końcu swojej *Kolędy dla gospodyń na rok 1881* poezje o nader miernej wartości, Prus nie omieszka bezlitośnie wytknąć im grafomaństwa, z obowiązku kronikarskiej rzetelności obficie cytując przykłady i kończąc: „Klituś bajduś, módl się za nami!... Ale za to jaka tam jest «polędwica z truflami», «kwiczoły pieczone z rożna», «kit zimowy do okien» i tysiące innych klejnocików... Słowem – cacko, nie kalendarz!"[49].

Cudowne przepisy na polędwicę i kwiczoły z rożna pozwalają nie tylko na ułaskawienie znanej autorki od kary za brak gustu w wyborze „części artystycznej" swojego bardzo użytecznego wydawnictwa, ale jeszcze wydzierają Prusowi spod pióra takie humorystycznie żartobliwe pochwały:

> Ktoś powiedział, że do sakramentu małżeństwa potrzebne są następne kwalifikacje: pełnoletniość, wolna a nieprzymuszona wola i ... *365 obiadów za pięć złotych*.[50]

Brzmi to wszystko bardzo mało serio, jednak pod żartobliwą formą ukrywa się rzeczywiste poważne zainteresowanie i troska.

> Była bowiem epoka, w której zajmowanie się kuchnią i śpiżarnią należało do złego tonu. Wówczas znikła rasa znakomitych gospodyń i tradycja polskich potraw. Panny na wydaniu nie umiały przepowiedzieć: czy pewna kura zniesie lub nie zniesie jaja? ale natomiast kartaczowały ludzi panieńskimi wiadomościami z zakresu: słownikarstwa, chronologii i encyklopedii.
>
> Była to epoka romansów George Sand, bladych dziewic i katarów żołądka. Przeciw niezdrowym prądom owego czasu pani Ćwierciakiewiczowa podniosła sztandar *365 obiadów* i – zrobiła pierwszy krok do ocalenia kraju.
>
> Dziś każda młoda gospodyni, jeżeli nie potrafi ugotować nawet lanego ciasteczka, to przynajmniej posiada w swojej biblioteczce wydawnictwa – wskrzesicieli naszych gospodarskich tradycyj. Jest to więc zapowiedź lepszych czasów: dla żołądka przez kuchnię i dla społeczeństwa – przez żołądek.[51]

Odradzać społeczeństwo przez książki kucharskie i poradniki gospodarcze? Przez tanie kuchnie, którym podsuwa się tanie a proste przepisy tatarskie „o pożytku z krwi wołowej", marnującej się codziennie w szlachtuzach warszaw-

---

48/ Tamże, t. 5, s. 82.

49/ Tamże, t. 4, s. 421.

50/ Tamże, s. 206.

51/ Tamże, t. 5, s. 207-208.

skich? Czemu nie, choć dziś ten plan wydaje się absurdalny i utopijny. Pozytywistyczny program pracy organicznej nie żywił wstrętu do najdrobniejszych nawet przedsięwzięć, jeśli tylko obiecywały bodaj małe, ale realne efekty. Stąd Prus czujnie śledzi każdą wystawę higieniczną, każdą tanią kuchnię i popularnonaukową broszurkę, ukazującą się na rynku wydawniczym. Choćby *„O żywieniu i pokarmach*, wydaną przez drów Nusbauma i Nenckiego", która tłumaczy, jak powinien jadać człowiek pracujący, aby mógł pracować wydajnie.

> Z tej również książeczki można się dowiedzieć, że drogi kawior jest mniej posilny od śledzia; że arcydrogie ostrygi są przeszło 3 1/2 raza mniej warte od zwykłego karpia; że trufle są mniej pikantne od czosnku, a szparagi od kapusty.
>
> Krótko mówiąc, że ubogi demokrata większą może mieć uciechę ze śledzi, czosnku, chleba i kapusty, aniżeli dumny magnat, łykający ostrygi i walający sobie palce szparagami.[52]

To podany w skondensowanej formie jeden z kulinarnych dogmatów pozytywizmu, nad którego udowodnieniem trudziła się niejedna powieść tendencyjna.

52/ Tamże, t. 10, s. 163-164.

Magda LIPIEC

Eliza z Branickich Krasińska

W nawias wzięta

> Jakże się mylisz – powiedziałam [...] – chcąc narzucić jakiś plan twojej wyobraźni, zamknąć ją w określonym kształcie! Czy nie widzisz, że w ten sposób toczysz z nią wojnę i gdybyś przestał znęcać się nad nią, trwałaby ona nadal w tobie, czynna, radosna i płodna?[1]

Dlaczego tak bardzo niepokoją mnie te nawiasy? Dlaczego tak drażnią wzrok przedzierające się przez mroczne szpary pasma rzeczywistości? Puste przestrzenie, w których rodzi się napięcie. Miejsce po. Po kim? Interwał między? Między czym? Potrząsam sitem tekstu i z rozpaczą dostrzegam, że wszystko to, co wiem, wszystko to, co mogłabym wiedzieć, osuwa się w głodne, rozwarte usta dziur.

> [...] tak często lustra w swe wnętrza chłoną
> uśmiech dziewcząt jedyny i święty,
> gdy doświadczają samotnie świtu –
> albo też w blasku służebnych lichtarzy.
> I w oddech nie sfałszowanych twarzy
> już tylko pada światło odbite.[2]

List 8 z 29 stycznia 1836: „Barak Lemana zapalił się i prawie wszyscy zginęli. [...] To musiała być straszna męczarnia dla tych biednych ludzi". Nawias. Nawias ognia otacza i schładza zamkniętą, płonącą przestrzeń sceny ulicznego teatru. List 56 z 29 stycznia 1838: „[...] muszę Ci powiedzieć, że jestem szczęśliwa jak królowa.

1/ G. Sand *Dzieje mojego życia*, przeł. M. Braminska-Jaczowa, Warszawa 1968, s. 182.

2/ R. M. Rilke *Sonety do Orfeusza*, część II, w: *Poezje. Gedichte*, przeł. M. Jastrun, Kraków 1993, s. 273.

W mieście jest bal, na który ja nie idę [...]". Nawias. Miękkie, pluszowe ramy tłumią gwar ludzkich głosów, taneczną muzykę, tupot eleganckich bucików. List 73 z początku września 1838: „Nie znałam jeszcze «Niemców» pani de Staël i żałuję, że tak późno tę książkę poznałam [...]. Zawiera ona niejedną myśl, która każe się zastanowić i budzi wiele innych refleksji". Nawias. Myśli i refleksje obumierają w cieniu szarego skrzydła. List 104 z 23 czerwca 1840: „Ileż pociechy znalazłam w ofiarowanej mi przez Ciebie książce *O naśladowaniu...*". Nawias. Nie rozumiem, dlaczego zażądał i tej ofiary. List ten sam: „[...] a według tego, co myślę, nie uważam, żebym się nadawała do *matrimonial state* (stanu małżeńskiego)!!". Nawias. List z 12 lipca 1842: „Ciociu, czemuż nie jestem chłopcem? Wewnętrznie jestem rzeczywiście chłopcem, gdybym była nim chociaż trochę zewnętrznie, niczego bym już nie pragnęła. Nie jestem wymagająca, niechby był ze mnie jaki bądź chłopiec". Nawias.

W żarłoczną otchłań nawiasów najczęściej i najszybciej osuwają się – jak pozbawiony ciężaru puch marny – myśli, przeżycia, zdarzenia „nieważne", „błahe": drobne smutki, silne migreny, opis genewskich kolczyków z czarnej emalii, tłuste bliny i pączki, refleksje nad lekturami, chińska tkanina nowej sukni, opis Kaszmiru Tomasza Moore'a w *Lalla Rukh*, niechęć do balów, kolorowe wstążki od kapelusza i „Ciociu, czemuż nie jestem chłopcem?". Mocno trzymają się tekstu rzeczy „istotne": herbarze i koligacje, cesarz i car, uliczne walki, zapach prochu, szczęk karabinu, papież, wojny, powstania i refleksje nad przemianami społecznymi.

Chciałabym – jak chimeryczny lokator Trelkovsky – podłubać palcem w ścianach nawiasów, aby odnaleźć utracone siekacze. Bez nich szkielet mojej pracy jest niepełny. Zieje czarnymi ubytkami. No a na dodatek jeszcze ta Maria. Milcząca i nieobecna Maria. Maria Beatrix.

Lata 1835-1839: Eliza ma 15-19 lat

Nie wiem prawie nic o wczesnym dzieciństwie i wychowaniu Elizy do piętnastego roku życia. Dzieciństwo Elizy musiało być jednak szczęśliwe, skoro w późniejszych wspomnieniach: „Ukraina to ziemia obiecana, Ukraina marzeń, słodki miraż przeszłości, raj utracony młodości, biegun, ku któremu zwraca się igła magnesowa serca i szczęśliwych wspomnień, [...] powietrze, które tak wspaniale wypełniało płuca pełnią życia i sił"[3]. Nie bez powodu chyba J. Słowacki przedstawiał Elizę i Katarzynę Branickie jako „Walkirie z północy przybyłe. Silna i wesoła Ukrainka [...]" – według opisu samej Elizy – „skacząca jak ryba do zimnej Rosi, biegająca jak sarna po lasach, zawsze na powietrzu, na wietrze, na słońcu, tak w deszczu, jak i w śniegu, obojętna na wszystko jak Cyganka"[4]. (Liczę się oczywiście z tym, że coraz starsza i znękana rzeczywistością Eliza konstruowała swój piękny mit beztroskiego dzieciństwa, aby uciekać weń w chwilach rozpaczy). W li-

3/ *Świadek epoki. Listy Elizy z Branickich Krasińskiej z lat 1835-1876*, opr. Z. Sudolski, tłum. U. Sudolska, Warszawa 1996, t. 3, s. 180.

4/ Tamże, t. 1, s. 74.

stach, po owych „szczęśliwych latach dziecięcych i pierwszej młodości, kiedy wszystko było radosne i promienne"[5], pozostaną dwa ślady: wykarmiona żyzną ziemią Ukrainy wyobraźnia oraz gorąca przyjaźń do ciotecznej siostry, Aleksandry Potockiej, przyjaźń „zachowująca soczystość świeżo zerwanego liścia"[6]. Przyjaźń owa stanie się zresztą w przyszłości miernikiem „światowych" przyjemności. Zadowolenie czerpane ze szczerego, intymnego kontaktu przyzwyczaja do „czegoś zupełnie innego niż owa fałszywa świetność, która może olśnić, lecz nigdy zadowolić" – pisała Eliza, dodając – „tyle słyszałam o świecie jako o wirze pociągającym, urzekającym, uwodzicielskim, że obawiałam się niegdyś, że mu się nie oprę, lecz nie, nasza spokojna przyjaźń, nasze prawdziwe przyjemności [...] [powodują] brak zainteresowania wielkim światem"[7]. Wydaje mi się, że aż do dziewiętnastego roku życia bujna wyobraźnia – stanowiąca punkt ciężkości osobowości Elizy, punkt, wokół którego kłębią się wszelkie napięcia, zajęcia i pragnienia – rozwija się bez większych oporów ze strony otaczającego ją środowiska. Wyobraźnia, „bujna wyobraźnia, zawsze górnolotna, niszcząca tysiące wspaniałych pomysłów, wyobraźnia niespokojna i ruchliwa, podobna do robaka, który toczy biedną głowę i nie daje jej chwili spokoju". Eliza ciągle jeszcze korzysta ze statusu dziecka. Dziecka, któremu dozwolone są dziecinne marzenia. Przeciwieństwo oszałamiającej swobody i wolności świata marzeń stanowią zaś gwarne, balowe sale, „gdzie panuje sztywna etykieta, nuda sili się na uśmiech [...], gdzie złoci się pycha, licytuje i uderza afektacja, krzyżuje i potrąca pretensjonalność, fałsz ściska ci rękę, frywolność sunie lekkim krokiem [...]"[8]. Bardzo trudno na podstawie pociętych nawiasami listów zdefiniować ów punkt ciężkości, na którym opierała się osobowość Elizy. Marzenia i fantazje? Tak, ale jako wyściółka macicy, w której – dzięki wolnym i samodzielnym wyborom – dojrzewa płód indywidualności. Ogromna i wciąż narastająca niechęć Elizy do balów, spotkań tanecznych, rautów wiązałaby się zaś z ich – tak przeciwną żywej i spontanicznej wyobraźni młodej kobiety – fałszem, sztuczną elegancją, umownością etykiety. Z nienaturalnością krępującą jak gorset żywo krążącą krew. „Nienaturalność [zaś] pojawia się [...] kiedy dusza znajduje się w punkcie odmiennym od punktu ciężkości ruchu"[9]. Nigdy natomiast nie buntowała się Eliza przeciwko – wydawałoby się równie nienaturalnej dla wychowanej w dzikiej swobodzie dziewczyny – dyscyplinie zajęć intelektualnych. Naukę traktowała bowiem jako podstawę i pożywkę dla rozwoju własnej indywidualności, jako odsłanianie „pokrewieństwa ideałów, których główną zasługą jest utrwalenie w pamięci najważniejszych faktów, do jakich dorzuca się własne

5/ Tamże, t. 3, s. 141.

6/ Tamże, t. 2, s. 340.

7/ Tamże, t. 1, kolejno s. 108, 155.

8/ Tamże, t. 1, s. 108.

9/ H. Kleist *Traktat o marionetkach*, w: K. A. Jeleński *Bellmer*, przeł. J. St. Buras, Gdańsk 1998, s. 32.

ideały; zamiast wyrażać mnóstwo własnych ideałów, które w umyśle wcale nie układają się w całość i stwarzają zamęt w głowie"[10]. Lektury – zwłaszcza historia i literatura – służyły więc porządkowaniu własnych pragnień, rozplątywaniu kołtuna rodzącego się j a, nadawały cel dniom i kierunek dążeniom. Mimo tego jednak, że wykształcenie arystokratycznych panien wydaje się solidniejsze od wykształcenia mieszczanek na wydaniu, także i w rozkładzie zajęć Elizy dominują lekcje rysunku, śpiewu i muzyki – „bezcelowe *curriculum* mające" – według U. Frevert – „na celu przygotowanie kobiety do oddziaływania własną istotą, osobowością, reprezentowania poczucia estetycznego i zmysłu formy, [...] kreowania swobodnej, nastawionej na wszechstronność towarzyskości [...]", a więc wypełnienie pustego miejsca w projektach życiowych zapracowanych mężczyzn[11]. Podobnie jednak jak przeważająca większość kobiet z jej sfery, pozostała Eliza – także w dziedzinie tak wyróżnianego przez nią malarstwa – amatorką. Obowiązki narzucane wchodzącej w „wielki świat" pannie: obiady, koncerty, wieczory, wizyty, korespondencja, a nade wszystko – pochłaniająca masę czasu – konieczność bycia czarującą doprowadzały do tego, że kobieta będąca „zawsze na czyjeś zawołanie, [...] na zawołanie wszystkich [...] to, co robi [w dziedzinie nauki lub sztuk pięknych] musi robić w chwilach tak zwanych straconych"[12]. Dziecięca oraz – mimo swoich osiemnastu lat – dziecinna Eliza przypomina cudowną romantyczną marionetkę. Osnuta jak – ciągle jeszcze delikatna i łatwa do zerwania – plątanina pajęczych nitek wokół już twardego jak orzech, osadzonego w sferze wyobraźni punktu ciężkości: zaczątków indywidualności. Uzależniona od siły, która porusza nią z zewnątrz. Tą siłą „jest przede wszystkim nasze własne odbicie: łudząco podobny, nieomal prawdziwy, nieodparcie rzeczywisty w swej plastyczności obraz nas samych. Cóż to za radość" – dodawał B. Boie – „móc ujrzeć i rozpoznać siebie samego, zanim obraz znieruchomieje i zmieni się w obcy, nieprzenikniony przedmiot [...]"[13]. Ciągle jeszcze nie rozbudzona świadomość – świadomość i własnej, tak silnej już indywidualności, i pozycji społecznej, i płci – sprawia jednak, że Eliza bez oporu i wahania powtarza i przyjmuje wyuczone sądy na temat kobiety i jej powołania. Omawiając sztukę niejakiej pani Amelot, siedemnastoletnia Eliza zauważa: „Pani Amelot chciała pokazać taki charakter kobiety, jaki powinien być, gdy jest szlachetną; jej bohaterka umie przedkładać swoje obowiązki jako córka, żona i matka nad upodobania, daje piękne przykłady poświęcenia i [...] na końcu oczekuje nagrody w sercu i w niebie"[14].

10/ *Świadek epoki...*, t. 1, s. 86.

11/ Por. U. Frevert *Mąż i niewiasta. Niewiasta i mąż. O różnicach płci w czasach nowoczesnych*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 1997, s. 252-258.

12/ J. S. Mill *Poddaństwo kobiet*, przel. M. Chyżyńska, przekład przejrzał J. Chołówka, Kraków 1995, s. 358.

13/ B. Boie *Człowiek pośród luster. Esej o romantyzmie niemieckim*, przeł. J. M. Kłoczowski, Warszawa 1998,

14/ *Świadek epoki...*, t. 1, s. 73.

Bez oporu i wahania, ale przede wszystkim dlatego, iż Eliza zdaje się zupełnie nie zdawać sobie sprawy z faktu, że za trzy lata owe wyuczone i powtarzane sądy zadecydują o jej dorosłym życiu.

Wkładam palce między dobrze naoliwione zawiasy stron *Wielkiego Słownika Biograficznego*. Krasiński. Krasiński. Krasiński. Może pod Branicka? Branicki. Branicki. Branicki. Z kartek *Słownika* ściekają strugi samowystarczalnych płciowo męskich pokoleń. Hojne szafowanie nasieniem daje początek nowym szeregom ojców, mężów, synów, braci.

Bielizna nawiasów obyczajnie okrywa zaś karmiące kobiece piersi.

Lata 1840-1843: Eliza ma 20-23 lata

„W początkach XIX wieku dwudziesty rok życia w biografii kobiety był przełomowy. Oznaczał czas, od którego kobieta miała coraz mniej szans na życie bez stygmatu śmieszności, nieszczęścia i dziwactwa – staropanieństwa"[15]. W przypadku arystokratki – pięknej, bajecznie bogatej, skoligaconej z najstarszymi rodami Europy – trudno mówić o stygmacie śmieszności. W dwudziestym roku życia Eliza oficjalnie uznana zostaje jednak za p a r t i ę, za pannę na wydaniu. Szykownie opakowany towar wykłada się na wystawę. Według Jean Paula rozpoznanie przez dziecko własnego, odrębnego j a, dzięki któremu może ono poczuć się podmiotem, wiąże się z nagłą intuicją, trwałą i olśniewającą wizją. Wydaje mi się jednak, że świadomość młodej kobiety w XIX wieku (a może ciągle jeszcze) budziła się – o ile nie po raz pierwszy, to drugi – i najczęściej ulegała natychmiastowej deformacji w momencie odkrycia własnej płci w patriarchalnym społeczeństwie. Zrodzona w sferze wyobraźni wolna myśl o własnym j a budzi się po raz drugi „w kontakcie z rzeczywistością, która myli tropy i łudzi pozorami. [...] ja, które szuka siebie samego i pragnie się określić, w każdej chwili grozi zagubienie pośród własnych odbić i rozmycie w unicestwiającym je obrazie"[16]. Względna (a jak na XIX-wieczne wychowanie młodej panny – ogromna) wolność, której doświadczyła „silna i wesoła Ukrainka", sprawiła, że zderzenie fantazji o własnym, możliwym do wykucia j a z oczekiwaniami społeczeństwa było tragiczne. Eliza odkrywa, że wolność owa była złudzeniem i nieporozumieniem, że skończywszy dwadzieścia lat staje się „rzeczą prawnie przypisaną, i że chętnie oddano by ją jakiemuś Nesselrode lub jakiemuś Clary". Potworna wręcz rozpacz, wynikająca z faktu, że społeczeństwo (a w tym rodzice) oczekuje od niej bycia „wystrojoną lalą do siedzenia w salonie ojca, inżyniera mechanika, schlebiającą od czasu do czasu matczynej dumie, pokazywaną tak, jak się pokazuje wytresowaną papugę lub tańczącego pieska", równa się jedynie oporowi, jaki stawia Eliza wszelkim próbom wydania jej za mąż oraz odrazie, jaką zaczyna żywić do małżeństwa. „Sama myśl o *matrimonial state* pogrąża mnie w rozpaczy i we łzach. [...] małżeństwo może być [bowiem]

15/ S. Walczewska *Damy, rycerze i feministki*, Kraków 1999, s. 29.

16/ B. Boie *Człowiek...*

największą z ofiar i nie ma straszniejszych kajdan i galer, jak nieszczęśliwe życie małżeńskie". Buntownicze zachowanie Elizy, „wystrzeganie się wszystkich, którzy się do niej uśmiechają", doprowadza do – niezwykle bolesnego dla tej, do tej pory, tak posłusznej córki – konfliktu z rodzicami. „Mama wściekła zaczęła robić sceny [...] spotkały mnie nie tylko reprymendy, łajanie, złe humory i niesmak bez końca. [...] a potem nowe reprymendy, niby to czułe wskazówki, które mnie doszczętnie zmiażdżyły". Niezwykle bolesne staje się ponadto dla Elizy rozbicie jej dotychczasowego trybu życia, w którym tak wiele czasu poświęcała na naukę. Konieczność pokazywania się w salonach połyka czas przeznaczany na lekturę. „Mama ma zamiar dużo się bawić i nas bawić. To mnie przeraża [...] wszystko to mocno mnie oszałamia [...] wszystko się plącze w mojej biednej głowie, lękam się, że zupełnie zgłupieję. W dodatku w galopującym tempie przychodzą złe nawyki, byłabym bardzo nieszczęśliwa, gdybym straciła przyzwyczajenie i zamiłowanie do zajęć. [...] Teraz widzę, że na myślenie trzeba mieć czas"[17]. Porządkowanie – karmiących wyobraźnię i służących krystalizowaniu się indywidualnego j a – pojęć i ideałów zastępują: zamęt, chaos, leniwe i bezmyślne „siedzenie prosto na krześle" podczas balów i rautów. Po raz pierwszy – w wieku dwudziestu lat – dostrzega Eliza różnicę wymagań stawianych przez społeczeństwo młodym pannom i młodym chłopcom. Spostrzeżenie to bardzo szybko zaowocuje w Elizie przekonaniem, że jej *gender* jest chłopięce, że „wewnętrznie jestem rzeczywiście chłopcem". Pragnienie samorealizacji zwiąże się zaś w świadomości Elizy z marzeniem o zmianie płci. „Czemu nie jestem chłopcem? Wewnętrznie jestem rzeczywiście chłopcem, gdybym była nim chociaż trochę zewnętrznie, niczego bym już nie pragnęła. Nie jestem wymagająca, niechby był ze mnie jaki bądź chłopiec. [...] nie chciałabym zamieszkać w Paryżu jako panna – tu bowiem można prowadzić tysiąc egzystencji i każda byłaby wypełniona po brzegi, mnie zaś odpowiadałoby życie studenta, chciałabym być mężczyzną w Paryżu – chodzić na różne wykłady, śledzić postępy intelektualne [...] albo być adwokatem i uczestniczyć we wszystkich debatach [...] ale nigdy panną". Tysiące możliwych, wypełnionych po brzegi chłopięcych egzystencji. Pustka i bezużyteczność panieńskiego istnienia. „W głębi serca człowiek czuje potrzebę działania, a ja na co się przydaję [...]. Czy jestem pożyteczna dla kogoś lub czegoś? Czy moje życie jest komuś potrzebne? Nie! Nie!"[18].

„Nowa ekspresja oznaczała nieraz transgresję w szaleństwo skrajności" – pisała M. Janion o ekspresji kobiet walczących na barykadach – „Nie było to aż szaleństwo «samo w sobie», lecz za takie uchodziło – ze względu na ogrom zakazów, jakie kobiety musiały naruszyć"[19]. Barykadami Elizy mogły stać się gwarne i kolorowe salony. Myśl o rewolucyjnym szaleństwie emancypacji, o „ogromie zakazów, jakie kobiety musiałyby naruszyć", była jednak dla Elizy niezwykle trudna do przyjęcia. „[...] posądzisz mnie o szaleństwo [wyobraźni prowokującej marzenia o kobiecej

17/ *Świadek epoki...*, t. 1, kolejno s. 127, 164, 193, 138, 145, 135.

18/ Tamże, t. 1, kolejno s. 164, 139, 127.

19/ M. Janion *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 22.

wolności] – mówmy o czym innym". Mówmy o czym innym. Kobiecie, która – tak jak Eliza – cofała się przed szaleństwem mówienia o wolności, o możliwości swobodnego rozwoju kobiecego j a, pozostawały jedynie fantazje duchowego transwestyty. Wydaje mi się jednak, że – wychowanej w bogactwie i przepychu arystokratki – nie ominęło ukąszenie rewolucji. „[...] zrozumiałam, jak bardzo bogacz jest winny. Każda godzina cierpienia ubogiego [...] musi wznosić się do Boga, by oskarżyć bogatego; a Bóg jest sprawiedliwy. O, jak straszna jest ta myśl!"[20]. Oskarżana przed Bogiem arystokratka ma zaś do wyboru dwie drogi: drogę rewolucji lub – proponowaną przez Kościół – drogę pokuty odprawianej wśród bogactw. Młoda Eliza – zanim jeszcze nawrócona została na drogę pokuty – dopuszczała myśl o „wrzeniu", które rozpali zastygłe w spokoju i bezruchu umysły. Także umysły arystokratów, którzy „wyobrażają sobie, [że] przez samo urodzenie się księciem robi się wystarczająco dużo dla społeczeństwa. Lecz niestety w naszych czasach" – twierdziła Eliza – „płaszcz książęcy nigdy nie jest dosyć długi, by przykryć ośle uszy"[21]. Droga rewolucji wymagałaby wypuszczenia na wolność – oraz podążenia za nim – upadłego, rozpasanego anioła wyobraźni. Postawienia na nieokiełznany rozwój indywidualności. Zawierzenia własnemu p u n k t o w i c i ę ż k o ś c i generującemu idealny wizerunek j a. Jestem jednak głęboko przekonana, że – w przypadku kobiety XIX-wiecznej, jaką była Eliza – musiałoby to wiązać się z odrzuceniem religii. Religii stojącej w opozycji do wyobraźni.

„Ileż pociechy znalazłam w ofiarowanej mi przez Ciebie książce *O naśladowaniu*... [...] Dużo myślałam o życiu, o obowiązkach, jakie powinny być jego zasadą. [...] moim pierwszym obowiązkiem było poświęcenie się [...] i postanowiłam uczynić ofiarę z siebie"[22]. W każdym chrześcijaninie – zauważa C. G. Jung – zanurzony jest praobraz Chrystusa jako żywej całościowej osobowości. Ewolucja historyczna doprowadziła jednakże do wyniesienia *imitatio Christi*. Człowiek podejmujący się naśladowania Chrystusa nie podąża już do Całkowitości własną „drogą, wytyczoną własnym losem, lecz usiłuje kopiować drogę Chrystusa"[23]. Dla wychowanej w ideałach chrześcijańskiej pokory i samarytańskiej służby Elizy wyższość *imitatio Christi* nad indywidualnym rozwojem j a nigdy nie podlegała wątpliwościom. Konflikt rodzący się pomiędzy rozrastającym się jak potworna narośl Chrystusowym j a a ustępującym indywidualnym j a rojącym o oddaniu się we władzę niepokornej wyobraźni mógł zostać rozwiązany w jeden tylko sposób. „Czyż nie przewyższyłam mądrego Greka, który był dlatego mądry, że gardził bo-

20/ *Świadek epoki*..., t. 1, s. 139, 91.

21/ Tamże, t. 1, s. 153.

22/ Tamże, t. 1, s. 124.

23/ Por. C. G. Jung *Wspomnienia, sny, myśli*, przeł. R. Reszke i L. Kołankiewicz, Warszawa 1993, s. 330. Znamienne, że G. Sand odrzuciła lekturę *O naśladowaniu Chrystusa* bardzo wcześnie. Tomasz a Kempis utracił swój wpływ na młodą kobietę, zanim ukończyła ona siedemnaście lat; por. G. Sand *Dzieje*..., s. 253.

gactwami materialnymi, a ja mówię: precz marzenia, nadzieje, złudzenia wszelkiego rodzaju, bogactwa wyobraźni czy bogactwa serca, precz!"[24]. Klęska Elizy była tym bardziej oczywista, że na konieczność uśmiercenia (a raczej stłumienia) nieprzewidywalnej wyobraźni naciskały wszystkie – tak bliskie Elizie – zaprzyjaźnione kobiety. „[...] będziesz mi prawić kazania" – pisała Eliza do swej najbliższej przyjaciółki, A. Potockiej – „będziesz mi mówić, że powinnam wystrzegać się wyobraźni, życia głupiego. Ale uspokój się, pracuję nad sobą [i nad swoją niechęcią do małżeństwa]. Nie spodziewam się, nie oczekuję, ani nie pragnę żadnego szczęścia. Ostro karcę się za najmniejszy uskok w kierunku potępionej przez Ciebie nieokiełznanej wyobraźni"[25]. W przypadku kobiet otaczających Elizę, kobiet-arystokratek, „tresowanych tak zręcznie do tłumienia pragnień [o równości i wolności] jako niezgodnych z ich powołaniem", szczególnego znaczenia nabiera stwierdzenie J. S. Milla: „Kiedy hasło buntu zostaje podniesionym, wszyscy prawie dowódcy, a szczególnie wszyscy walczący żołnierze, uczynić muszą ofiarę z przyjemności i słodyczy życia". Emancypujące się mieszczanki niezwykle rzadko czyniły ofiarę „z przyjemności i słodyczy życia". Dla niezamężnych panien walka umożliwiająca choćby naukę i pracę była często walką o przeżycie, walką o wydźwignięcie się z nędzy. Pozycja kobiet-arystokratek w społeczeństwie, w którym „to, co było w początkach wynikiem brutalnej siły, zamieniono w prawo, zapewniając mu sankcję społeczeństwa i dążąc do zastąpienia środkami publicznymi bezprawnej walki fizycznej", była niezwykle dwuznaczna. Jako uciskane kobiety podlegały one „stanowi pierwotnego niewolnictwa". Jako zamężne arystokratki czerpały korzyści z przemocy i mogły doświadczyć zadowolenia, „jakie sprawia posiadanie władzy"[26]. Niezamężna Eliza miała tylko jeden sposób – akceptowany przez społeczeństwo – na uniknięcie losu podtrzymujących system ucisku przyjaciółek. „Kościół katolicki oferował [bowiem] definiowanym przez swą płciowość kobietom pewną możliwość wyboru drogi życia: małżeństwo czy dziewictwo". Tą jedyną drogą rozwoju i kształcenia kobiety w Kościele katolickim była oczywiście droga

---

24/ *Świadek epoki...*, t. 1, s. 158.

25/ Tamże, s. 145, 164, 195.

26/ J. S. Mill *Poddaństwo...*, s. 297, 294, 289, 293.
I jeszcze jedno odwołanie do G. Sand. Zgodnie ze wspomnieniami pisarki, to – pochodząca z ludu – matka odpowiadała za rozbudzenie jej wyobraźni, „mieszaniny poetycznej, a tak dziwnej jak tylko można sobie wyobrazić". Arystokratyczna babka „każdy poryw powściągała łagodnie, ale uparcie. Nawet gdy spacerowałam z babką po ogrodzie" – pisze G. Sand – „to choć do niczego przez nią nie zmuszana, czułam, że szacunek i pamięć o należnych jej względach, które zdołała już mi zaszczepić, związują mnie jakby łańcuchem" (G. Sand *Dzieje...*, s. 39 i 117). Cytat ten można zestawić ze wspomnieniem Elizy, dotyczącym ukochanej ciotki: „[...] jej łagodny głos jest tak przekonujący, uspokajający, potrafi wskazać w sposób delikatny, a zarazem stanowczy drogę obowiązku". Warto dodać, że G. Sand uwolniła się od wpływu babki w wieku siedemnastu lat. Elizie „łagodny głos" ciotki towarzyszył do końca życia.

życia zakonnego, którą E. Adamiak nazywa „drogą promocji kobiety w Kościele"[27]. W chwilach narastającej rozpaczy Eliza mogła więc dopuszczać myśl o wejściu na „drogę promocji. Dla mnie to życie jest nie do zniesienia! [...] Mam ochotę zostać siostrą miłosierdzia, zostać zakonnicą, żeby uciec przed tymi kłopotami i prześladowaniami. [...] za kilka lat – gdy moja twarz straci nieco różowych kolorów – smutny przedmiot matczynej próżności – gdy będę miała 24 lub 25 lat, będę mogła nieśmiało podnieść glos i poprosić, żeby mi pozwolono spędzić resztę mego życia w szpitalu. [...] jeśli rodzice pozwolą, zostanę szarytką"[28]. Wysiłek podejmowany przez Elizę w celu „przyzwyczajenia do ciągłego myślenia o drugiej osobie, całkowitego poświęcenia się i zapomnienia o sobie we wszystkim", nie mógł jednak nie zostać okupiony straszliwym bólem[29]. Bólem bez znieczulenia.

„Pojęcie Kobiety, *das Ewig-Weibliche*" – twierdził baron von Brackel, bohater opowiadania K. Blixen – „[...] było w myśl naszej mitologii tym, co stworzono na początku; nasze kobiety widziały swoje posłannictwo w tym, by godnie i w harmonii z ideą Stwórcy reprezentować to pojęcie [...]. Rozwój tej idei w owych czasach dałoby się tak opisać: mała dziewczynka, nieświadoma jeszcze swojej kobiecości, dorasta i zostaje stopniowo wtajemniczona w misterium i dyscyplinę swojej płci, by wreszcie, niewątpliwie według odwiecznych rytuałów, zostać wyzwoloną. Krok za krokiem przesuwał się punkt ciężkości jej istoty z indywidualności na symbol [...]"[30]. Urzeczony symbolem baron von Brackel nie potrafił jednak czy nie chciał dostrzec cierpienia płynącego z „przesuwania się punktu ciężkości". Pełna harmonii, podążająca za własnym punktem ciężkości marionetka powoli przeistacza się w pustą kukłę. „Wtajemniczeniu w misterium i dyscyplinę płci" towarzyszy zaś wyrzeczenie się płynącej z wyobraźni siły. „[...] przypisuje mi się wielką pasję – zgoda, mam ją – korzystam z niej, by być jak kawałek drewna"[31] – pisała Eliza. „Język, którego [od schyłku XVIII do pocz. XX wieku] używano wobec kobiety, nie będący jedynie językiem niższości, lecz także językiem kultu lub egzorcyzmu, językiem innego: kobieta to anioł lub demon", jednoznacznie wskazywał Elizie sposób zużytkowania wypełniającej ją siły. „[...] życie daje [wchodzącej w nie kobiecie] poczucie nowej i niebezpiecznej siły. Jeśli się [ona] tą siłą posłuży, będzie tylko kobietą, jeśli jej nadużyje, będzie potworem, jeśli nią wzgardzi, będzie aniołem". Pustka spływająca ciężkimi kroplami z okaleczonego kobiecego wnętrza sprawiała jednak Elizie straszliwy ból. Obrzezanie wyobraźni, które miało otworzyć hybrydycznej „tylko kobiecie" drzwi do grona aniołów, mściło się napadami depresji, czarnej melancholii, poczuciem całkowitej daremności istnienia, obojętności, nerwowymi tikami twarzy lub przykuwającymi do łóżka migrenami. „[...] żyłam w ciągłym niepokoju, czasem wychodziłam z siebie – strasznie cierpiałam. [...] Miałam też napady czarnej melancholii, tak czarnej, że trudno mi to opisać [...]" – pisała Eliza, zaraz też karcąc samą siebie i prosząc o skarcenie – „Wiem, że to źle, czyż bowiem Opatrzność nie czuwa zawsze nad wszystkimi stworzeniami? Złajaj mnie za to, moja droga siostro". Niepokój, którego doświadczała Eliza, był jednak tak silny, że nieustannie potrzebowała ona potwierdzania słuszności obranej dro-

gi. „Moja Ciociu droga, powiedz mi, czy doszłam do prawdziwego źródła?"[32]. Odrzucenie cierpienia oznaczałoby jednak dla Elizy rezygnację z *imitatio Christi*, z przeświadczenia, że „opuszczenia, męka i śmierć są koniecznym przejściem do przemienienia wyższego"[33]. Religijne usankcjonowanie cierpienia poddającej się przemocy patriarchalnych symboli kobiety sprawia, że oddaje ona „życie czemuś w rodzaju nicości", staje się jak „biedny liść, rzucony na wszystkie wiatry, jak ptak bez gałęzi i na wszystkich gałęziach wystawiony na wszystkie możliwe ciosy"[34]. Bez osobowości i bez twarzy. Bez pozycji i środowiska. Dziwny potwór z przetrąconym punktem ciężkości, na przemian to obdarzany wolnością, to jej pozbawiany. Ktoś i nikt. Ni pies, ni wydra. Pół trup. „[...] jestem na pół żywa, na pół martwa, chodzę, mówię, wstaję, siadam jak żywe stworzenie, ale wewnątrz mnie jest grobowa cisza i bezruch"[35]. W owej trupiej przestrzeni symboliczny anioł-pasożyt składa symboliczną larwę. W momencie, kiedy „ostatni ułomek ducha będzie można z marionetki usunąć, a jej taniec przenieść w całości w sferę sił mechanicznych i wywołać za pomocą korbki"[36], rozwinięte skrzydła larwy rozprostują przygarbioną sylwetkę – papierowy cień dawnej sylwetki Elizy[37].

Dlaczego tak postąpiła? Dlaczego Eliza tak postąpiła? Dlaczego, pozwoliwszy, aby wzięto w nawias jej życie, sama objęła nim postać Marii? Marii Beatrix. Na dziesiątki listów poświęconych synom nie ma ani jednego poświęconego córce. Konsekwencja? A może skryty, ledwo wyczuwalny lęk, że jeśli ze zbyt wielu rzeczy się zrezygnuje, powrócą one ze zdwojoną siłą. „Zamieszkają gdzieś w sąsiedztwie i nim człowiek się obejrzy, już wybucha płomień, który w okamgnieniu przenosi się na jego własne domostwo".

30/ K. Blixen *Stary błędny rycerz*, w: *Siedem niesamowitych opowieści*, przeł. F. Jaszuński, Poznań 1996, s. 73.

31/ *Świadek epoki...*, t. 1, s. 145.

32/ Tamże, t. 1, s. 123, 144.

33/ Tamże, t. 1, s. 291.

34/ Tamże, t. 1, s. 155 oraz t. 2, s. 37, 42-43.

35/ Tamże, t. 1, s. 155.

36/ H. Kleist *Traktat...*, s. 33.

37/ Eliza doskonale zdawała sobie zresztą sprawę z faktu, że jej życiu brakuje ciągłości, że pomiędzy marionetką a anielską kukłą rozwiera się wypełniona cierpieniem przepaść. Przeczuwała także – przynajmniej na początku – że do pierwszego zerwania ciągłości jej istnienia doszło w momencie utraty kontaktu z ukształtowaną w dzieciństwie wyobraźnią. „Często wydaje mi się, że jest się już tylko cieniem samego siebie, wszystko co było naszym życiem, opuściło nas i opuszcza każdego dnia. [...] Wydaje mi się, że cała przeszłość należy do istoty, którą może znałam, ale to nie jestem ja. [...] odnajduję niewyraźne wspomnienie o sobie, lecz wydaje mi się, że to już nie ja. Człowiek, zanim umrze, ma więcej niż jedno życie i umiera częściowo przed nadejściem ostatniego dnia, który kończy wszystko na ziemi", *Świadek epoki...*, t. 4, s. 343, 349, 536.

Noc około 16 lutego 1843[38]

Młoda, zaręczona już Eliza Branicka po raz ostatni próbuje odrzucić zaproszenie do powolnego (to chyba polonez?) *dance macabre*. W podróży do labiryntu nieświadomych pragnień towarzyszy siostrze Aleksander, „ekscentryczny, trudny, nieobliczalny", zarówno w życiu towarzyskim, jak i rodzinnym, uosobione umiłowanie wolności, niezależności, przygody. Prośba o pomoc: „wskażcie nam drogę" i próba przeformułowania religii (nie wiary!) i tradycji reprezentowanych przez żywe trupy kończą się jednak niepowodzeniem. Pochodowi umarłych nie wystarcza miłość odczuwana „do ludzi jak braci, a Boga nade wszystko". O byciu chrześcijaninem przesądza poddanie się systemowi restrykcyjnych nakazów i obyczajów wypracowanych przez tradycję. Żądania umarłych budzą w – ciągle jeszcze – żywej Elizie lęk, ale większym przerażeniem napawa ją perspektywa pozostania samej w ciemnościach labiryntu. Przyłączenie się do umarłych czyni martwym, ale równocześnie broni przed ciemnościami i samotnością wśród żywych. Jasne łuczywa oświetlają dobrze znaną, wydeptaną przez pokolenia drogę. „[...] kiedy pojawił się ruch zwany emancypacja kobiet" – to znowu medytujący nad kobiecością von Brackel – „[...] najbardziej uduchowione i najśmielsze [z młodych kobiet] wyrwały się z tysiącletniego półmroku, oszołomione światłem, ogarnięte pragnieniem działania i chęcią wypróbowania swoich skrzydeł [lub dosiąścia miotły]"[39].

Jak bardzo mylił się uczony baron! Dla Elizy – jak dla większości kobiet w XIX wieku – emancypacja była przede wszystkim rozpaczliwym skokiem w chłodną, wilgotną ciemność.

„Gdzie się schronić, mój Boże, jeśli obecne życie [...] jest tak bolesne. Resztka życia schroniła się w sferze, którą ty nazywasz sferą wyobraźni, a która jest jedyną, gdzie znajduję trochę siły i nabieram odwagi. Może to jest złe takie podniecenie nerwów mózgu, a może nawet włókien serca, ale to jest jak lekarstwo, jak trucizna, jak opium, które przez chwilę uśmierza ból [...]"[40].

38/ W liście z 16 lutego 1843 Eliza Branicka opisuje sen wyśniony na kilka miesięcy przed – już zaplanowanym – ślubem z Z. Krasińskim. Jest to jedyny sen, jaki przytacza Eliza w prowadzonej przez kilkadziesiąt lat korespondencji. W swoich rozważaniach – dosyć rozmyślnie – nie zajmuję się związkiem Elizy z Z. Krasińskim. Wydaje mi się bowiem, że małżeństwo Zygmunta i Elizy było nieudane nie tylko ze względu na zachowanie Zygmunta. Niechęć Elizy do małżeństwa była na tym etapie życia tak silna, że klęską byłoby dla niej każde inne małżeństwo. Znacznie ciekawsze – na tle moich rozważań – wydaje się pytanie: dlaczego Eliza zgodziła się na małżeństwo z Zygmuntem? (Pomijam kwestie tak oczywiste dla Elizy, jak sama konieczność małżeństwa i pragnienie uwolnienia się od rodziców). Jestem przekonana, że o zgodzie Elizy przesądziła „napawająca lękiem wyobraźnia Zygmunta", której porywów nic nie mogło powstrzymać. Być może w związku z człowiekiem o tak niepospolitej wyobraźni po raz ostatni szukała Eliza ratunku dla samej siebie, ratunku dla swojej własnej – tak krzywdzonej – wyobraźni.

39/ K. Blixen *Stary...*, s. 73, 74.

Eliza pragnie się schronić. Eliza szuka schronienia. Ale ja powoli zaczynam rozumieć, ja rozumiem, bo oto widzę rosnący cień Marii Beatrix. Cień wciśnięty między framugi nawiasów, nie pozwalający zewrzeć się, zatrzasnąć żałosnym kleszczom.

Pod „*Raczyński Edward Aleksander*: pierwszą żoną Raczyńskiego była Maria Beatrix (24 VII 1850 – 24 VIII 1884), najmłodsza córka Z. Krasińskiego i Elizy z Branickich. Maria Beatrix była obdarzona bogatą wyobraźnią i darem poetyckim, ale jej twórczość nie wyszła poza krąg towarzyski. [...] Małżeństwo Raczyńskiego z nią okazało się nieudane, gdyż Maria zdradzać poczęła objawy choroby psychicznej, opuściła męża, zabierając małoletniego syna, przebywała we Włoszech, głównie w Wenecji, pogrążona w romansach i morfinizmie. Zmarła w Trydencie"[41].

Podsycany morfiną płomień wyobraźni wybuchł ze zdwojoną niszczycielską siłą.

A Aurora Dupin, znana raczej jako G. Sand, aż do później starości dawała ujście swej żywiołowej wyobraźni w malutkiej nohańskiej *commedia dell'arte*, w stworzonym przez siebie teatrze marionetek.

40/ *Świadek epoki...*, t. 1, s. 146.

41/ *Polski Słownik Biograficzny*, pod przew. S. Kieniewicza, Wrocław 1986, s. 633.

Jolanta KOZAK

SŁOWO-CIAŁO, czyli ZEMSTA KMICICA

„Bez bajek świat nasz nie byłby realny" – oświadcza Vladimir Nabokov w przedsłowiu do *Wykładów o Don Kichocie* –

> [...] czymże jest bowiem to osławione „prawdziwe życie", czymże są te solidne „fakty"? [...] w tak zwanym prawdziwym życiu tak zwanego przeciętnego człowieka jedno jest, na szczęście, pewne: to mianowicie, że sam przeciętny człowiek jest niczym więcej jak utworem literackim, utkanym ze statystyk.[1]

A więc wszystko jest tekstem, rzeczywistość na równi z fikcją. Skoro interpretujemy rzeczywistość – czyli analizujemy ją jako zespół współzależności znaczeń i znaków – to znaczy, że ją czytamy, przecedzamy przez filtry konwencji. Nasze myślenie o świecie realnym nie różni się jakościowo od naszego myślenia o świecie przedstawionym.

„Ta materia, z której sny szyją", jak mawiał Szekspir, pochodzi wszak z magazynów naszej jawy, z arsenału zmysłowo nam dostępnych materialnych śladów – dźwięków, barw i kształtów – z których natura i ludzie budują lustra dla rzeczywistości[2]. Asemiczna materialność śladu jest warunkiem zaistnienia znaku i spełnienia przezeń zasady *esse est percipere*. Rzeczywistość tym się jedynie różni od lustra, że nie może sama o sobie kłamać. Lustro natomiast – choć samo w sobie kłamstwem nie jest – komunikuje nam kłamstwo o rzeczywistości, jej odbicie ukazując jako fakt[3]. Odbicie lustrzane przeczy podstawowej logicznej zasadzie niesprzecz-

---

1/ V. Nabokov *Lectures on Don Quixote*, San Diego, New York, London 1984.

2/ Por. E. Levinas *Egzotyzm*, i G. Deleuze, F. Guattari *Percept, afekt i pojęcie*, w: „Sztuka i Filozofia" 1999 nr 17, przel. P. Pieniążek; U. Eco *Czytanie świata*, Kraków 1999, przel. M. Woźniak.

3/ U. Eco *Czytanie...*, s. 65-101.

ności, gdyż informuje, że coś zarazem j e s t i n i e j e s t w określonym punkcie czasoprzestrzeni – a zatem l u s t r o m a t e r i a l i z u j e p a r a d o k s. Zwodzi nasze zmysły. Każe nam widzieć rzeczywistość tam, gdzie jej nie ma. Samo zaś pozostaje przy tym semantycznie niewinne – „Forma i barwa zawsze tylko wypowiadają formę i barwę"[4], „Dzieło sztuki jest bytem wrażeniowym, i niczym innym", „materiał nie przekształca się... we wrażenie"[5]. Cała reszta dzieje się w oku patrzącego. A patrzącemu zdarzyć się może, że przeoczy granicę między przedmiotem a odbiciem i – jak Carrollowa Alicja – w e j d z i e w l u s t r o, mieszając świat rzeczywisty ze światem przedstawionym. Zdarzyło się to pewnemu aktorowi u schyłku roku 2000 w galerii Zachęta.

Don Kichot i inni

17 listopada 2000 aktor Daniel Olbrychski usiekł szablą (będącą rekwizytem filmowym) własne zdjęcie z filmu (przedstawiające go w mundurze hitlerowca), włączone w dzieło Piotra Uklańskiego pt. *Naziści* („Gazeta Wyborcza" z 18-19, 20 IX 2000).

Dokonał się tym samym osobliwy akt semantyczny: zbrojna konfrontacja świata rzeczywistego ze światem przedstawionym – walka Osoby z Ikoną. Rzecz nie bez precedensu; dość przypomnieć tragikomiczne sceny króla Kserksesa chłoszczącego morze, lub Don Kichota walczącego z wiatrakami: w obu przypadkach żywiołowi (odpowiednio: natury i techniki) przypisane zostało działanie intencjonalne – chęć uczynienia krzywdy Osobie. Nasz przypadek jest jednak w tym specyficzny, że Osoba i Ikona były wcieleniami jednej postaci. Doszło więc do zamachu Rzeczywistości na własne Odbicie. Mówiąc językiem Ferdinanda de Saussure'a – *signifie* (znaczone) targnęło się na *signifiant* (znaczące).

Prześledźmy, jak do tego doszło i co się właściwie, w sensie semantycznym, stało.

Osobne światy

W tym celu cofnijmy się w przeszłość, do czasów, kiedy Osoba już istniała, lecz Ikony jeszcze nie było, czyli zanim Claude Lelouch zaproponował Danielowi Olbrychskiemu rolę nazisty w swoim filmie. Świat rzeczywisty i świat przedstawiony są w tej fazie wyraźnie od siebie oddzielone: w planie rzeczywistym istnieje aktor Daniel Olbrychski, w planie fikcji mamy nie ucieleśnioną jeszcze ideę „nazisty". Ta filmowa idea nie ucieleśni się, dopóki aktor nie użyczy jej swojej twarzy (i reszty).

Aktor użycza. Wkraczamy w fazę drugą. Teraz w planie rzeczywistości widzimy Daniela Olbrychskiego-„nazistę" (Osobę w masce nazisty), natomiast w świecie przedstawionym pojawia się nazista-„Daniel Olbrychski" (Ikona w masce Daniela Olbrychskiego). Nastąpiła – jak zawsze z chwilą nałożenia maski – metaforyzacja

4/ O. Wilde *Portret Doriana Graya*, przeł. M. Feldmanowa, Wroclaw 1991, s. 131.

5/ E. Levinas *Egzotyzm...*, s. 11, 13.

Osoby: w planie fikcji to nazista jest realny, „Daniel Olbrychski" zaś – umowny; w planie rzeczywistości – odwrotnie.

Metafora, jak wiadomo, komunikuje coś innego, niż wyraża. Jej sens głęboki zadaje kłam sensowi powierzchniowemu. Mówiąc „tu leży pies pogrzebany", nie komunikujemy rozmówcy smutnej wieści o najlepszym przyjacielu człowieka (swoją drogą, następna metafora), lecz konstatujemy, że chodzi o „sedno sprawy". Wynika to ze specyficznej konstrukcji metafory, na którą składają się dwa czynniki: temat (czyli nie wyrażony, lecz implikowany, sens głęboki) i modyfikator (czyli unieważniony, choć eksplikowany, sens powierzchniowy)[6]. Aby temat mógł zostać zrozumiany zgodnie z naszą, nie wyrażoną wszak, intencją, modyfikator musi zawiesić swoje znaczenie, a więc zrezygnować z autonomii semantycznej, cedując ją na temat. Przekładając to na język naszej sytuacji: abyśmy patrząc na film, ujrzeli nazistę, Daniel Olbrychski musi przestać oznaczać Daniela Olbrychskiego – jego sens osobowy musi zaniknąć, aby sensu nabrała Ikona. Aktor jest bowiem tylko (i aż) modyfikatorem metafory postaci w świecie fikcji, a jego semantyczna ofiara – warunkiem zaistnienia ikony.

Uwaga: metafora!

Dla odczytania metafory niezbędna jest u odbiorcy tekstu (także tekstu-świata) znajomość konwencji: bez tej znajomości widzimy i słyszymy tylko sens powierzchniowy wypowiedzi (mogiłkę czworonoga zamiast sedna sprawy). B e z k o n w e n c j i – c z y l i b e z n a z w y, k t ó r a z a s t ę p u j e p r z e d m i o t – nie moglibyśmy sobie niczego p o w i e d z i e ć, a tym bardziej d a ć d o z r o z u m i e n i a; moglibyśmy jedynie wskazywać palcem: to, to, to. Nie znalibyśmy typów i uogólnień, lecz same tylko pojedyncze egzemplarze. Każdą rzecz widzielibyśmy po raz pierwszy, i „wszystko o d d z i e l n i e / Że dom... że Stasiek... że koń... że drzewo..."[7].

Gdy autor obawia się, że jego publiczność nie zna konwencji metaforycznej i może odczytać tekst dosłownie – informuje odbiorców o swoim zabiegu. To właśnie czyni amatorski reżyser Kloc w Szekspirowskim *Śnie nocy letniej*, zanim zaprezentuje widzom spektakl o Piramie i Tyzbe:

> Dostojni państwo, zdziwi was to widowisko,
> Lecz dziwcie się spokojnie dalej: prawda sama
> Wszystko wyjaśni całkiem jasno. To chłopisko
> To Piram – a to Tyzbe, taka więcej dama.
> Ten gość, wapnem i gliną trochę utytłany,
> To Ściana podła, którą kochankowie tkliwi
> Rozdzieleni, przez szparkę wzmiankowanej Ściany
> Będą szeptać po cichu, co niech nas nie dziwi.

6/ P. Wróblewski *Struktura, typologia i frekwencja polskich metafor*, Białystok 1998, s. 35.

7/ J. Tuwim *Poezje wybrane*, Warszawa 1977, s. 195.

Ten znów człowiek, z latarnią, psem i dużym krzakiem,
Zagra Światło Księżyca; bo trzeba tu wiedzieć,
Że przy Świetle Księżyca, i to właśnie takiem,
Młodzi lubili zejść się, siąść na grób i siedzieć.
Ta przeraźliwa bestia zwie się Lwa imieniem,
Którym, znaczy Lwem, Tyzbe, na schadzkę omackiem
Przyszedłszy, tak się zlękła strasznym przerażeniem,
Że uciekła, na szczęście nie padając plackiem.
Gdy zmyka, aż się kurzy, gubi płaszcz, a paszcza
Lwa rwie płaszcz krwawą mordą – masakra po prostu;
Na to zjawia się Piram, widzi zwłoki płaszcza
(A młodzian był wysoki i pięknego wzrostu):
W boleści bierze brzeszczot i, zbrzydzon bezbrzeżnie,
Wpuszcza brzeszczot na przestrzał w brzuch przy żebrze, byle
Nie chybić serca; Tyzbe w cieniu morwy też nie
Zostaje w tyle i się morduje. To tyle.
Resztę Lew, Ściana, Księżyc i kochanków para
W sposób pełen rozmachu zagrać się postara.[8]

Gdyby reżyser Claude Lelouch obawiał się, podobnie jak Kloc, że jego film o nazistach zostanie odczytany w konwencji realistycznej (jako dokument świata historycznego) zamiast w konwencji metaforycznej (jako świat przedstawiony) – sparafrazowałby zapewne ateńskiego majstra, wkładając w usta aktora te oto słowa:

Piękne damy, proszę uprzejmie, abyście się nie bały i nie dygotały: za wasze życie ręczę własnym życiem. Gdybym stanął tu przed wami jako prawdziwy n a z i s t a i został jako taki rozpoznany – już byłoby po mnie. Ale ja niczym takim nie jestem; wręcz przeciwnie. Jestem a k t o r O l b r y c h s k i.[9]

Claude Lelouch nie zdecydował się jednak na taki zabieg, ufając w powszechną znajomość konwencji filmowej – i słusznie, gdyż wówczas jeszcze żadna licealistka nie pytała Daniela Olbrychskiego: „Czy pan służył w armii Hitlera?" („Gazeta Wyborcza" z 18-19 XI 2000). Nazista-„Daniel O." i Daniel O.-„nazista" żyli sobie spokojnie w swych odrębnych światach, bezpiecznie rozdzieleni – co prawda już nie na mocy prawa naturalnego, ale dzięki powszechnie akceptowanej konwencji filmowej metafory.

Wystawa

Czas mijał; w obojętnym na jego upływ świecie fikcji filmowy „Daniel O." tkwił w naziście jak owad w bursztynie, gdy tymczasem w świecie realnym Daniel O.,

8/ W. Shakespeare *Sen nocy letniej,* przeł. S. Barańczak, Poznań 1992, akt V, scena 1.

9/ Tamże, akt III, scena 1, wyróżnienia i zmiany w cytacie J. K.

zmieniający role i przydomki jak rękawiczki, dawno zapomniał, że kiedyś byl „nazistą". Aż tu nagle, w ostatnim roku drugiego tysiąclecia, w dziejach naszych dwóch bohaterów – realistycznego i metaforycznego – nastąpiła faza trzecia: spotkali się na wystawie w Zachęcie.

Co uczynił artysta Piotr Uklański, autor dzieła *Naziści* eksponowanego w Zachęcie? Wyjął różnych filmowych nazistów – w tym i nazistę „Daniela O." – z ich rodzimych kontekstów świata przedstawionego-1 i przeniósł wszystkich razem do swojego dzieła, czyli świata przedstawionego-2. Powstała praca plastyczna *Naziści*, opisana przez Dorotę Jarecką („Gazeta Wyborcza" z 20 XI) jako „fryz z fotosów aktorów, którzy grali Niemców w filmach". Wszyscy pokazani są w tym samym formacie, w typowym ujęciu legitymacyjnym: twarz, hitlerowska czapka (nie zawsze), fragment kołnierza munduru z insygniami. Przedstawieni, klatka po klatce, jak na taśmie polaroidu, wyglądają, jakby się hurtem sfotografowali w jednym automacie na dworcu. Autor zastosował w ten sposób schemat jarmarcznego „spełniacza marzeń" – makiety z otworem na głowę klienta, w rodzaju tej z malowanym samolotem, w której na słynnym zdjęciu figuruje Bohumil Hrabal ze swoim stryjaszkiem Pepinem. Oto najprostszy sposób, aby stać się na chwilę sobą i kimś innym – Osobą i Ikoną – najprymitywniejsza sklejka świata rzeczywistego ze światem fikcji, konwencji realistycznej z metaforyczną.

Specyfika dzieła Piotra Uklańskiego polega jednak na tym, że główki wychylające się z makiety nie należą do Osób, lecz do Ikon filmowych, którym te osoby użyczyły twarzy.

Metafora metafory

Powstała metafora metafory, cudzysłów ujęty w cudzysłów, mocą logiki znoszących się znaków łudząco zbliżony do rzeczywistości. Złudzenie stąd, że filmowy kontekst „nazisty" (fabuła + ekran + ciemna sala) został drastycznie zminimalizowany (do nazistowskiej czapki i insygniów), a tym samym gruby mur konwencji wykruszył się, pozostawiając parawan tak cienki i dziurawy, że ledwo dostrzegalny. Metafora została przenicowana: jej modyfikator, który powinien milczeć przyczajony za tematem, przedstawił się nagle pełnym głosem. Filmowy „nazista" został wyrwany z rodzimego świata przedstawionego i sfotografowany w świecie realnym – a że natura znaku nie znosi kontekstualnej próżni, włączył się tym samym w kontekst naszej wiedzy i wyobraźni. Dla każdej bowiem wypowiedzi, wyrwanej z kontekstu, nowy kontekst stanowi wyłącznie odbiorca, który sam jest tekstem, gdyż składa się z systemu znaków i skojarzeń.

Piotr Uklański obnażył swoim dziełem istotę konwencji. Prostym, subtelnym i dobitnym sposobem wyraził powszechnie znaną i trudną do zakwestionowania oczywistość: że masowa wyobraźnia karmi się (ze smakiem) wewnętrznie sprzecznymi symbolami o podejrzanej wymowie moralnej. Jaka jest bowiem zawartość semantyczna znaku „nazista"-Daniel Olbrychski? Z jednej strony – faszystowski ludobójca, z drugiej – uwielbiany amant i patriota (gdyż publiczność masowa cechy

filmowych ikon aktora chętnie przenosi na jego osobę). Zło sklejone z dobrem, czerń z bielą.

Z punktu widzenia kosmity

Sztuka przedstawiająca (a jest nią każdy tekst) musi karmić się rzeczywistością, gdyż innej pożywki nie ma: w świecie empirycznym jest tylko „tym, co zje" i pozostaje nam dostępna wyłącznie w formie zmysłowo osiągalnych przedmiotów – „ciało daje nam byt wrażenia"[10]. Dzieło sztuki jest sklejką rzeczywistości zapożyczonej (dźwięk, farba, papier) i przedstawionej (idea). Paradoksalnie, im mniej w dziele tej drugiej – im bardziej dzieło jest zapożyczeniem ze świata materialnego – tym bardziej wydaje nam się ono abstrakcyjne: muzyka – ta „jedna sztuka nie będąca naśladownictwem"[11] – jest czystą rzeczywistością dźwięku. Dlatego tak łatwo czasem pomylić dźwięk instrumentu z ptasim śpiewem lub zgrzytem piły, albo (rzadziej) ikonę z osobą.

Nie mylimy ich nagminnie tylko dzięki wyuczonej od dzieciństwa sztuce czytania konwencji. Konwencjonalność jest cechą każdej wypowiedzi – jednym z warunków tekstualności, czyli tego, co decyduje o skuteczności porozumienia[12]. Nie pamiętamy nawet, że tak jak rodzimy się ze zmysłami, tak nie rodzimy się ze znajomością konwencji i gdyby nie społeczny kontekst naszego dorastania, bylibyśmy wszyscy Kasparami Hauserami – osobnikami ślepymi na umowną granicę między światem rzeczywistym a światem przedstawionym. W takiej właśnie sytuacji postawił nas na chwilę autor *Nazistów* – Piotr Uklański.

Mógł postąpić z nami znacznie przewrotniej i okrutniej: mógł wymieszać w swym dziele fotografie prawdziwych nazistów z filmowymi fotosami „nazistów". Postawiłby nas wówczas w sytuacji kosmitów, którzy zawitali na Ziemię pozbawioną człowieka-przewodnika po konwencji, a więc zastali świat całkowicie rzeczywisty – świat przedmiotów. Grzebiąc w archiwach, znaleźliby miliony zdjęć i filmów przedstawiających mężczyzn (rzadziej kobiety) odzianych w charakterystyczne uniformy i dopuszczających się (o ile kosmici mieliby zbliżone do naszego odczucie przyjemności i przykrości) czynów okrutnych. Czy możliwe, że odróżniliby dokument od fabuły, fotos filmowy od zdjęcia z legitymacji partyjnej? Absolutnie niemożliwe. Dlaczego w ogóle miałoby im przyjść do kosmicznych głów, że ten jednorodny materiał jest w istocie (w istocie? czyżby?) dwoistej natury konwencjonalnej?

Wirówka konwencji

Daniel Olbrychski zachował się jak kosmita – a nawet więcej: jak kosmiczny przebieraniec.

10/ G. Deleuze, F. Guattari *Percept...*, s. 15.

11/ O. Wilde *Portret...*, s. 232, por. także E. Levinas *Egzotyzm...*, s. 6.

12/ Por. B. Hatim, L. Mason *The Translator as Communicator*, London, New York 1997.

Przedarł się przez cienki parawan między światem realnym a przedstawionym i tym samym otworzył granice dzieła Piotra Uklańskiego, zamieniając je w *performance* – wypowiedź artystyczną *in statu nascendi* – z sobą samym jako jednym z elementów. Uruchomił w ten sposób typową dla gatunku *performance* wirówkę konwencji, w której miksują się światy rzeczywiste i przedstawione. Na razie widzimy ich trzy: świat realny Osoby, świat przedstawiony (filmowy) Ikony, oraz świat przedstawiony (wystawy) „Ikony".

Interpretacja I: Syndrom Doriana Graya

Dlaczego aktor rzucił się z szablą na swój konterfekt „nazisty" w Zachęcie, a nie protestował, widząc siebie jako nazistę w filmie Leloucha? Poszło o cudzysłów. Aktor – co może dziwić u człowieka na co dzień obcującego ze światem przedstawionym – odebrał dzieło w konwencji realistycznej i zamiast makiety „nazisty", z której sam na siebie spogląda, ujrzał na zdjęciu siebie jako nazistę. Wrażenie musiało być niezmiernie sugestywne, skoro na gwałt usiłował pomniejszyć swoje „nazistowskie" winy, tłumacząc się: „ja u Leloucha grałem przecież tylko szefa orkiestry" („Gazeta Wyborcza" z 18-19 XI). Czy należy rozumieć, że gdyby grał szefa obozu koncentracyjnego, Piotr Uklański miałby większe prawo włączyć jego filmowe odbicie w swoje dzieło?

> Ten oczywisty fakt zasługuje na bliższą refleksję [...]. Gdyby porównać odbicia lustrzane do słów, byłyby one podobne do zaimków osobowych: są tak jak zaimek „ja", który wymawiany przeze mnie wskazuje na moją osobę, a wymówiony przez kogoś innego, wskazuje właśnie na niego.[13]

Aktor „ujrzał zwrócone na siebie szydercze spojrzenie portretu".

> Teraz go zniszczy. [...] Chwycił nóż i przebił obraz. Rozległ się krzyk i łoskot. Krzyk przedśmiertnej męki [...] Gdy [ludzie] weszli, zobaczyli na ścianie cudny portret swego pana, jakim go znali do ostatniej chwili, w całej krasie młodości i wdzięku. Na podłodze leżał trup w stroju wieczorowym, z nożem wbitym w pierś. Twarz miał zwiędłą, pomarszczoną, wstrętną. Poznali go dopiero po pierścionkach.[14]

Nie da się stoczyć walki z własnym cieniem lub odbiciem, samemu nie padając. „Duszę leczyć zmysłami, a zmysły duszą!"[15] – te słowa Dorian Gray powtarzał sobie jak mantrę. Jeśli „sztuka wymaga ofiar", to zawsze tylko ofiar z rzeczywistości, która jest jej jedynym zniszczalnym wymiarem.

Wiemy jednak, że w Zachęcie obyło się bez ofiar z rzeczywistości. Ucierpiała nieco jedynie „forma i barwa", a Osoba i Ikona wyszły z konfrontacji bez szwanku – nie zamieniły się rolami, ze skutkiem śmiertelnym dla tej pierwszej. Ikona spro-

---

13/ U. Eco *Czytanie...*, s. 79.

14/ O. Wilde *Portret...*, s. 188, 238-239.

15/ Tamże, s. 200.

wadzona na grunt świata rzeczywistego okazała się arkuszem (wysokogatunkowego) papieru fotograficznego, osłoniętym taflą kruchego szkła – niegodną przeciwniczką pojedynku. Daniel Olbrychski nie jest Dorianem Grayem. A więc nasza interpretacja I jest niesłuszna.

Interpretacja II: ikona kontra ikona

Skoro Ikona nie dala się sprowadzić do świata rzeczywistego, a do zamachu mimo to doszło – czyli Osoba i Ikona musiały znaleźć się w jednym planie konwencjonalnym – to wolno przypuszczać, iż aby stoczyć walkę z Ikoną, Osoba musiała włączyć się w jej świat – świat przedstawiony. I rzeczywiście.

Wirówka konwencji przyspiesza, wciągając coraz to nowe światy. Oto Osoba dobywa szabli – broni ikonicznej, potocznego symbolicznego synonimu pojęcia Honor. Broń symboliczna działa jak czarodziejska różdżka: zamienia naszą Osobę w Ikonę Obrońcy Honoru. Nie dość na tym: rozpoznajemy ten oręż, który błysnął w ręku ikony masowej wyobraźni. To nie byle jaki rekwizyt z „kodu przysłów"[16] stanowiącego repozytorium zbiorowej podświadomości (zbiorowej tekstualności) tubylców kulturowo-językowych. Ta szabla pochodzi z innego świata przedstawionego, z innej bajki: to Szabla Kmicica. Za jej sprawą na rzeczywistych oczach wystawowej publiczności i ikonicznych oczach „nazistów" dokonuje się metamorfoza Osoby w Ikonę: to wszak sarmacki szaławiła Kmicic przebrany za Daniela Olbrychskiego!

Ikona ożyła: „Jam nie Daniel Olbrychski! Jam Kmicic!" – krzyknęła wielkim wirtualnym głosem w wyobraźni wszystkich obecnych[17]. Aktor wystąpił więc w Zachęcie nie w pojedynkę, lecz samowtór, jako Metafora Kmicica, której sam był zaledwie skromnym modyfikatorem. Zrealizował w ten sposób w świecie rzeczywistym tak zwaną konwencję *quasi*-realistyczną, która się definiuje następująco[18]: „sytuacja jest pozornie możliwa do zaakceptowania w konwencji realistycznej (i tak jest zwykle odbierana), ale refleksja ujawnia metaforyczną genezę tego połączenia".

Tak to ciało stało się słowem.

P.S. Nie wnikając nazbyt głęboko w pianę sensacji, stwierdzić należy, iż Daniel Olbrychski oddał galerii Zachęta nieocenioną przysługę. Nie tylko tę wymierną w brzęczącej monecie – oczywistą, gdyż skandal zawsze służy sztuce. („Tłumy szturmują Zachętę, żeby zobaczyć wystawę *Naziści*... Tyle że tak ogromne zainteresowanie przyszło dopiero wtedy, gdy kilka wiszących portretów zniszczył cięciami szabli Daniel Olbrychski", „Gazeta Wyborcza" z 20 XI) Znacznie ważniejsze jest to, że zadając Zachęcie cios w plecy (szablą), Kmicic ocalił jej utraconą twarz. Równocześnie trwał bowiem w Zachęcie inny skandal, prawdziwie dla galerii sztu-

16/ R. Barthes *S/Z*, Warszawa 1999, s. 53.

17/ H. Sienkiewicz *Potop*, t. 3, Warszawa 1956, s. 453.

18/ P. Wróblewski *Struktura...*, s. 26.

ki hańbiący: w złej konfiguracji zawieszono tryptyk Francisa Bacona, jednego z dziesięciu mistrzów współczesnego malarstwa, uhonorowanych wystawą *Klasycy XX wieku*. Nikt nie dostrzegł pomyłki. Dopiero po kilku tygodniach pewien młodzian zauważył, że „król jest nagi". Komentując ten przykry fakt, kurator wystawy Milada Ślizińska wyznała z prostotą: „Uwielbiam obrazy Bacona, szczególnie ich wyjątkową kompozycję. Jednak w tym tryptyku nie zauważyłam dysonansu". A wykładowca historii sztuki UW, dr Andrzej Pieńkos prostodusznie zwierzył się prasie: „Oddycham z ulgą, że wystawy nie widziałem, bo mógłbym znaleźć się w gronie tych znawców, którzy nie zauważyli pomyłki". „Trudno jest dobrze powiesić obraz" – podsumował filozoficznie artysta malarz Edward Dwurnik („Gazeta Wyborcza" z 18-19 XI 2000).

I jak w tej sytuacji wymagać od masowego widza respektu dla cudzysłowu?

Nadesłane

Czasopisma:

„Akant", 7/2000
„Arkusz", 11, 12/1999; 2-10/2000
„Borussia", 22/2000
„Dykcja", 11-12/1999
„Brulion", 1, 2, 2000
„Kresy", 2-3/1999, 4/1999
„Kwartalnik Filmowy", 25/1999
„Lampa i Iskra Boża", 15/1999; 16/2000
„Magazyn Literacki", 6-7/1999, 8-9/1999, 12/1999; 1-9/2000
„Miscellanea Łódzkie", 1/1999
„Pogranicza",3-6/1999; 1-2/2000, 3, 4/2000
„Studium", 1-2/1999, 3-4/1999, 5,6/1999, 2-3/2000, 4/2000
„Tygiel Kultury",4-6/1999, 7-9/1999, 1-3/2000, 4-6/2000,7-9/2000
„Zadra", 1/1999
„Zeszyty Literackie",3, 4/1999; 1, 2, 3, 4/2000

Książki:

J. Andruchowycz, A. Stasiuk *Moja Europa*, Czarne, Wołowiec 2000
Antologia nowej poezji polskiej 1990-1999, R. Honet, M. Czyżowski, Kraków 2000
J. Baziak *Pół szyby światła*, Bydgoszcz 2000
K. Beśka *Jeziorak*, Iława 2000
K. Beśka *Urbi et Orbi*, Olsztyn 1998
R. Czoch *Grupowa psychoterapia*, Kraków 1999
R. Czoch *Ucieczka z Europy*, Kraków 2000
J. Derrida *Szibbolet dla Paula Celana*, „Fa – art"2000

H. W. Dobrucka *Przyroda mój dom*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński Kraków 1998

B. Dopart *Romantyzm polski: pluralizm sądów i synkretyzm dzieła*, Kraków 1999

Dożyć w sobie, almanach poetycki wydany z okazji 800-lecia Świecia, Świecie 1999

S. Grabiński *Demon ruchu*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1999

J. Deml *Zapomniane światło*, Czarne, Wołowiec 2000

G. Grochowski *Tekstowe hybrydy*, Monografie FNP, Wroclaw 2000

Z. Herbert *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000

L. M. Jakób *Wibrujące serce*, Instytut Wydawniczy Świadectwo, Bydgoszcz 2000

M. Karcerowicz *Nie przypominam sobie pani*, Czarna lampa, Warszawa–Wolowiec 2000

J. Klejnocki *Piołun i inne eseje chodnikowe*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1999

J. Kulmowa *Wobec świata literatury*, Książnica Pomorska, Szczecin 1998

J. Kurowicki *Figury wyobraźni XX wieku*, wyd. Adam Marszałek, Toruń 2000

J. Kryszak *Czwarta dekada*, wyd. Adam Marszalek Toruń 2000

Leksykon kultury polskiej poza krajem od roku 1939, Tow.Naukowe KUL, Lublin 2000

A. Lizakowski *Chicago miasto nadziei*, Wyd. Adam Marszalek, Toruń 2000

La Littérature Polonaise du XXe Siècle, textes réunis par H. Kunicka, H. Włodarczyk, Institut D'Études Slaves, Paris 2000

L. Latus *Zapach dotyku* Sieradz 1998

R. Low *Rozpoznania*, Kraków 1998

K. Maliszewski *Próby życia*, Biblioteka Studium 1998

K. Niewrzęda *Popłoch* Książnica Pomorska Szczecin 2000

O kobiecie w literaturze przełomu XIX i XX wieku, op. J. Zacharska, Białystok 2000

Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej w XX wieku, praca zbiorowa pod redakcją I. Glatzel, J. Smulskiego, A. Sobolewskiej, Toruń 1999

Osoba w literaturze i komunikacji literackiej, praca zbiorowa pod redakcją E. Balcerzana i W. Boleckiego, IBL PAN Warszawa 2000

Ostrożnie z literaturą!, praca zbiorowa pod redakcją S. Balbusa i W. Boleckiego, IBL PAN, Warszawa 2000

Poezja i egzystencja, red. S. Szczęsny, Akademia Podlaska, Siedlce 1999

Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje, Universitas, Kraków 2000

J. Piechota *Refleksje*, Warszawa 1998

Poetki przełomu XIX i XX wieku op. J. Zacharska, Białystok 2000

P. Rodak *Wizje kultury pokolenia wojennego*, Monografie FNP, Wroclaw 2000

B. Rokosz *Czułość niech wyjdzie z pokoju*, Katowice 2000

E. Rybicka *Formy labiryntu w prozie polskiej*, Universitas, Kraków 2000

R. Rzeszotek *Głupcy wierzą w poranek*, Toruń 2000

W. Sadowski *Tekst graficzny Białoszewskiego*, Warszawa1999

M. Sieprawski *Dni złych zegarów*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1999

D. Sosnowska *Seweryn Goszczyński. Biografia duchowa*, Monografie FNP, Wroclaw 2000

W. Stamm *Dramatyczne pomysły Lopeza Mausere*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2000

K. Stolecka *W tęczy po kostki*, Łódź 2000

D. Suska *Wszyscy nasi drodzy zakopani*, Czarna Lampa, Warszawa – Wołowiec 2000

Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje, praca zbiorowa pod redakcją A. Stoffa, A. Skubiszewskiej-Pniewskiej, Uniw. Mikołaja Kopernika, Toruń 2000

W. Uszyński *Z „Księgi urodzaju"*, Instytut Wydawniczy Świadectwo, Bydgoszcz 1998

P. Wincer *Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávane a dedičstwo Čechy. Slovensko, Pol'sko*, Bratislava 2000

M. Woźniak *Srebrny ołówek*, Płock 1998

B. Wójcik *Miasteczko z. powieść liryczno – fotograficzna*, Edition Doppelpunkt Wiedeń 2000

P. Zuchowski *Noc Azaela*, Piotrków Trybunalski 2000

Warunki prenumeraty
Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe Ruch SA, właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Wszelkich informacji związanych z prenumeratą tytułu udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 00–958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816. fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej.
Cena prenumeraty rocznej za 2000 r. **69,00 PLN.**
Konto dla prenumeratorów w kraju:
Pekao SA IV O/W-wa
nr 12401053–40060347–2700–401112–001
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 00–958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816. fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Cena prenumeraty rocznej za rok 2000 łącznie z wysyłką:
– pocztą zwykłą – 43 USD;
– pocztą lotniczą:
– Europa wraz z Rosją i Izraelem – 50 USD,
– reszta świata 63 USD.

Wpłaty prosimy kierować na konto RUCH-u:
Pekao SA IV O/W-wa
nr 12401053–40060347–2700–401112–001
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

RUCH SA prześle Państwu ofertę wraz z formularzem wpłaty.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach naukowych na terenie całego kraju oraz w księgarniach:

Katowice	Księgarnia „Libella", Pl. Sejmu Śląskiego 1
Kraków	Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
	Księgarnia „Skarbnica", ul. Wiślna 3
Łódź	Łódzka Księgarnia Niezależna, ul. Piotrkowska 102
Poznań	„Bestseller", ul. Wrocławska 16
Wrocław	Księgarnia Towarzystwa Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Pl. Nankiera 15
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. B Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Dom Księgarski Stowarzyszenia Wolnego Słowa, Warszawa, ul. Kolejowa 15/17, tel. 632-55-91.
Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0–22) 826 21 78 lub 65 72 880, 65 72 706, tel./fax (0–22) 826 99 45.

w najbliższych numerach

Edward MOŻEJKO
Komparatystyka w dobie wielokulturowości

Charles RUSSELL
Polityka awangardy

Władysław PANAS
„Antykwariat anielskich ekstrawagancji"

Eugenia PROKOP-JANIEC
Żyd – Polak – artysta

Anna PAJDZIŃSKA
Z badań językowego obrazu świata

Michał Paweł MARKOWSKI
Jak możliwa jest interpretacja