

Mateusz Skucha

Męski artefakt i tajemniczy poeta : wokół teorii queer

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (113), 16-31

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Mateusz SKUCHA

Męski artefakt i tajemniczy poeta. Wokół teorii *queer*

W roku 1894 czytelnicy „Ateneum” – opiniotwórczego i cenionego miesięcznika, przez wiele lat kierowanego przez Piotra Chmielowskiego – mogli przeczytać wiersz pt. *Posąg*:

1. Posąg nagi i cudny,
Jak snów greckich odbicie,
We mgle błysł mi ułudnej,
I pogrążył w zachwycie.
2. Na pagórku wzniesionym,
Na podstawie z granitu,
Stał przed wzrokiem olśnionym
Wolny wszelkich trosk bytu.
3. Dziś, gdy zmrużą się oczy,
Lśni przed duszy oczyma
Ten mój cherub uroczy;
Mnie tęsknota pierś wzdyma.
4. O! Niech zbliżę się do cię,
Splotem ramion obwiję;
Niech w marmuru martwocie
Wrzące serce zabije;
5. Niechaj usta spiekłemi
Żary w łono twe rzucę
I na podziw cię ziemi
Niech ku życiu ocucę.
6. Twoja białość promienna,
Boskich kształtów kontury
Lśnią jak perła bezcenna
W oceanie natury;

Skucha Męski artefakt i tajemniczy poeta

7. A ja klęczę pokorny
I wyciągam ramiona,
Jak do rosy wieczornej
Drżąc kwiatu korona.
8. Gdybym raz cię przycisnął
Do tej piersi pragnącej,
Z piersi śpiew-by wytrysnął
Jak źródło lawy gorący.
9. I świat może raz jeden
Pieśń-by szczęścia usłyszał
I – wspomniawszy na Eden –
Chwilę szczęściem sam dyszał.
10. Ha! Czy wzrok mnie nie myli?
Na me korne błagania
Skoń twa boska się chyli,
Jakieś wstrząsły cię drgania;
11. Przez twe ciało kamienne
Zda się nerwów znać sploty,
Jakieś życie płomienne
Bije z twojej istoty;
12. Marmurowym ramieniem
Przywołujesz na łono
Pierś mą zdjętą płomieniem,
Do twych czarów stęsknioną.
13. Cudzie ty mój! Spełnienie
Snów najwyższych artysty!
Lecę na twe skinienie,
Ideale przeczysty!
14. Tchu! Tchu! Piersi mi pękną...
O litości! Czyż skona
Kto swe szczęście, bo piękno
Ma przytulić do łona?
15. Otom jest. – Skłoń się ku mnie,
Uściśnieniem zwróć siły!
Cóż to? Na tej kolumnie
Czyż nieczułej gład bryły
16. Wciąż ten samy, niezmienny
W swej niebiańskiej urodzie,
Stoi posąg kamienny
W olimpijskiej pogodzie.
17. A tą skroń którą ożył?
Przebłysk barwy i ruchu?
Czym ja sam ją wytworzył,
W moim zarzekł ją duchu?
18. Rozpacz piersi mi pali,
Lecz się sen już nie prześni,
On się będzie snuć dalej
I odbijać w mej pieśni.

Szkice

19. Boleść, łzy czy natchnienie,
Swe zachwyty czy burze –
Mnie odkryje cierpienia,
A ja światu powtórzę.
20. Tak, gdy w świat jeszcze dziki
Pieśń raz pierwszy zniść miała
Płakał wieszcz Eurydyki
I z łez pieśń się wylała.
21. I tu myt Orfejowy
Wciąż się dotąd powtarza:
Chcesz wywołać hymn nowy?
Zrań wprzód piersi pieśniarza.¹

Chciałbym uczynić *Posąg* punktem wyjścia do zaprezentowania kilku strategii lekturowych, strategii – najogólniej rzecz ujmując – „wrażliwych na płęć”, do pokazania, jak działają pewne poststrukturalistyczne dyskursy teoretyczne (dotyczące właśnie płci i seksualności) w zetknięciu z tekstem literackim i jakie odczytania owo zetknięcie może wytwarzać. Jednakże pragnę zacząć od zaprezentowania symulacji lektury niewrażliwej na płęć, czyli takiej, w której płciowe nacechowanie tekstu nie jest brane pod uwagę i eksponowane, co nie oznacza, że tego nacechowania nie ma. Lektura z pominięciem kategorii płci i uruchamiająca czytanie kontekstowe pozwoli nie tylko wskazać filozoficzne tropy tekstu, lecz także zobaczyć, jak z kolei lektura wrażliwa na płęć może wpływać na interpretację oraz ją uzupełniać.

Lektura niewrażliwa na płęć

Już sam tytuł wiersza sugeruje, że będziemy mieli do czynienia z ekfrazą, a więc że będzie to tekst o przedmiocie artystycznym. Korzystając z rozróżnienia zaproponowanego przez Sophie Bertho i referowanego przez Michała Pawła Markowskiego, można powiedzieć, że *Posąg* jest tą odmianą ekfrazy, która opiera się głównie na narratywizacji, gdyż „poszerzając pole opisu o zdarzenia nieprzedstawione, odsyła tym samym zainteresowanie widza/czytelnika poza obraz”². W przypadku omawianego utworu sytuacja liryczna opiera się w znacznej mierze na grze opozycjami, na przykład: pojawiająca się w strofie drugiej opozycja wertykalna (posąg znajduje się na górze, na podstawie z granitu), opozycja czasowa (przeszłość – dziś) ze strofy trzeciej, i inne: żywy – martwy, obserwator – obserwowany, dzieło sztuki – nie dzieło sztuki. Opozycje te budują dystans pomiędzy Ja mówiącym a opisywanym przedmiotem. „Zdarzenia nieprzedstawione” to wysiłki podmiotu lirycznego podejmowane w celu zlikwidowania dystansu. Najwyraźniej widać to w przypadku kluczowej dla tekstu opozycji: świat realny i świat idealny.

¹ „Ateneum” 1894, t. 1, s. 89-91.

² M.P. Markowski *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999 nr 2.

Podmiot liryczny, który przynależy do świata rzeczywistego, mówi: „Cudzie ty mój! Spełnienie / Snów najwyższych artysty! / [...] Ideale przeczysty!”. Posąg należy do świata idei, jest pięknem doskonałym, idealnym przedmiotem artystycznym. Bohater liryczny pragnie zrealizować ideę, sprawić, by się ucieleśniła, zaistniała w jego świecie. Pragnie uobecnienia, ponieważ początkowo uważa, że tworzenie jest możliwe tylko dzięki zniwelowaniu dystansu: „Gdybym raz cię przycisnął / Do tej piersi pragnącej, / Z piersi śpiew-by wytrysnął”. Wynika stąd, że źródłem pisania jest spełnienie, realizacja pragnienia, ucieleśnienie idei. I rzeczywiście w pewnym momencie posąg ożywa. Pieśniarza ogarnia szczęście, albowiem jego pragnienie zostało zaspokojone i bliskość jest możliwa. To powoduje ekstazę, której przedstawieniem jest strofa 14: „Tchu! Tchu! Piersi mi pękną... / O litości! Czyż skona / Kto swe szczęście, bo piękno / Ma przytulić do łona?”. Szybko jednak zdaje on sobie sprawę, że to nie było ożywienie, lecz iluzja ożywienia. W przypadku sztuki zawsze mamy bowiem do czynienia z wytworzeniem, a nie ożywieniem, z fantazmatem, a nie z realnym przedmiotem. A ponieważ tak właśnie jest, spełnienie jest niemożliwe. Podmiot pragnie uobecnienia, ale to, co otrzymuje, jest jedynie zastąpieniem. W tym miejscu ujawnia się autotematyczna refleksja ukryta w tekście. Okazuje się, że źródłowe dla twórczości jest niespełnienie. *Posąg* stanowi więc zapis procesu uświadamiania sobie, że u genezy pisania leży niespełnienie, brak, a także: cierpienie i rana. Najwyraźniej widać to w ostatnich strofach, w których jeden z krytyków odnajdował postulat poezji „prometejskiej”, „głęboko przeczutej i przecierpianej”. Poezja bierze swój początek właśnie ze „zranionej pieśni pieśniarza”, to z jego łez „wylewa się pieśń”, w której odbija się jego rozpacz. A zatem: jedynie z rany, z cierpienia i niespełnienia może wyłonić się sztuka. Ów dystans, który skazuje podmiot liryczny na brak i na tęsknotę za ideałem, jest faktycznym źródłem twórczości. Piękno wtedy jest doskonałe i warte pragnienia, kiedy jest nieosiągalne. Idealne piękno zawsze pozostaje w świecie idei, dlatego pragnienie nigdy nie zostanie zaspokojone i to z tego niezaspokojenia rodzi się sztuka.

Ten ewidentny rys platoński w myśleniu o twórczości, z podstawowym, mocnym rozgraniczeniem na sztukę i nie sztukę, na to, co duchowe i to, co materialne, na przedmioty idealne i przedmioty realne jest charakterystyczny dla literatury modernistycznej w ogóle. Świadczy o tym chociażby poniższy fragment z – młodziej o kilka lat od *Posagu* – *Śmierci w Wenecji* Tomasza Manna:

Jakaż dyscyplina, jakaż precyzja myśli wyrażała się w tym wyciągniętym, młodzieńczo doskonałym cieśle! Czy jednak surowa i czysta wola, która [...] zdołała wydać na światło ten boski posąg, nie była jemu, artyście, znana i swojska? Czyż nie działała ona i w nim, kiedy pełen wdzięcznej namietności z marmurowej masy języka wyzwalał smukłą formę, którą oglądał w duchu i którą przedstawiał ludziom jako posąg i zwierciadło duchowego piękna? Posąg i zwierciadło! Oczy jego ogarniały szlachetną postać [...] i w rozmarzonym zachwycie zdawał się ujmować tym spojrzeniem samo piękno, formę myśli bożej, jedyną i czystą doskonałość, która żyje w duchu i której ludzki wizerunek i podobieństwo odtworzono tu w pełnym lekkości wdzięku dla uwielbienia [...]. Amor czyni zaiste podobnie jak matematycy, którzy niepojętym dzieciom pokazują namacalne obrazy czystych form: tak też i Bóg, aby unaocznić nam to, co duchowe, posługuje się chętnie kształ-

Szkice

tem i barwą ludzkiej młodości, którą jako narzędzie pamięci zdobi wszelkim odbłaskiem piękności i na której widok zapalamy się potem cierpieniem i nadzieją.³

Ów starzejący się artysta to Gustaw von Aschenbach, zachwycony pięknym ciałem Tadzia. Chłopiec stanowi dla niego wcielenie piękna doskonałego, a przez to nieosiągalnego. Dlatego pisarz będzie jedynie patrzył, obserwował, śledził obiekt swoich pragnień, nigdy jednak nie zdecyduje się na zlikwidowanie dystansu, na relację bezpośrednią. Jego miłość pozostanie idealna, duchowa, bezcielesna. To miłość, która – jak u Platona Eros duchowy – oznaczać będzie pragnienie obcowania z Pięknem samym w sobie. A bez istnienia takiej miłości poznanie idei byłoby niemożliwe. Godny podkreślenia jest jeszcze fakt, że Aschenbach, obserwując Tadzia i zdając sobie sprawę, iż skazany jest na dystans i odległość od obiektu pragnień, zaczyna pisać:

Miał zamiar pracować w obecności Tadzia, pisząc wziąć na wzór budowę chłopca, styl swój poddać rytmowi linii jego ciała, które zdawało mu się boskie, i jego piękność unieść w duchowość [...]. Nigdy nie odczuwał słodziej rozkoszy słowa, nigdy nie był tak świadomy, że przemawia Eros, jak podczas niebezpiecznie rozkosznych godzin, kiedy [...] wedle piękności Tadzia układał swą rozprawkę [...].⁴

Podobnie w omawianym wierszu: dystans pomiędzy artystą-pieśniarzem a obiektem pragnień-posągiem jest wyraźnie podkreślany. I właśnie ta odległość i to niespełnienie stanowią źródło pisania. Tyle tylko, że artysta pragnie tu niemożliwego, czyli przewyciężenia dystansu. Co więcej, pragnie wcielenia piękna doskonałego i relacji bezpośredniej, cielesnej. Konstatacja ta może otwierać przestrzeń do drugiej strategii lekturowej, strategii wrażliwej na płęć.

Lektura wrażliwa na płęć

Najogólniej rzecz ujmując: w strategii lekturowej wrażliwej na płęć sprawą pierwszorzędą staje się płciowe nacechowanie tekstu. Szuka się zatem odpowiedzi na pytanie o tożsamość płciową autora projektowanego przez tekst, a także o płciowe uwarunkowania bohaterów. W przypadku *Posągu* można zaryzykować tezę, że jego homoerotyczny potencjał jest ewidentny i bezdyskusyjny. Nie jest to oczywiście utwór erotyczny *sensu stricto* – choć za taki może być uważany. To raczej tekst o pożądaniu, jakie męskie „ciało” posągu wyzwała w męskim podmiocie lirycznym. Czy jeszcze inaczej: to przykład ekfrazy, w której męski bohater liryczny zachwyca się pięknym męskim „ciałem” posągu. Twórca, wspominając grecki posąg, mówi o pięknie rzeźby i o swoim zachwycie wywołanym jej widokiem. Już od pierwszych słów opis nabiera cech miłosnego monologu, jest przesycony erotyzmem, pragnieniem erotycznego spełnienia. Płęć Ja mówiącego, a także „płęć” obiektu pragnień została tu wyraźnie zasygnalizowana. Czytelnik nie ma wątpli-

³ T. Mann *Śmierć w Wenecji*, przeł. L. Staff, WAiF, Warszawa 1988, s. 48.

⁴ Tamże, s. 50-51.

Skucha Męski artefakt i tajemniczy poeta

wości, że w gruncie rzeczy jest to opis zachwytu, jaki ciało jednego mężczyzny wywołuje u drugiego. Mowa o fascynacji cielesnością, o pragnieniu kontaktu z tym ciałem. Ja liryczne pragnie ożywić posąg, doznawać go w całej jego – płciowo i erotycznie nacechowanej – cielesności.

Ten niezwykle wyrazisty homoerotyzm jest w perspektywie lektury „osłabiany”, „podważany” poprzez nieustanne przypominanie odbiorcy, że obiekt adoracji to marmurowy posąg, artefakt, wytwór artystyczny. Mówiąc metaforycznie, zarzut sodomii jest oddalany poprzez nadanie tekstowi charakteru ekfrazy⁵. Z drugiej strony w *Posągu* – jako ekfrazie narratywistycznej – wyraźnie wyeksponowana została relacja obserwator – obserwowany. Marmurowy posąg staje się ciałem-do-oglądania, ciałem-do-podziwiania, i w końcu ciałem-do-pożądania. Natomiast podmiot liryczny, wspominający i tęskniący, zamienia się w spojrzenie – spojrzenie oglądającego, podziwiającego i przede wszystkim pożądającego.

Na zasadzie dygresji można dodać, że w poezji młodopolskiej z podobną sytuacją liryczną mamy do czynienia w wierszu Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Dyskobol*:

Tłum widzów. On spokojnym wzrokiem metę mierzy – –
Wyprostował się, ramion wiażanie natężył,
Głowę wznosił, stopy w ziemię wrył, nogi naprężył,
W ręce trzyma dysk krągły – – wstał pierwszy z szermierzy.

Jeszcze chwila – kołysze dysk, zanim uderzy –
Wysunął lewe ramię, biodra, zda się, zwężył,
Na prawej nodze całym ciężarem zaciężył –
Rzuci – i laur zdobędzie znów na skronie świeży.

Na jego marmurowe, nagie, smukłe ciało,
Oliwą namaszczone, złotawe, błyszczące:
Pada greckie, promienne, uśmiechnięte słońce.

Przygiął się – dysk w stalowych palców ścisnął kleszcze – –
Kobietom w białych piersiach serce bić przestało,
A boskie uda słodkie wstrząsają im dreszcze.⁶

Podmiot liryczny – zapewne jeden z widzów – opisuje, z aptekarską niemalże dokładnością, ciało greckiego sportowca. Jest wyczulony na każdy ruch tego ciała, na każde napięcie mięśni. Zawodnik zostaje zredukowany jedynie do swej cielesności. Jego ciało staje się w tekście artefaktem, przedmiotem nie tylko opisu, ale i zachwytu. Piękne, męskie ciało zaczyna stawać się tekstem, zaczyna mówić tekstualnie, czy też raczej tekst zaczyna istnieć cielesnie, wystawia męskie ciało na interpretację widzów.

⁵ Oczywiście w tym miejscu skojarzeniem jest słynny (homoerotyczny właśnie) Winckelmannowski opis piękna torsu Apolla Belwederskiego.

⁶ K. Przerwa-Tetmajer *Dyskobol*, w: tenże *Poezje*, PIW, Warszawa 1980, s. 388.

Szczególnie strofa trzecia wyraża napięcie erotycznej fascynacji. Nagie, wysportowane, naoliwione ciało dyskobola, lśniąca w południowym słońcu staje się – znów, jak w *Posagu* – ciałem-do-oglądania, ciałem-do-podziwiania, i w końcu ciałem-do-pożądania. Natomiast podmiot liryczny, widz, ponownie zamienia się w spojrzenie.

I właśnie relacja pomiędzy przedmiotem opisu a podmiotem pożądającym bywa uznawana za kluczową dla homotekstu. Jak pisze German Ritz:

W pożądaniu homoseksualnym mężczyzna otrzymuje ciało, które jednak nie jest plastycznym przedstawieniem dawnej *virtus* lub innej funkcji społecznej mężczyzny, lecz jest ciałem seksualnym. Ciało otrzymuje jednak tylko pożądany, podczas gdy pożądający staje się całkowicie spojrzeniem [...]. Ta absolutna i nie zinstrumentalizowana jeszcze cielesność domaga się estetyzacji i sięga po klasyczny ideał piękna.⁷

Wyjątkową rolę spojrzenia w tekstach homoerotycznych sygnalizował też Robert Cieślak:

Specyficzny sposób patrzenia na obraz „Innego”, umiejętne wydobywanie z jego konstrukcji składników czyniących z podmiotu przedmiot porwania, każe zwrócić uwagę na szczególnego typu wrażliwość oka przypisaną podmiotowi wypowiedzi lirycznej – specyfikę postrzeżenia wzrokowego i jego ukierunkowanie, które pozwalają odczytać intencję tekstu poetyckiego jako tekstu homoerotycznego.⁸

Chodzi więc o takie ukonstytuowanie obrazu ciała-do-oglądania, aby porywało spektatora, aby pożądający rezygnował z własnej tożsamości i stawał się jedynie spojrzeniem. Spojrzeniem nacechowanym płciowo, erotycznym, pożądającym. Więcej: spojrzeniem, którym w całości rządzi logika pożądania. Podmiot tekstu homoerotycznego przekracza granice własnej tożsamości i wkracza w obszar tożsamości swojego fantazmatu, staje się elementem tej fantazmatycznej tożsamości własnego przedmiotu pożądania, całkowicie od niej uzależnionym. Dlatego „przedstawienie ciała zawsze więcej mówi o konstrukcji płciowości patrzącego podmiotu niż obserwowanego przedmiotu”⁹. Tożsamość podmiotu zdeponowana w homoerotycznym spojrzeniu, zawiera się w fantazmatycznym obrazie ciała (i cielesnej,

⁷ G. Ritz *Miedzy histerią a masochizmem. Utopijne koncepcje ciała mężczyzny*, przeł. K. Krzemieniowa, w: *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Świat Literacki, Izabelin 2002, s. 152.

⁸ R. Cieślak *Cielesne gry wzrokowe. Estetyczne aspekty tematu homoerotycznego w poezji polskiej XX wieku*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2000, s. 318. Zob. też: tenże *Pragnienie Innego. Język pożądania we współczesnej poezji polskiej*, w: *Ciało, płęć. Literatura*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Wiedza Powszechna, Warszawa 2001.

⁹ G. Ritz *Literatura w labiryncie pożądania. Homoseksualność a literatura polska*, przeł. A. Kopacki, w: tenże *Nię w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 56.

Skucha Męski artefakt i tajemniczy poeta

płciowej tożsamości) obiektu pożądania. Pożądanie zawsze więcej mówi o pożądanym niż o pożądanym.

Godna uwagi jest rola owego fantazmatu. Referuję za Krystyną Kłosińską:

Fantazmat przedstawia szczególną rzeczywistość, która oddziela nas od rzeczywistości percepcyjnej. Podmiot wyobraża sobie, poddaje się iluzji. Ale ta iluzja [...] jest stabilna, uporczywa i podporządkowana własnej logice: dla podmiotu jest to rzeczywistość jego pożądania.¹⁰

W takim ujęciu piękne, pożądane ciało posągu nabiera cech homoerotycznej projekcji bohatera lirycznego, gdyż – o czym pisze Jacek Kochanowski – homoerotyzm jest do-pomyślenia i do-wyrażenia tylko w relacji z fantazmatem¹¹. Kiedy jednak odwrócimy ten schemat, okazuje się, że spojrzenie jest możliwe tylko dzięki fantazmatowi i jako takie należy do niego. Ponadto tożsamość patrzącego ulega destabilizacji, staje się tożsamością na granicy, na styku. Zagrożona nie-bytem próbuje się bronić, paradoksalnie szukając ucieczki w zachowywaniu dystansu. Jest spojrzeniem, które nigdy nie przemieni się w dotyk. Jak pisze Ritz: „Pożądany jest oglądany, ale nie stanowi elementu interakcji”¹². Ja liryczne pozostaje tęskniącym artystą, pożądanym lśniącego w słońcu marmurowego ciała. Tekst pozostanie jedynie przykładem ekfrazy. Zresztą estetyzacja przedmiotu pożądania, nadanie mu cech artefaktu właśnie ów dystans i niemożność interakcji sygnalizuje i podtrzymuje.

Przywołując raz jeszcze *Śmierć w Wenecji*, chciałbym zwrócić uwagę, że Aschenbach również jest tylko spojrzeniem, którym w całości rządzi logika pożądania, a jego decyzja o pozostaniu w opanowanym epidemią mieście, dzięki czemu skazuje się na śmierć, może być interpretowana właśnie jako rezygnacja z własnej podmiotowości, z własnej tożsamości na rzecz obiektu pożądania.

Zbierzmy to, co zostało do tej pory powiedziane o wierszu: 1. opisywanemu ciału nadano status artefaktu, czyli męskie ciało podlega tu estetyzacji, wpisane zostaje w – pozornie nic nie znaczący, nienacechowany homoseksualnie – wizerunek greckiej rzeźby; 2. podmiot liryczny staje się tylko spojrzeniem, patrzeniem, którym rządzi wyłącznie logika pożądania; 3. owa grecka rzeźba jest fantazmatem podmiotu lirycznego, wizualizacją jego pragnień; 4. interakcja jest niemożliwa, ponieważ ciało mężczyzny jest tu ciałem posagowym, nie-do-cieleśnionym, a homoerotyczne pożądanie – o czym pisze Eve Kosofsky Sedgwick – jest nie-do-wyrażenia w heteronormatywnym języku.

¹⁰ K. Kłosińska *Fantazmaty*. Grabiński – Prus – Zapolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 18.

¹¹ O roli fantazmatu oraz konstytucji tożsamości gejowskiej jako fantazmatycznej zob.: J. Kochanowski *Fantazmat różNICowany*. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów, Universitas, Kraków 2004.

¹² G. Ritz *Miedzy histerią a masochizmem...*, s. 152.

Posąg może być traktowany jako historia homoerotycznej interakcji. Tekst stanowi więc liryczny opis podejmowanych przez mężczyznę (Ja liryczne) prób ożywienia pożądanego męskiego ciała, a w konsekwencji wyrażenie w języku homoerotycznej męskiej relacyjności. Z tego powodu Ty lirycznym jest właśnie marmurowa rzeźba. Posągowe męskie ciało staje się adresatem miłosnego monologu, miłosnej prośby Ja lirycznego. Zatem bohater liryczny, pożądający, jest zarówno spojrzeniem, jak i mówieniem. To w jego mówieniu – mówieniu będącemu miłosnym zaklęciem, dzięki któremu rzeźba ma stać się żywym ciałem – zdeponowano cały homoerotyczny potencjał wiersza. Pieśniarz marzy, by choć raz móc przycisnąć do piersi ożywiony posąg. W pewnym momencie rzeźba ożywa, schyla do niego swą skroń, przywołuje tęskniącym ramieniem. Pożądającego mężczyznę ogarnia niewystłowione szczęście. Jednak po chwili okazuje się, że nie nastąpiło żadne ożywienie, że była to tylko gra barw i światła. Zrozpaczony pyta: „Czym ja sam ją wytworzył, / W moim zarzekł ją duchu?”. W tym miejscu ujawnia się fantazmatyczny charakter opisywanej sytuacji. Interakcja jest bowiem niemożliwa, nie-do-wyrażenia w heteronormatywnym języku¹³. Miłosna odpowiedź na homoerotyczne mówienie jest możliwa jedynie w relacji z fantazmatem. Zaś homoseksualne patrzanie i mówienie jest możliwe jedynie pod maską ekfrazy.

Posąg stanowi względnie reprezentatywny przykład modernistycznej literatury homoseksualnej – określanej czasem jako literatura homoseksualna przedemancypacyjna. Jest to taki rodzaj wypowiedzi literackiej, gdzie homoseksualna tożsamość narratora (lub podmiotu lirycznego) jest ukrywana w tekście (mowa m.in. o „niewypowiadalnym pożądaniu”) i ujawnia się dopiero w trakcie specyficznej strategii lekturowej (mającej swe źródło w studiach gejowskich). Najczęściej wymienia się tu takich twórców, jak Wilde, Proust, Gide, Iwaszkiewicz, Gombrowicz czy Andrzejewski. Natomiast sztandarowymi tekstami badawczymi dla tego stanowiska interpretacyjnego są prace Germana Ritza, który stwierdza:

[...] wyjściowym założeniem tekstu homoseksualnego nie jest biografia autora, lecz konstrukcja płciowa autora w tekście, która z rozmaitych powodów nie musi zbiegać się z konstrukcją biografii prywatnej, choć może być przez nią motywowana. Tekst staje się homoseksualny [...] dopiero wtedy, gdy inaczej skonstruowana płciowość aktywnie wpisuje się w fakturę tekstu [...].¹⁴

Punktem wyjścia jest więc założenie, że istnieje mocna, stabilna (choć niekoniecznie ujawniana i eksponowana) tożsamość homoseksualna, tożsamość charakterystyczna dla pewnej grupy: ludzi o podobnym, „męskim” *gender*, którzy pożądają osób tej samej płci i mają wspólne doświadczenie opresji. Krytyków zaś interesuje, jak owa wspólna, stabilna tożsamość jest maskowana, ukrywana w tekście. Kłasykiem i wielokrotnie omawianym przykładem jest tutaj *Śmierć w Wenecji*, o której Ritz pisze tak:

¹³ Znakomicie pisze o tym Eve Kosofsky Sedgwick w *Epistemology of the Closet* (University of California Press, Berkeley 1990).

¹⁴ G. Ritz *Literatura w labiryncie pożądania...*, s. 54.

Skucha Męski artefakt i tajemniczy poeta

To, co niewypowiedziane, jest [...] opatrzone dwoma (tajnymi) znakami: to lektura *Uczty* Platona oraz zetknięcie Erosa i Tanatosa [...]. *Uczta* jest dla wtajemniczonego czytelnika zawsze tekstem dwojakim: apologią miłości homoseksualnej i sublimacją Erosa jako siły służącej osiąganiu doskonałości i piękna. W kulturze modernizmu, w pierwszej gwałtownej próbie „wypowiedzenia tego, co niewypowiadane”, pojmuje się zwykle homoseksualnego Erosa jako śmierć.¹⁵

Na marginesie tylko dodam, że w literaturze emancypacyjnej i poemancy-pacyjnej (nazywanej też „gejowską”) homoseksualna tożsamość autora w tekście (a także tożsamość bohaterów) jest jawnie demonstrowana i afirmowana. Wymienić tu można takich pisarzy, jak White, Burroughs, w Polsce Pankowski, Musiał, a ostatnio Witkowski i Żurawiecki, a także prace teoretyczne Roberto Ferro oraz Eve Kosofsky Sedgwick.

Lektura wrażliwa na seksualność

W dotychczasowej interpretacji konsekwentnie pomijałem kwestię autora tekstu, kwestię bądź co bądź ważną dla krytyki gejowskiej. Oczywiście – co chciałbym wyraźnie podkreślić – nie jest tak, że każdy homoseksualista, który jest też pisarzem, tworzy zawsze tekst homoerotyczny i że jego biografia jest niezbędnym wytrychem interpretacyjnym; ani też, że każdy tekst homoerotyczny musi koniecznie być napisany przez homoseksualistę. Wszakże biografia autora – chociażby śladowa – stanowi ciekawy i często pożyteczny kontekst interpretacyjny.

Tekst *Posągu* jest sygnowany pseudonimem „Adam M-ski”, który nie nastroczał ówczesnym wielu problemów, dawał się bowiem łatwo rozszyfrować jako „Adam Mańkowski”. Poeta urodził się w 1847, zmarł w 1911 – był więc twórcą należącym do generacji przełomu antypozytywistycznego, cenionym głównie jako tłumacz, natomiast dopiero w dalszej kolejności jako poeta. Krytycy podkreślali przede wszystkim jego związek z francuskimi parnasistami. Mańkowski przygotował do druku jeden tom poezji (*Przebrzmiałe akordy*), nigdy jednak nie ukazało się żadne zbiorowe wydanie jego tekstów. Twórczość ta pozostaje rozproszona w czasopiśmie – szczególnie w „Ateneum”, „Prawdzie” i „Tygodniku Ilustrowanym”. Cenił go m.in. Zenon Przesmycki i Antoni Lange, z którym intensywnie korespondował. Lecz (prawdopodobnie) tylko Piotr Chmielowski został dopuszczony do największej tajemnicy Mańkowskiego. I ową największą tajemnicą wcale nie był homoseksualizm poety...

Pod pseudonimem „Adam M-ski” nigdy nie krył się bowiem „Adam Mańkowski”, lecz... Zofia Trzeszczkowska (*de facto* córka Mańkowskiego). Całe swe życie poetka pozostawała na uboczu życia literackiego, z wydawcami i redaktorami kontaktowała się listownie. Nawet w prywatnej korespondencji (choćby z Przesmyckim) pozostawała „Adamem”. W rozmaitych antologiach wierszy umieszczano ją

¹⁵ G. Ritz *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Universitas, Kraków 1999, s. 98.

również jako Mańkowskiego¹⁶. Trzeba jednak zaznaczyć, że ów transgenderyzm Trzeszczkowskiej był jedynie projektem literackim i nie miał tak znaczącego wpływu na jej życie prywatne i rodzinne, jak w przypadku innej młodopolskiej poetki – Marii Komornickiej. Mając zaledwie 17 lat, Zofia wyszła za mąż za Wacława Trzeszczkowskiego. Ponieważ był on oficerem armii carskiej, pisarka wiele lat spędziła w Rosji, a w 1877 roku w męskim, żołnierskim przebraniu poszła na wojnę turecką. Od 1889 roku małżeństwo mieszkało w rodzinnej Dorohowicy. Początkowo Zofia próbowała podporządkować się narzuconej jej przez stereotypy i społeczne konwenanse roli „żony przy mężu”, „kobiety kresowej”. Jednak z listów wynika, że nie była szczęśliwą mężatką, że czuła się osamotniona, niezrealizowana. Wielokrotnie wspomina, że jej młodzieńcze wiersze zostały zniszczone przez „życziwe ręce” – zapewne ręce męża¹⁷.

Obecnie Trzeszczkowska jest zaliczana do grupy poetek Młodej Polski i jej utwory umieszcza się obok utworów Komornickiej, Ostrowskiej, Wolskiej, Zawistowskiej i Grossek-Koryckiej. Konsekwencją takiego usytuowania jest to, że jej teksty są rzecz jasna czytane jako „liryka kobieca”¹⁸. Nie ulega jednak wątpliwości, że w przez jej współczesnych traktowana była jako poeta i tłumacz (nigdy: poetka i tłumaczka), ukrywający się pod pseudonimem „Adam M-ski”.

Musimy teraz uporać się z jednym problemem: czy te wiadomości – że autorem *Posągu* jest kobieta – zmieniają coś w naszej wcześniejszej interpretacji? Teoretycznie zmienić nie powinny... Mówiliśmy bowiem o podmiocie lirycznym wiersza, czyli figurze wynikającej z tekstu, a nie z biografii faktycznego autora/autorki; o podmiocie, który jest homoseksualnym mężczyzną i który jest uzależniony

16 Np.: *Album współczesnych poetów polskich 1863–1898* Jana Kasprówicza z 1899 czy *Antologia współczesnych poetów polskich* Kazimierza Królikowskiego z 1908.

17 Więcej o Z. Trzeszczkowskiej zob.: W. Chojnicka-Skawińska *Adam M-ski (1847-1911)*, w: *Obrazy literatury polskiej. Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, PWN, Warszawa 1968; A. Baranowska „Ja się nie skarzę” (*Zofia Trzeszczkowska*), w: *tejże Kraj modernistycznego cierpienia*, PIW, Warszawa 1981; B. Olech *Samotność i Kresy. Wokół biografii i twórczości Adama M-skiego (Zofii z Mańkowskich Trzeszczkowskiej)*, w: *Wilno i ziemia Mickiewiczowskiej pamięci. Materiały III Międzynarodowej Konferencji w Białymstoku, 9-12 X 1998, w trzech tomach*, t. II: *W kręgu literatury i sztuki*, red. E. Feliksiak, E. Sidoruk, Towarzystwo Literackie, Białystok 2000; B. Olech *Zmistyfikowana tożsamość Adama M-skiego (Zofii Trzeszczkowskiej)*, w: *Tożsamość i rozdwojenie. Rekonesans*, red. L. Wiśniewska, Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej, Bydgoszcz 2002; G. Legutko *Maska i twarz... Rzecz o autokreacji Zofii Trzeszczkowskiej*, w: *Kresowianki. Krąg pisarek heroicznych*, red. K. Stępnik, M. Gabryś, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006; M. Skucha „Jako cień byłam i jak cień odchodzę”. *Poetyckie maskarady Zofii Trzeszczkowskiej* [w druku].

18 Na przykład Jerzy Świąch w niepublikowanej rozprawie doktorskiej pt. *Twórczość poetycka Zofii Trzeszczkowskiej (Adama M-skiego)* z 1968.

od swojej fascynacji wizualizacją ciała innego mężczyzny, a przez to staje się jedynie spojrzeniem i mówieniem i to właśnie w tym spojrzeniu i tym mówieniu realizuje się jego podmiotowość, w końcu o podmiocie, który wykonuje szereg zabiegów maskujących, „łagodzących” homoerotyczny potencjał tekstu. Zatem punkt wyjścia naszej lektury był taki, jak czytelników „Ateneum” w 1894 roku i brzmiał: autorem tekstu jest mężczyzna.

A jednak... Wiedza o „prawdziwej płci” autora/autorki zmienia nasze podejście do tekstu. Wydaje mi się, że *Posąg* częściowo traci swój homoerotyczny ładunek i swą autentyczność. Jego podstawą przestają być – zakładane wcześniej po cichu – homoseksualne pragnienia faktycznego autora tekstu. W gruncie rzeczy czytelnik ma teraz dwie drogi wyjścia z tej sytuacji: 1. „lektura gejowska”: mając na uwadze słynne derridiańskie *il n’y pas de hors-texte*, może komentować wiersz właśnie w kategoriach homoerotyzmu, szukać homoseksualnego subtekstu oraz sposobów maskowania homoerotycznego pożądania, pamiętając jednocześnie, że to poetka skonstruowała męski homoseksualny podmiot liryczny. Taki (mniej więcej) sposób lektury zaprezentowałem powyżej. 2. „lektura feministyczna”: punktem wyjścia jest tu biografia autorki (nieznana ówczesnym czytelnikom). Sama zaś lektura musiałaby się skupić na heteroseksualnym pożądaniu maskowanym męskim autorstwem i męskim Ja lirycznym. Okazałoby się, że faktycznym podmiotem lirycznym *Posągu* jest kobieta, która pożąda ciała mężczyzny, musi jednak przyjąć męską tożsamość, gdyż – o czym piszą francuskie postfeministki, z Irigaray i Cixous na czele – kobiecie pożądanie, kobiecie *jouissance* jest nie-do-wyrażenia w fallogocentrycznym języku. Rzecz jasna, taka próba odczytania wiersza mogłaby być równie fascynująca i prawomocna.

Mam jednak wątpliwości, czy rzeczywiście muszę wybierać jedną z tych dróg przy jednoczesnym odrzuceniu drugiej; czy naprawdę muszę założyć taką a nie inną strategię lektury. A może istnieje trzecia droga? Zwróćmy uwagę, że oba powyższe założenia („lektura gejowska” i „lektura feministyczna”) dotyczą konstytucji podmiotu lirycznego (odpowiednio: homoseksualnego bądź kobiecego). Kierunek lektury jest więc uzależniony od rozpoznania Ja lirycznego. Zresztą takie rozpoznanie jest elementarne zarówno dla krytyki feministycznej, jak i dla krytyki gejojskiej. Obie strategie czytelnicze starają się opisywać mocną tożsamość (kobietą bądź homoseksualną) wpisaną w tekst. Interesuje je, jak owa tożsamość jest w tekst wpisywana, a następnie ukrywana lub demonstrowana.

W *Posągu* tożsamość podmiotu lirycznego jest słaba, niestabilna, niedookreślona i migotliwa. Wiedzę o niej muszą wspierać nasze założenia pozatekstowe. To tożsamość wiecznie w ruchu, zawsze na granicy. Przeptywająca od mężczyzny do kobiety i od kobiety do mężczyzny, od pożądania homoseksualnego do heteroseksualnego, od heteroseksualnego do homoseksualnego. Tożsamość, która wymyka się wszelkim klasyfikacjom. Jak mówiłem wcześniej: to tożsamość uzależniona od przedmiotu pożądania.

W tej sytuacji – kiedy problem płci, a co za tym idzie: problem pożądania (hetero- bądź homoseksualnego generowanego przez określenie tej tożsamości płcio-

wej) schodzi na dalszy plan, *Posąg* staje się tekstem o zachwycie samym w sobie. Zachwycie totalnym, wszechogarniającym, cielesnym, poza płciową binarnością. Zachwycie, w którym tożsamość zachwyconego przestaje istnieć, rozmywa się, staje się samym zachwytem. I w końcu: o zachwycie, jaki może budzić piękne, seksualne, męskie ciało. Przecież rewelacyjność wiersza polega również na tym, że oglądanym i pożądanym jest mężczyzna zredukowany do swej cielesności.

Poza tym jest to zachwyt erotyczny, pełen pożądania. Dlatego to także tekst o pożądaniu męskiego ciała, o pragnieniu bliskości i dotyku. Czyli pragnienie dotyku jest pragnieniem cielesnej odpowiedzi, pragnieniem relacyjności. To pożądanie – o którym mówi *Posąg* – jest więc pożądaniem innego pożądania. W próbach ożywienia greckiej rzeźby kryje się właśnie pragnienie uzyskania odpowiedzi, chęć bycia pożądanym. A stawka w tej grze pragnień jest wysoka, albowiem „to Pożądanie pozwala człowiekowi powiedzieć «Ja»”¹⁹, przyczynia się więc do konstytucji tożsamości. „Pragnąc innego pragnienia, pragniemy uznania nas samych. To dzięki uznaniu przez innych będziemy mogli ostatecznie powiedzieć Ja, co oznacza, że Ja buduje się na zwrotnej informacji odbitej od innego pragnienia. Innymi słowy: Ja uzyskuje tożsamość dzięki uznaniu innych”²⁰. Bohater liryczny, próbując ożywić posąg mężczyzny, próbując uzyskać odpowiedź, poszukuje w gruncie rzeczy własnej tożsamości, własnego Ja. Ja, które pragnie męskiego pragnienia, erotycznego dotyku zwrotnego. I w tym momencie ujawnia się cały tragizm wpisany w wiersz: rzeźba pozostaje martwym głazem. Pragnienie zwrotne nie istnieje. Dotyk jest niemożliwy. Ja, które pożąda męskiego ciała – bez względu na to, czy jest to heteroseksualne Ja kobiece czy homoseksualne Ja męskie – jest niemożliwe, nie-do-zaistnienia w tekstualnej przestrzeni. Mówiąc jeszcze inaczej: zarówno heteroseksualne kobiece *jouissance*, jak i homoseksualne męskie *jouissance* jest nie-do-wyrażenia w fallogocentrycznym, heteronormatywnym języku, gdyż mężczyzna jako ciało, jako seksualny obiekt jest nie-do-pomyślenia w tym języku. Dlatego nieosiągalne ciało posągu pozostaje nieosiągalnym ciałem posągu. Podmiot liryczny pozostaje erotycznym, pełnym zachwytu spojrzaniem.

Ta trzecia droga interpretacyjna, którą od pewnego momentu podążam, a która pozwoliła mi przeczytać *Posąg* jako tekst o przekraczaniu granic podmiotowości, o zachwycie i pożądaniu – to właśnie strategia lektury queerowej. Najogólniej rzecz ujmując, *queer studies* mają dwa źródła: *gender studies* i *gay studies*. Aby zatem zrozumieć istotę teorii *queer*, należy w pierwszej kolejności zapytać o jej relacje z tymi dwoma dziedzinami. W *gender studies* problemem nadrzędnym jest różnica tożsamości płciowych (*gender difference*), podczas gdy w *queer studies* sprawą najważniejszą staje się różnica seksualna (*sexual difference*). Aby to doprecyzować, trzeba powiedzieć, że różnica tożsamości płciowych (*gender*) opiera się głównie na performatywności płci, na imitacji płciowych wzorców, na dążeniu do (nieosiągalne-

¹⁹ M.P. Markowski *Dyskurs i pragnienie*, wstęp do: R. Barthes *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, KR, Warszawa 1999, s. 12.

²⁰ Tamże, s. 14.

go) ideału płci. Stąd badanie, kontestowanie i dekonstruowanie opozycji męskie-żeńskie, mężczyźni-kobiety. Natomiast różnica seksualna jest zawsze relacyjna, zakłada istnienie Innego, ma związek z pożądaniem. Z tego względu podstawową opozycją (którą się tu podważa, destabilizuje) jest opozycja heteroseksualność-homoseksualność. Choć trzeba pamiętać, że powyższe ustalenia to raczej kwestia tego, które problemy są w danym momencie bardziej akcentowane: opozycja męskie-żeńskie i dekonstrukcja norm płciowych (tu: *gender studies*) czy opozycja hetero-homo i dekonstrukcja norm seksualnych (tu: *queer studies*).

Jeśli zaś rozpatrywać różnicę między *gay studies* a *queer studies*, to najprościej można powiedzieć, że w ramach *gay studies* badaczy interesuje przede wszystkim zagadnienie, jak różnica seksualna odnosi się do męskiej tożsamości płciowej (*gender*), zaś teoretycy z kręgu *queer studies* badają – co już zostało powiedziane – różnicę seksualną samą w sobie, w oderwaniu od *gender*. Zatem u podstaw studiów gejowskich leży powiązanie płci z seksualnością, gdzie kluczową rolę pełni rozróżnienie heteroseksualność-homoseksualność. W wyniku tego pojawia się charakterystyka tożsamości wspólnej pewnej grupie. Mówi się tu więc o esencjalizmie: istnieje „jakaś” esencja, podstawa wspólna całej grupie. Esencja ta to tożsamość, która jest właśnie wspólna (czyli „grupowa”), spójna i stabilna. Z kolei w przypadku teorii *queer* nie ma mowy o jakiegokolwiek grupie, gdyż w *queer* chodzi o dekonstrukcję (podstawowej dla *gay studies*) opozycji hetero-homo. Innymi słowy, w teorii *queer* nie istnieje model wspólnej i stabilnej tożsamości uwarunkowanej wyborem obiektu pożądania, bowiem *queer* problematyzuje, podaje w wątpliwość tożsamość homoseksualną. Dlatego mówi się o konstruktywizmie: wszystko (a w tym płeć, tożsamość, ciało, seksualność) jest konstruktem społeczno-kulturowym, który – jako skonstruowany – daje się także dekonstruować.

Dla rozwoju teorii *queer* znaczenie miały przede wszystkim dwie teoretyczki: Eve Kosofsky Sedgwick oraz Judith Butler. W *Gender Trouble* Butler podnosi rangę samego określenia *queer* do poziomu pojęcia dyskursu definiującego tożsamość, dowodząc, że *queer* nie forsuje żadnej konkretnej tożsamości, a jedynie poddaje krytyce wszelkie tożsamości normatywne, wykazuje wewnętrzną niestabilność tożsamości płciowych. W punkcie wyjścia teoria *queer* kwestionuje więc istnienie stabilnych tożsamości (płciowych), akcentując jednocześnie ruch owych tożsamości, ucieczkę przed władzą dyskursu, wymykanie się ograniczającym kategoriom. Jest to zatem teoria koncepcji nietożsamościowych, czy – mocniej – antytożsamościowych.

Poza tym – czerpiąc chętnie z myśli Michela Foucault²¹ – teoretycy *queer* dążą do destabilizacji znaczeń takich słów, jak „kobiecość”, „męskość”, „homoseksual-

²¹ Szczególnie popularna wśród teoretyków *queer* jest – analizowana przez Foucault – kwestia ujarzmienia jednostki, czyli – najogólniej – wytworzenia w jednostce takiego Ja, którego podstawą konstytuującą jest internalizacja normy, dzięki czemu powstają tożsamości normatywne – z normą działającą niejako od wewnątrz – podatne na działanie władzy dyskursu (zob.: J. Kochanowski, *Fantazmat różnicowany...*).

ność”, „heteroseksualność”. Przez pokazanie ich funkcjonowania w społecznym dyskursie jako konstruktów, udowadniają, że są one źródłem przemocy.

Jedną z najciekawszych teoretyczek *queer* jest Eve Kosofsky Sedgwick i jej *Epistemology of the Closet* (1990). Tytułowa „szafa” to symboliczne przedstawienie sytuacji, w jakiej znajdują się osoby homoseksualne, czyli sytuacji uwięzienia, zamknięcia. Chcąc wyjść z „szafy” i funkcjonować w przestrzeni poza nią, osoby marginalizowane mają do dyspozycji jedynie kategorie (głównie chodzi tu o kategorie językowe) tych „spoza szafy”. Kategorie te są jednak dla nich opresywne, zostały bowiem wypracowane przez system (społeczny dyskurs), który – posługując się tymi właśnie kategoriami – wepchnął ich do „szafy”. Dlatego – jak pisze Joanna Mizielińska – badaczce i badaczki z kręgu teorii *queer*

zaproponowali obalenie kategorii tożsamościowych ze względu na ich niestabilność i wykluczający charakter. Według nich dominujący dyskurs zawsze zakłada i opiera się na istnieniu marginesu [...], zaś społeczna produkcja tożsamości jest zawsze okupiona logiką wykluczeń, tworzenia hierarchii i normalizacji.²²

Wracając do literatury i strategii lekturowych, można powiedzieć, że krytyków gejowskich interesuje mocna, stabilna tożsamość homoseksualna wpisana – i często maskowana – w tekście kultury. Natomiast w ramach *queer criticism* próbuje się wychwycić w tekstach ową tożsamość słabą, nietożsamość, będącą wiecznie w ruchu. Jako podsumowanie chciałbym przywołać pięć cytatów, ilustrujących, jak różne są dziś stanowiska teoretyczne dotyczące *queer*. Diane Fuss: teoria *queer* bada wzajemne powiązania „między tożsamością i pożądaniem, różnicą płciową i różnicami seksualnymi, heteroseksualnością i homoseksualnością, i wreszcie tym, co wewnątrz i tym, co na zewnątrz”²³. Alexander Doty: „*Queer* byłoby zarezerwowane dla tych [...] tekstów kultury [...], strategii odbiorczych, przyjemności oraz odczytań, które artykułują przestrzeń poza binarnością płciową i seksualną; czy to poza kategoriami heteroseksualnymi, czy poza lesbijsko-gejowskim esencjalizmem”²⁴. David Halperin: „*Queer* z definicji jest wszystkim, co odróżnia się od tego, co normalne, zalegalizowane, dominujące. Nie istnieje nic, do czego w szczególny sposób musi się odwoływać. Jest tożsamością bez esencji”²⁵. Jacek Kochanowski: „Teoria *queer* może być tylko post-teorią (jako refleksja nie zmierzająca do żadnego domkniętego opisu) i zarazem anty-teorią (jako refleksja zmie-

²² J. Mizielińska *Poza kategoriami... Kilka uwag na temat queer theory*, „Furia Pierwsza” 2000 nr 7, s. 9.

²³ D. Fuss *Wewnątrz/na zewnątrz*, przeł. D. Ferens, „Furia Pierwsza” 2000 nr 7, s. 67.

²⁴ A. Doty *Teoria Queer i kultura popularna*, przeł. R. Kulpa, „Panoptikum” 2004 nr 3 (10), s. 12.

²⁵ D. Halperin *Saint Foucault. Towards a Gay Hagiography*, Oxford University Press, Oxford 1997, s. 62. Cyt. za: A. D’Alleva *Metody i teorie historii sztuki*, przeł. E. i J. Jedlińscy, Universitas, Kraków 2008, s. 85.

Skucha Męski artefakt i tajemniczy poeta

rzająca do destabilizacji «naukowych» teorii płciowych i seksualnych)²⁶. Inga Iwasiów: dla *queer theory* „ważniejsze jest samo znaczenie niż rezultat. Ważniejszy jest ruch niż tożsamość”. Bowiem *queer* to dyskurs, to ruch wychodzenia poza, to eksplozja ruchomych pograniczy doświadczenia²⁷. Dla *queer* liczy się przełamywanie, przekraczanie, dekonstruowanie tych jakości, które są związane z płcią, seksualnością i pożądaniem²⁸.

Na zakończenie chciałbym jeszcze dodać, że te trzy zaprezentowane przeze mnie symulacje lekturowe nie wykluczają się wzajemnie, lecz uzupełniają. Są raczej kwestią akcentowania i wydobywania pewnych treści ukrytych w tekście, aniżeli stawiania ostrych i wyraźnych podziałów oraz klasyfikacji, które w ponowoczesnej rzeczywistości już dawno zostały podane w wątpliwość.

Abstract

Mateusz SKUCHA
Jagiellonian University (Kraków)

A Manly Artefact and a Mysterious Poet. Around the Queer Theory

The article deals with an interpretation of a poem by Zofia Trzuszczowska entitled *Posąg* ['Statue']. The text becomes a starting point for presentation of several 'gender-sensitive' reading strategies. The first part: a 'Non-gender-sensitive reading', attempts at reading the poem in a context of the ekphrasis theory and the Platonic reflection on arts and artistic creation. The following chapter – 'Gender-sensitive reading' – interprets the poem as a love monologue with a dominant record of homoerotic desire and fascination with man's carnality. The third part, headed 'Sexuality-sensitive reading', concerns the speaking 'I' – the identity of the lyrical 'I' is namely weak, unstable, escaping any attempted classification. This makes the poem a text speaking of admiration/delight and desire/lust in general. The article is concluded by theoretical considerations on new trends in literary criticism (those building on 'gender', 'gay' and 'queer' notions.).

²⁶ J. Kochanowski *Bardzo skromna zachęta do teorii queer*, www.republika.pl/queer.

²⁷ I. Iwasiów *Gender, tożsamość, stereotypy*, „Ruch Literacki” 2002 nr 6, s. 553.

²⁸ Więcej na ten temat piszę w artykule *Gender. Queer. Literatura* („Ruch Literacki” 2005 z. 6).