

Andrzej Pilipowicz

Matka Sinobrodego: tonka Roberta Musila jako aneks ideowy do biografii postaci literackie

Acta Philologica nr 47, 61-72

2015

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.

Matka Sinobrodego. *Tonka* Roberta Musila jako aneks ideowy do biografii postaci literackiej

Opierając się na bajce *Sinobrody* (*La barbe bleue*) Charlesa Perraulta (1628–1703), która ukazała się w 1697 roku w zbiorze *Historie i baśnie dawnych czasów z pouczeniami moralnymi: bajki mojej Babci Gąski* (*Histoires ou contes du temps passé, avec de moralités: contes de ma Mère l'Oye*), historię Sinobrodego można sprowadzić do następującego schematu: gdy pewnego dnia Sinobrody wyjeżdża, przekazuje swojej żonie klucz do komnaty, do której w żadnym razie nie wolno jej wejść; żona jednak otwiera ją i znajduje tu martwe ciała wszystkich poprzednich żon Sinobrodego; po śladach krwi na kluczu Sinobrody poznaje, że żona złamała zakaz i aby ukarać jej nieposłuszeństwo, próbuje zamordować ją nożem; w ostatniej chwili żona przywołuje na pomoc swych braci, którzy ratują jej życie, przeszywając Sinobrodego szpadami (Perrault 15–22). Postać Sinobrodego jest zarówno inkarnacją patriarchalnego modelu społeczeństwa (Suhrbier 12), jak i archetypem tradycyjnie pojmowanej męskości, autorytarnej wobec kobiecości. Wśród wielu tekstów, których tematem jest Sinobrody, szczególnie miejsce zajmuje opowiadanie *Tonka* (*Tonka*) Roberta Musila (1880–1942), napisane w 1922 roku i pochodzące z cyklu *Trzy kobiety* (*Drei Frauen*). Zasluguje ono na uwagę nie tylko dlatego, że zamiast z Sinobrodym mamy tu do czynienia z wymykającą się kontroli mężczyzny Sinobrodą, ale przede wszystkim ze względu na to, że motyw Sinobrodej jest u Musila latentny¹.

1 Ukryty motyw Sinobrodego znajdujemy też w nakręconym w 2008 roku przez Michała Rosę filmie *Rysa*, którego bohaterka Joanna Kocjan opuszcza męża i przeprowadza się do wynajętego mieszkania, z chwilą gdy nabiera ostatecznego przekonania, że mąż poślubił ją tylko ze względu na możliwość ściślejszej inwigilacji teścia, uznanego przez służby bezpieczeństwa za osobę niebezpieczną dla państwa. Bohaterka popada w coraz głębszą depresję, spowodowaną także małą powierzchnią mieszkania, aż w końcu wybija krzesłem szybę w drzwiach pokoju zamkniętego na klucz przez właściciela, gdzie znajduje rzeczy należące do innej kobiety. Oglądając zdjęcia, odsłuchując pozostawione w telefonie wiadomości i przymierzając ubrania tej ostatniej, przywłaszcza sobie jej osobowość (Rosa 01:09:45–01:12:33), wzorem zamordowanych żon Sinobrodego, które przywłaszczały sobie pleć męża, otwierając drzwi jego komnaty kluczem silnie konotującym penisa. Natomiast kobietę, która – podobnie jak bohaterka opowiadania Musila – przeciwstawia się męskiej dominacji Sinobrodego, spotykamy w pochodzącej z 2005 roku powieści *Madame Sinobroda* Renaty Bożek, będącej rzadkim przykładem obecności Sinobrodego w literaturze polskiej. W odróżnieniu od bohaterki tej powieści, która próbuje niezależnie się od mężczyzn i – mimo że tylko w sferze własnej imagacji – zabija Sinobrodego strzałem z pistoletu (Bożek 162), *Tonka* w opowiadaniu Musila na końcu umiera, co łączy ją z żonami Sinobrodego, choć w przeciwieństwie do nich potrafi ona przedtem podporządkować sobie swojego partnera (Luserke 62) i utrzymać nad nim władzę, wykluczając go ze sfery swojego życia emocjonalnego. Kobietę, która wymyka się Sinobrodemu, przedstawia Giuseppe Tornatore w pochodzącym z 2012 roku filmie *Koneser* (*The Best Offer*). Jest nią Claire Ibbetson, której postać jednoznacznie przypisuje rolę

Aby pokazać zmienność pojęcia męskości w kontekście społeczno-kulturowych uwarunkowań i biologiczno-psychologicznych właściwości bohaterów (Berghahn 53), za punkt odniesienia umożliwiającą poszukiwanie cech Sinobrodego w bohaterce Musila posłuży nam tekst Perraulta, pozostający od momentu swego wydania źródłem licznych wersji motywu Sinobrodego. Opowiadanie *Tonka*, jedno ze szczytowych osiągnięć pisarskich Musila (Reich-Ranicki 187), cieszące się w chwili wydania ogromną popularnością (Henningen 95), odsłania aspekty motywu Sinobrodego nieobecne w innych tekstach literackich i będące przedmiotem niniejszego artykułu.

W opowiadaniu Musila komnata Sinobrodego pojawia się w kontekście ciąży Tonki. O ile żony Sinobrodego podczas nieobecności męża wchodzi na teren im niedostępny, wyznaczany granicami tajemniczej komnaty, o tyle Tonka w trakcie nieobecności swojego (nie wymienionego z imienia) partnera, żyjącego z nią w luźnym związku i pozbawionego w ten sposób możliwości usankcjonowanej małżeństwem dominacji nad nią, wchodzi na teren mu niedostępny, określony tajemniczymi okolicznościami jej ciąży. W przeciwieństwie do żon Sinobrodego, które zaspokajają ciekawość tego, co skrywa wewnątrz komnaty męża, partner Tonki nigdy nie dowiaduje się, kto jest ojcem noszonego przez nią w łonie dziecka. Zajście w ciążę stanowi ściśle prywatną, „zamkniętą na klucz” sferę egzystencji Tonki, na co wskazuje wykrzyknik widniejący na pustej stronie jej kalendarza (Musil 132), przypominający kształtem dziurkę od klucza i wskazujący dzień fertylizacji, a tym samym zmieniający „ramę” kartki we framugę drzwi prowadzących do tajemniczej komnaty bohaterki, która w ten sposób sama staje się Sinobrodą. W odróżnieniu od Sinobrodego, który pozostawia żonom klucz do zakazanej komnaty i umożliwia im tym samym wejście do niej, Tonka pokazuje swemu partnerowi zaledwie drzwi swojej „komnaty”, której on nie otworzy i do której nie wejdzie. Zmiana Sinobrodego w Sinobrodą pociąga za sobą zmianę

Sinobrodego Virgilowi Oldmanowi, właścicielowi domu aukcyjnego, gromadzącego w swoim tajemniczym pokoju zamiast ciał martwych kobiet martwe płótna obrazów zawierających ich żywe wizerunki. Także cierpiąca na agorafobię bohaterka, która kontaktuje się z Virgilem w sprawie odziedziczonych dzieł sztuki (Tornatore 00:05:20–00:07:00), wydaje się żyć w ramie nakreślonej przez własny lęk. Z tego powodu zamyka się w pokoju własnego domu, do którego daje Virgilowi klucze, inicjując w ten sposób jego przemianę w Sinobrodego. Ponieważ bohaterów łączy coraz bliższa więź, rama, którą egzystencji Claire wyznacza agorafobia, zostaje zastąpiona ramą, do której włacza ją patriarchy, silnie określający charakter Virgila. Dlatego Claire przenosi się z własnego domu do mieszkania Virgila, w którym drzwi do pokoju wypełnionego portretami nie są zamykane zwykłym kluczem, ale kluczem elektronicznym. Virgil traci zarówno ukochaną kobietę, jak i kolekcję ukochanych portretów. Zostają one skradzione przez Claire, której udaje się podpatrzeć szyfr otwierający drzwi do pokoju z obrazami, kiedy Virgil oprowadza ją po swoim mieszkaniu. Wprowadzie Claire symuluje agorafobię, aby dokonać kradzieży, ale ten rodzaj fobii relatywizuje problem śmierci żon Sinobrodego, których życie zagrożone jest w równym stopniu w jego zamku, jak i poza nim. Mimo że kradzież portretów nie uwalnia kobiet z ich ram, wydostają się one jednak dzięki niej z komnaty Sinobrodego, która mimo niedostępności i niewielkich rozmiarów ma cechy przestrzeni publicznej, stanowiącej źródło agorafobii. Przestrzeń komnaty wypełniają bowiem twarze kobiet, które wychylają się z ram obrazów jak z ram okien i tworzą wywołujący lęk tłum. Z drugiej strony kradzież naraża je na powrót do przestrzeni publicznej, ponieważ mogą one trafić do galerii sztuki, w których natkną się ponownie na ludzkie twarze – tym razem na twarze zwiedzających.

konotacji przypisanych obu komnatom: podczas gdy komnata Sinobrodego naznaczona jest śmiercią ze względu na przechowywane tu ciała zamordowanych żon, komnata Tonki – z uwagi na rozwijające się w jej łonie dziecko – silnie pulsuje życiem².

- 2 Cięża eksponuje kobiecość Tonki i chroni ją przed zmianą w mężczyznę, której podlegają żony Sinobrodego. Śmierć żon jest zarówno karą za nieposłuszeństwo wobec męża, tzn. za naruszenie granicy między światem mężczyzn a światem kobiet, jak i karą za przekroczenie granicy płci, tzn. za zmianę płci żeńskiej w męską. Gdy każda nowa żona Sinobrodego przeprowadza się do jego zamku, którego bryła stanowi „przedłużenie” korpusu ciała właściciela, dokonuje się symboliczne, oddające istotę patriarchy przejście kobiet spod męskiej opieki ojców (nieujętych w tekście Perraulta) pod męską opiekę męża, dzięki czemu żona tworzy z mężem nierozzerwalną całość, podobnie jak zamek łączy się w całość ze wszystkimi znajdującymi się w nim pomieszczeniami. Łamiąc zakaz męża i wchodząc do jego komnaty, kobieta zmienia się w mężczyznę, na co wskazują gesty związane z otwarciem drzwi, przypominające ruchy aktu kopulacyjnego: włożenie klucza nasuwa skojarzenie z wprowadzeniem penisa do waginy. (Można postawić tezę, że żony Sinobrodego ocaliłyby swoją płć, a tym samym życie, gdyby weszły do komnaty męża wyważając drzwi, jak to czyni bohaterka filmu Rosy, nie zaś otwierając je kluczem, który jako rekwizyt szyfrujący penisa wskazuje na transseksualizm). To, że otworzenie drzwi kluczem jest metaforą defloracji, potwierdzają ślady krwi pojawiające się na kluczu po wyjściu z komnaty i niedające się w żaden sposób usunąć, jak nie sposób cofnąć aktu defloracji. Krew świadczy o tym, że żona Sinobrodego nie tylko naruszyła zakaz męża, lecz także przejęła jego rolę. Swoim nieposłuszeństwem żony Sinobrodego zdradzają chęć zniesienia nierówności społecznych uwarunkowanych płcią i demaskują impotencję męża, będącą wynikiem starości, na którą wskazuje siwy kolor jego brody, zyskującej w polu o odpowiednich właściwościach światłocienia – przystających szczególnie do możliwości światła księżyca – niebieskawy odcień. W odniesieniu do dążeń emancypacyjnych Sinobrody wydaje się strażnikiem równości między płciami, pominiętej w konstrukcji biologicznej człowieka. Wchodząc do komnaty Sinobrodego, kobieta narusza jego intymną sferę, analogiczną do sfery tworzonej przez jej łono; wolno jej przekroczyć granicę zamku, reprezentującego ciało Sinobrodego, ale nie próg komnaty, oznaczającej intymną jego część. Analogicznie mężczyzna w wyniku aktu płciowego może przekroczyć granicę ciała kobiety, lecz nie może wejść do jej łona, będącego intymną częścią jej ciała. Kobiety, które są znacznie młodsze od Sinobrodego i posłubiają go tylko ze względu na jego bogactwo, w momencie otwierania drzwi kluczem sygnalizują swoją gotowość do aktu płciowego, która wobec impotencji męża popycha je do wejścia w jego rolę, a tym samym do zmiany w mężczyznę. W tym kontekście morderstwa dokonane na żonach przeistaczających się w mężczyzn stanowią dla Sinobrodego jedyny sposób ocalenia własnej tożsamości i wyeliminowania sytuacji, w której jego związek małżeński z kobietą stałby się związkiem z mężczyzną. Paradoksalnie do zmiany kobiet w mężczyzn przyczynia się sam Sinobrody. Mordując żony, popycha je w objęcia śmierci, której męskość zakodowana jest w słowie „Tod” (śmierć), będącym w języku niemieckim, języku tekstu Musila, męskiego rodzaju. „Odciskająca” się na ciałach martwych kobiet męskość śmierci powoduje transformację ich płci w pełnym wymiarze, a nie tylko w kontekście jednego detalu – penisa-klucza. Męskość żon Sinobrodego krystalizuje się też w aspekcie biologiczno-kulturowym. W ciałach zabitych żon można rozpoznać ciała poległych w bitwie mężczyzn, dzięki czemu żony Sinobrodego, które nie zostają matkami ze względu na jego impotencję, wychodzą z domeny kobiecości, charakteryzującej się daniem życia, i trafiają do domeny męskości, cechującej się jego odbieraniem. O męskości żon Sinobrodego przesądza powiązanie ich śmierci ze śmiercią Chrystusa. W ciałach martwych kobiet, przywiązanych plecami do ściany (Perrault 18) i przyjmujących w ten sposób pozycję pionową, odbija się ciało Chrystusa, przywiązanego plecami do krzyża i umierającego w pozycji pionowej. Podobieństwo między zabitymi kobietami a Chrystusem dotyczy również transgresji ich egzystencji. Chrystus pojawia się w łonie Matki Boskiej za sprawą dziewiczego poczęcia jako duch, ale rodzi się jako człowiek. Natomiast żony

Mimo że ciąża Tonki podkreśla jej kobiecość i wyklucza zmianę w męczyznę, to jednak bohaterka poniekąd przeistacza się w męczyznę, jeśli przyjmiemy, że nosi w swoim łonie płód męski. O ile zmiana żon Sinobrodego w męczyznę ma charakter zewnętrzny, ponieważ dzięki kluczowi symbolizującemu penisa zachodzi poza ich ciałami³, o tyle zmiana Tonki w męczyznę ma charakter wewnętrzny, ponieważ dokonuje się w obrębie jej ciała, które zajmuje jej syn. Dzięki ciąży Tonka przekształca się z Sinobrodą w matkę Sinobrodego, której część ciała na wyłączność posiada jej syn, podobnie jak część swojego zamku miał na wyłączność Sinobrody. Syn Tonki zamienia się natomiast w Sinobrodego, ponieważ staje się właścicielem – utworzonej z łona i dostępnej wyłącznie jemu – komnaty jako atrybutu Sinobrodego i tworzy przeciwwagę dla partnera Tonki, nieposiadającego żadnego elementu identyfikującego go z Sinobrodą. Świadczy o tym zarówno brak własnego domu, zmuszający go do zamieszkania z Tonką w wynajętym mieszkaniu i odsłaniający słabą pozycję ekonomiczną, jak i brak aktu zawarcia małżeństwa z Tonką, który jako sakrament określający przynależność do religii chrześcijańskiej, utrwalający zakorzeniony w Biblii patriarchalny model społeczeństwa, mógłby wzmocnić jego pozycję społeczną. Partner Tonki próbuje zdobyć tylko jeden z brakujących atrybutów Sinobrodego – brodę, którą jednak zapuszcza za późno, gdy Tonka jest już w ciąży (Musil 118–119)⁴.

Sinobrodego wchodzi do jego komnaty jako kobiety, ale umierają jako mężczyźni.

- 3 Ścisły związek między kluczem a penisem ukazuje pisany w latach 1909–1910 fragment dramatyczny *Sinobrody. Dramat marionetkowy (Blaubart. Ein Puppenspiel)* Georga Trakla, w którym Elżbieta, nowo poślubiona żona Sinobrodego, myli penisa znajdującego się między udami męża z kluczem wiszącym między jego ramionami: „Nie nosisz na szyi kluczyka?/ Lśni – Czy okaże się złoty?! Cóż mi otworzy?” (Trakl 244; tłumaczenie moje – A. P.). Sinobrody – jako mężczyzna prawdopodobnie wyższy od Elżbiety – tuż przed zgaśnięciem ostatniej gwiazdy (Trakl 244) i nastaniem zupełnej ciemności w zamku – pochyła się nad żoną, o czym świadczą jego wypowiedziane szeptem słowa (Trakl 243). Gdy Sinobrody wyprostowuje się, Elżbieta nie zauważa, że linia ramion męża przeszła w linię jego bioder, określającą wysokość położenia penisa. Szyja staje się też metaforą waginy, na co wskazuje zdanie Sinobrodego: „Muszę – tak chce Bóg – przebić ci szyję” (Trakl 244). Metaforę waginy można odnaleźć też w wypowiedzi Elżbiety. Wprawdzie nie wymienia ona szyi, ale gardło, które pozostaje pod względem anatomicznym w bliskiej „topograficznej” relacji z szyją i które jako jama wypełniona krwią wywołuje obraz odnoszący się do aktu defloracji: „Dławię się i duszę krwią w gardle” (Trakl 243).
- 4 Za postać przeciwstawną do Sinobrodego może być uznany Klemmer, bohater napisanej w 1983 roku powieści *Pianistka (Die Klavierspielerin)* Elfriede Jelinek. Jest młody, nieżonaty, pełen wigoru i nie ma brody: „Nie nosi brody, chociaż nieraz miał taką pokusę” (Jelinek 82). To nie on wprowadza też kobietę – Erykę Kohut, nauczycielkę gry na fortepianie – do swojego domu, ale bohaterka zaprasza go do siebie, otwierając mu pięknymi kluczami bramę domu i drzwi mieszkania (Jelinek 328–329). Męczyzna gwałci brutalnie córkę i wychodzi, przrzucając klucze przez bramę (Jelinek 343). Mimo drastycznego przebiegu aktu seksualnego scena ta ma duże znaczenie dla tożsamości Eryki, niemogącej się w pełni uformować. Tworzy ona bowiem z mieszkającą z nią matką jeden symbiotycznie koegzystujący byt, do czego znacznie przyczynia się sztuka, na której – ze względu na jej społecznie nobilitujący charakter – skoncentrowane jest życie obu kobiet: dzięki swoim uduchowiającym właściwościom sztuka nie tylko znosi granice płci, lecz także zaciera granice między osobami. Scalenie matki i córki w jeden organizm sprawia wrażenie, że gwałt dokonywany przez Klemmera na

Zapuszczenie brody można potraktować nie jako spóźnioną próbę udaremnienia zmiany Tonki w Sinobrodą, ale jako sposób przeciwdziałania zmianie jej syna w Sinobrodego, na co wskazuje podobieństwo między zniekształconą przez brodę twarzą partnera Tonki a zniekształconym ciężą ciałem Tonki skrywającym jej syna (Musil 129–130). Zgolenie brody oznacza więc zarówno rezygnację z zamiaru podporządkowania sobie Tonki, jak i zaniechanie dalszej walki z jej synem o możliwość stania się Sinobrodym.

O tym, że Tonka coraz mniej przypomina Sinobrodą, a coraz bardziej staje się matką Sinobrodego, przesądza jej choroba weneryczna, która pojawia się równie nieoczekiwanie co ciąża. Goląc brodę w dniu, w którym Tonka na skutek rozwijającej się choroby wenerycznej trafia do szpitala, jej partner w walce o miano Sinobrodego oddaje zwycięstwo jej synowi i potwierdza tym samym przypuszczenie, że dziecko noszone w łonie Tonki jest płci męskiej. Zgolenie brody antycypuje utratę kontaktu partnera z Tonką i wyraźnie zaznacza moment oddania władzy nad nią jej synowi jako Sinobrodemu. W ten sposób Tonka zaczyna dzielić los żon Sinobrodego, ponieważ w szpitalu jej egzystencja zostaje umieszczona w obszarze silnego oddziaływania śmierci, która wypełnia sobą przestrzeń komnaty Sinobrodego ze względu na znajdujące się tu ciała jego martwych żon i którą implikuje choroba Tonki i otaczających ją pacjentów. Usuwając ząb trzonowy w tym samym czasie, gdy jej partner goli brodę, Tonka przeobraża się w żonę Sinobrodego. Podobnie jak żony Sinobrodego, które po wejściu do jego komnaty umierają, umiera też Tonka, ponieważ komnata Sinobrodego należąca do jej syna mieści się w jej ciele. Wprawdzie to nie Tonka wchodzi do komnaty, ale komnata „wchodzi” w nią, dochodzi jednak do naruszenia granicy między kobiecością a męskością. Usunięcie zęba powoduje powstanie luki, w której kształcie – podobnie jak wykrzyknik na kartce kalendarza – dostrzec można kształt dziurki od klucza, wskazującej na boczne drzwi prowadzące do wnętrza ciała kobiety. Metaforycznym kluczem do ciała Tonki nie jest penis jej partnera, znajdującego się poza jej ciałem, lecz penis jej syna, znajdującego się w jej ciele. W kontekście umierającej Tonki dziurka od klucza powstająca w luce po usuniętym zębie nasuwa myśl o drzwiach, które mógłby otworzyć od wewnątrz jej syn, aby zdążyć opuścić ciało matki przed jej

Eryce jest gwałtem dokonywanym na jej matce. W ten sposób matka doświadcza przemocy fizycznej, w której odbija się przemoc psychiczna, stosowana przez nią wobec córki. Gwałcąc matkę, Klemmer próbuje „wypchnąć” pozostającą w jej łonie Erykę, aby mogła oderwać swój byt od bytu apodyktycznej matki i urodzić się jako autonomicznie egzystująca osoba. Niszcząca siła Klemmera, objawiająca się w gwałcie i cechująca śmierć, skierowana jest na matkę, która zostaje zamknięta na klucz w swoim pokoju (Jelinek 332) – w pokoju, przywołującym na myśl komnatę Sinobrodego, w której umieszczają on zamordowane przez siebie żony. Skojarzenie z komnatą Sinobrodego jest tym bardziej uzasadnione, że matka Eryki wykazuje cechy płci męskiej. Po śmierci ojca matka Eryki przejmuje rolę mężczyzny i sprawuje władzę nad córką, czego dowodzi zajmowane wspólnie z nią małżeńskie łóżko (Jelinek 187). Ponieważ matka w swoim pokoju nie umiera, to jej przypada rola Sinobrodego, który mógł przebywać w swojej komnacie, nie tracąc życia. Jej dojrzały wiek pozwala przypuszczać, że ma ona już za sobą okres menopauzy, w której odzwierciedla się – także spowodowana wiekiem – impotencja Sinobrodego.

śmiercią, lub które mógłby otworzyć od zewnątrz jej partner, aby pomóc jej wydostać się z komnaty Sinobrodego⁵.

W przeciwieństwie do Sinobrodego, który nie wpuszcza swoich żon do jednej z komnat, matka Eryki jako Sinobroda niechętnie – i tylko z powodów związanych ze sztuką – wypuszcza swoją córkę/żonę z mieszkania. O ile Sinobrody odbierał żonom życie, przesywając ich ciała nożem, o tyle matka Eryki nie daje go swojej córce/żonie, nie odcinając jej pępowiny. Wyciągnięcie Eryki z łona matki nie udaje się, czego dowodzi scena, w której Eryka po dokonanych na niej gwałcie wkłada do torebki nóż (Jelinek 347) i próbuje odszukać Klemmera. Nie rani nim jednak jego, co byłoby aktem rewanzu za gwałt, lecz siebie (Jelinek 350), odkrywając, że nie czuje bólu, będącego jedną z oznak posiadania własnego bytu. Jej powrót do domu, do którego udaje się coraz bardziej przyspieszonym krokiem (Jelinek 350), rodzi myśl o zamiarze zamordowania matki. Akt morderstwa popełniony na matce miałby dopełnić aktu seksualnego popełnionego na niej przez Klemmera za pośrednictwem córki, która zabójstwem matki wymusiłaby suwerenność swojego istnienia. O ile niedokonany przez Sinobrodego akt płciowy popycha jego żony do przeistoczenia się w mężczyzn w momencie otwierania drzwi do komnaty męża kluczem imitującym penisa, o tyle akt płciowy z Klemmerem ma pomóc Eryce w stanie się niezależną od matki kobietą. Raniąc nożem swoje ciało, Eryka łączy w sobie kobietę (rana imitująca waginę) i mężczyznę (nóż przypominający penisa), którym okazuje się jej przejmująca rolę Sinobrodego matka, ponieważ nóż – podobnie jak wszystkie rzeczy w mieszkaniu – stanowi własność matki, która zadaje ranę córce w podobny sposób, w jaki Sinobrody zadawał śmiertelne rany swoim żonom. Opuszczona przez Klemmera Eryka usiłuje wejść do swojego ciała, tak jak opuszczone z powodu wyjazdu męża żony Sinobrodego wchodziły do jego komnaty, i „wydobyć” z siebie mężczyznę, tak jak żony Sinobrodego w komnacie męża stawały się mężczyznami. Jeśli poprzez akt płciowy z Klemmerem Eryce nie udało się zostać niezależną kobietą, to próbuje ona poprzez akt samobójstwa zmienić się w niezależnego mężczyznę. Na możliwość osiągnięcia autonomicznego bytu poprzez zmianę płci wskazuje jej matka, która rozrywa na strzępy jej sukienkę, będącą metaforą kobiecości (Jelinek 187–188).

- 5 Postać Sinobrodego pojawia się też w pochodzącym z 1993 roku filmie *Fortepian (The Piano)* Jane Campion jako część bożonarodzeniowej inscenizacji (Campion 0:55:59–0:57:10). Jeśli popatrzymy na losy bohaterów filmu – Ady McGrath, Alisdaira Stewarta i George’a Bainesa – przez pryzmat historii Sinobrodego, dostrzeżemy nową konfigurację relacji między płciami, której szyfrem jest Sinobrody. W filmie nie ma tajemniczej komnaty Sinobrodego, ucieśnianego przez Stewarta, męża Ady, ale jest tajemnicza komnata jego żony. Po utracie mowy w wieku sześciu lat Ada wyraża się jedynie poprzez grę na fortepianie, który łączy w sobie dwie funkcje – instrumentu muzycznego, umożliwiającego Adzie kontakt ze sztuką, oraz aparatu mowy, pozwalającego jej na kontakt z otoczeniem i stanowiącego równie intymną część jej ciała co łono, które jako miejsce formowania się człowieka jest sferą życia i kontrastuje z komnatą Sinobrodego, które jako miejsce skrywające ciała jego martwych żon tworzy sferę śmierci. To, że funkcja fortepianu jako narzędzia mowy dominuje nad jego funkcją jako narzędzia sztuki, widać wyraźnie, gdy Ada „gra” na stole kuchennym, imitującym klawiaturę fortepianu, akompaniując w ten sposób swojej córce Florze do śpiewanej przez nią piosenki (Campion 0:26:03–0:26:23). Fortepian przestaje być w przestrzeni artystycznej niezbędny, ponieważ sam ruch palców czyni dźwięki słyszalnymi w wyobraźni matki i córki, a staje się nieodzowny w przestrzeni komunikacji społecznej. W kontekście zachowania Bainesa, wykazującego mniejsze zainteresowanie „ciałem” fortepianu, który trafia do jego domu jako forma zapłaty za sprzedaną Stewartowi ziemię, niż ciałem Ady, która swoją grą ma pomóc mu w nauce gry na tym instrumencie, zaznacza się odrębność dwóch przeciwstawnych światów, konstytuujących się poprzez ducha: świata muzyki (sztuki), reprezentowanego przez fortepian, i świata

Tak jak niejasna jest sytuacja związana z zejściem Tonki w ciążę, tak nie jest jasna sytuacja dotycząca narodzin jej syna w kontekście jej śmierci. Śmierć syna Tonki

miłości (natury), reprezentowanego przez Bainesa. Oba światy stykają się w akcie seksualnym, do którego prowadzi transakcja mająca na celu wymianę fortepianu jako „ciała” należącego do Bainesa i utożsamiającego ducha muzyki na ciało przynależące do Ady i identyfikujące ducha jej osobowości. Bohaterka opuszcza swoją tajemniczą „komnatę”, usytuowaną na obszarze sztuki, w momencie aktu płciowego z Bainesem, na co wskazuje jego prośba o powtórzenie zdania wypowiedzianego przez nią szeptem: tak jak fortepian wydaje dźwięk poprzez wciśnięcie klawisza, tak Ada wydaje z siebie dźwięk po „wciśnięciu” penisa w jej ciało. Ada ucieka przed bliżej nieokreślonym tragicznym wydarzeniem z dziecinństwa i znajduje schronienie na „terytorium” muzyki, z którego nie może się wydostać, ponieważ ze względu na wciąż przytłaczające ją przeżycie z przeszłości boi się sama uchylić drzwi do świata. Dlatego potrzebuje kogoś, kto otworzy jej drzwi z drugiej strony. Paralelę między grą Ady na fortepianie Bainesa a grą Bainesa na ciele Ady wzmacnia angielskie słowo „key”, określające zarówno klawisz fortepianu, jak i klucz symbolizujący w historii Sinobrodego penisa. Scena, w której nagi Baines czule ściera swoją koszulę kurz z fortepianu, stanowi dowód na to, że traktuje on fortepian nie jak instrument, ale jak anatomiczną część ciała Ady. Dzięki aktowi seksualnemu fortepian traci funkcję aparatu mowy, który Ada odnajduje we własnym ciele, i pełni wyłącznie funkcję instrumentu muzycznego. Zmuszona przez męża do zerwania kontaktu z Bainesem i wstrząśnięta wiadomością o planowanym przezeń wyjeździe Ada usuwa jeden z klawiszy (klawisz dźwięku „a” jako inicjał swojego imienia) fortepianu otrzymanego od Bainesa w prezencie po zerwaniu przez niego upokarzającej ją transakcji i pisze na nim słowa będące wyznaniem jej miłości do niego: „Drogi George, moje serce należy do Ciebie, Ada McGrath” (Campion 1:29:28–1:29:56). Gdy klawisz wpada w ręce Stewarta, rozsierdzony mąż obcina żonie siekierą palec wskazujący prawej ręki. Scena ta nawiązuje wprost do bożonarodzeniowej inscenizacji historii Sinobrodego, żądającego od żony, aby odsłoniła szyję, co ma mu ułatwić zadanie precyzyjnego ciosu siekierą, odcinającego głowę od ciała – szyję, mieszczącą aparat mowy, który uwalnia dźwięki z gardła, a który u Ady przesunięty” jest do palców, wydobywających dźwięki z fortepianu. Obcięty palec żony Stewart każe Florze zanieść Bainesowi zamiast klawisza, który w ujęciu polisemantycznym wskazuje na klucz jako symbol penisa i staje się metaforą obciętego przez Stewarta penisa Bainesa. Czynem tym Stewart próbuje przerzucić na Bainesa własną impotencję, przypisywaną mu jako Sinobrodemu. Wprawdzie nic nie wskazuje na to, że Stewart jest impotentem, ale między nim a jego żoną nie dochodzi do seksualnego zbliżenia mimo dwóch wyraźnych prób jego wymuszenia. Pierwszej próbie zgwałcenia Ady zapobiega jej córka, z przerażeniem szukająca matki, aby powiadomić ją o wtargnięciu tubylców do ich domu, plądrujących fortepian w sposób, w jaki Stewart „plądruje” ciało żony usiłując dokonać na niej gwałtu w lesie. Za drugim razem natomiast próba gwałtu zostaje udaremniona przez samą Adę: kierując swoje pełne wyrzutów spojrzenie na męża, podnieconego widokiem jej leżącego i osłabionego utratą palca ciała, „odpycha” jego utkwiony w nią wzrok, odwodząc go od gwałtu. Przykładając Bainesowi do twarzy strzelbę, której mechanizm wystrzału przypomina mechanizm ejakulacji, Stewart demonstruje mu swoją męskość, która jest tak samo „atrapą” jak proteza obciętego palca Ady. Ostatecznie Ada opuszcza męża i wyjeżdża wraz z Bainesem do innego miasta, gdzie uczy się mówić i daje lekcje gry na fortepianie. Jako żona Sinobrodego nie otwiera ona komnaty męża za pomocą klucza, symbolizującego penisa męża, ale opuszcza własną komnatę dzięki penisowi-kluczowi innego mężczyzny i pustą zamyka ją od zewnątrz. O ile zmiana żon Sinobrodego w mężczyzny dokonywała się dzięki przedmiotowi – kluczowi przypominającemu w momencie włożenia do drzwi penisa włożonego do waginy i stającemu się jednoznacznym atrybutem męskości, o tyle Ada zmienia się w mężczyznę dzięki gestowi. Gdy dotyka ciała męża, nie pozwalając jednocześnie, aby on dotykał jej ciała, przywłaszcza sobie aktywność, która na polu seksualnym stanowi domenę mężczyzn.

wraz z nią wykluczałyby jej pokrewieństwo duchowe z Matką Boską, sugerowane przez Naganowskiego (*Tonka* 145): „Tonka odsunęła się w odległą sferę baśni. Był to świat Namaszczonego, Dziewicy i Poncjusza Piłata [...]” (Musil 109). Ponieważ Tonka nie zdradza imienia ojca dziecka, jej ciąża sprawia tak samo mistyczne wrażenie jak ciąża Matki Boskiej. W Dziewiczym Poczęciu Matki Boskiej nie tylko odbijają się „dziewicze” narodziny wyrwanego śmierci syna Tonki, lecz także odzwierciedla się „dziewicza” śmierć części osobowości jej partnera, którego gładko ogolona, okrągła twarz przywodzi na myśl gładki, zaokrąglony ciężą brzuch kobiety. Za sprawą śmierci Tonki dokonuje się translokacja egzystencji jej partnera ze sfery poznania, którą reprezentują jego prace naukowe w dziedzinie chemii, do sfery uczuć, którą reprezentuje niedająca się określić osobowość Tonki, wyrażająca się bardziej poprzez dynamiczność emocji niż statyczność myśli. O tym, że Tonka tworzy wyprowadzoną na zewnątrz część osobowości bohatera (Naganowski, *Podróż bez końca. O życiu i twórczości Roberta Musila* 163), świadczą jego oniryczne refleksje, w których oboje tworzą całość (Musil 128). Tę jedność potwierdzają także listy, które bohater pisze do przebywającej w szpitalu Tonki (Musil 135–136). Ponieważ nigdy ich nie wysyła, wydaje się, że ona zna ich treść, co dowodzi interferencji osobowości obojga.

Równoległe do podobieństwa zachodzącego między Tonką a Matką Boską zaznacza się podobieństwo łączące bohatera z Chrystusem. Postać Chrystusa, który poprzez swoją śmierć na krzyżu przechodzi ze świata ludzkiego do świata boskiego, przywołuje nie tylko postaci żon Sinobrodego, które zmieniają swoją płęć z żeńskiej na męską w momencie przekroczenia progu komnaty „śmierci” w zamku męża i przejścia ze świata kobiecego do świata męskiego, lecz także postać partnera Tonki, którego egzystencję śmierć Tonki (Naganowski, *Robert Musil* 28) ostatecznie przesuwają z obszaru rozumu w obszar emocji, co daje mu szansę odrodzenia swojej męskości jako części natury, tłumionej do tej pory przez intelekt⁶. Z powrotem bohatera do wyzwolonej z więzów poznania natury związane są jego dwa pierścienie: o ile pierścień mniej wartościowy symbolizuje przeszłość, ponieważ bohater otrzymał go od swoich rodziców, o tyle pierścień bardziej wartościowy wskazuje na terażniejszość, ponieważ jego blask jest metaforą blichtru towarzyszącego osiągnięciom nauki i techniki. Jeśli kształt dziurki od klucza rozpoznaje się nie tylko w kształcie wykrzyknika umieszczonego na kartce kalendarza czy w luce po usuniętym zębie, lecz także w otworze pierścienia, to obydwie pierścienie wywołują obraz drzwi, prowadzących do dwóch komnat i przywodzących na myśl komnatę Sinobrodego. Wkładając pierścień podarowany przez rodziców na palec, symbolizujący penisa, partner Tonki wchodzi do „komnaty” przeszłości, w której może odzyskać swoją czystą, niezmaconą rozumem męskości. Tutaj bowiem możliwa jest nie tylko jego konfrontacja z „męskością” śmierci,

6 Interesujący aspekt związku między Chrystusem a bohaterem Musila wnosi pochodzący z 1771 roku utwór *Sinobrody (Blaubart)* Friedricha Wilhelma Gottera. W odróżnieniu od tekstu Perraulta, w którym ciało Sinobrodego zostaje przeszyte szpadami przywołanych na pomoc braci jego żony, w tekście Gottera jego ciało zostaje ugotowane (Gotter 275) i – jak można określić cel tej czynności kulinarnej – przeznaczone do spożycia. Mamy tu więc do czynienia z kanibalizmem, którego cechy można dostrzec w sakramencie Eucharystii: spożywając ciało Chrystusa pod postacią chleba, wierni przyjmują uosabiane przez niego idee.

znaczącej przeszłość zmarłymi przodkami, lecz także jego identyfikacja z męskością ojca, uzmysławiającą mu moment własnego poczęcia i budującą tożsamość. W drodze do odnalezienia męskości przeszłość jest ważna również z tego względu, że może ona pomóc bohaterowi w odnalezieniu w sobie dziecka (Musil 139), uosabiającego zarówno jedność ducha i natury, jak i dobro pojmowane jako akt zespolenia człowieka ze światem (Musil 138). Naturalność cechująca zachowanie dziecka staje się istotnym elementem prowadzącym do wskrzeszenia męskości opartej na instynkcie, a nie na chłodnej kalkulacji, charakteryzującej bohatera jako naukowca – męskości, która w wyniku postępu cywilizacyjnego przeżywa kryzys (Szczepaniak 251) i której zanik pozwolił Tonce na zajęcie w ciążę z innym mężczyzną⁷.

Tonka jest postacią literacką, w której można rozpoznać zarówno niedoszlą żonę Sinobrodego, jak i Sinobrodą oraz matkę Sinobrodego⁸. Śmierć Tonki upodabnia jej

7 Ze względu na to, że bohater nie jest ani ojcem jej dziecka, ani przyczyną choroby (Musil 107), jego potencja seksualna zostaje zakwestionowana. W przypadku Sinobrodego Perraulta może być mowa o impotencji wynikającej ze starości, która każe szukać jego żonom doznań poza małżeństwem, co potwierdza sytuacja Jagny, bohaterki powieści *Chłopi* Władysława Stanisława Reymonta, napisanej w latach 1901–1908. Na różnicę wieku między młodą Jagną a jej sześćdziesięcioletnim mężem Maciejem Boryną powołuje się jej matka, gdy broni córki, której witalność, uwolniona w tańcu z pasierbem Antkiem, nadaje przyjemności czerpanej z jego bliskości charakter erotyczny: „W czym to winowata? Wyście ostawili ją samą i poszli pić do alkiej, muzyka grała, tańczyły wszystkie, bawiły się, to cóż, jak ten samson miała stać w kącie, młoda przecież, zdrowa i zabawy jej potrzeba. Zniewolili ją, to i poszła tańczyć. Mogła to nie iść? Kuźden w karczmie ma prawo brać do tańca [...]. [K]obieta młoda, zdrowa też swojej uciechy potrzebuje! Nie drewno jest ni starucha, za chłopca poszła, za chłopca jej potra, nie dziadygi, by z nim różniane przebierała, nie!” (Reymont 467). W przypadku bohatera opowiadania Musila natomiast nie chodzi o impotencję, ale o bezpłodność, będącą wynikiem intelektualizacji życia: płodność na gruncie naukowym jest źródłem niepłodności w sferze biologicznej.

8 Pod względem słowotwórczym imię „Sinobrody” można powiązać z imieniem „Czerwonobrody”, które jest przetłumaczoną z języka niemieckiego formą imienia „Rotbart” – imienia złego czarnoksiężnika z baletu *Jezioro łabędzie* (*Лебединое озеро*) Piotra Czajkowskiego, skomponowanego w roku 1876 do libretta Władimira Biegiczewa i Wasilija Gelcewa. O ile w historii Sinobrodego zostaje poddana próbie trwałość płci kobiety, o tyle w historii Czerwonobrodego na próbę zostaje wystawiona trwałość uczuć mężczyzny. Książę Zygryf, zakochany w Odette od momentu jej ujrzenia, przysięga jej wierność, która jest jedynym sposobem na zdjęcie z ukochanej zaklęcia Czerwonobrodego, zmieniającego ją w łabędzia. Gdy na balu, wydanym z okazji osiągniętej przez księcia pełnoletności, Zygryf ma spośród księżniczek wybrać sobie żonę, pojawia się Czerwonobrody ze swą córką Odylią, ładującą podobną do Odetty, w której Zygryf również od razu się zakochuje i także wyznaje jej miłość, zapraszając tym samym możliwość uratowania Odetty. Zrozpaczona dziewczyna rzuca się ze skały do jeziora, do którego tuż za nią skacze Zygryf, aby umrzeć razem z ukochaną i szukać w śmierci siły gwarantującej nierozzerwalność więzów ich miłości (Turska 153–154). Zygryf zakochuje się w dwóch różnych osobach o tym samym wyglądzie. Tak jak za urodą Odetty kryje się osobowość o pozytywnych konotacjach etycznych (jej zmiana w łabędzia może świadczyć o zwycięstwie zła reprezentowanego przez Czerwonobrodego nad uosabianym przez nią dobrem), tak za urodą Odylii stoi etycznie negatywna osobowość jej ojca, który całkowicie podporządkował sobie córkę, umieszczając ją w polu działania sił wyzwalanego przez siebie zła. Miłość jako wartość etyczna – w przeciwieństwie do wartości estetycznych związanych z wyglądem człowieka – płynie z wnętrza Zygryfida, ale nie przedostaje się przez „warstwę” urody kobiet, strzegącą dostępu do ich wnętrza, co stanowi odwrócenie sytuacji, w której brzydota

los do losów zamordowanych żon Sinobrodego: zachodząc w ciążę, Tonka zostaje zarażona chorobą weneryczną, która nie jest karą za naruszenie intymnej sfery jej partnera, ale karą za wyjście poza krąg ich więzi i oddanie się drugiemu mężczyźnie. Tajemnicze okoliczności ciąży Tonki wyraźnie nawiązują do tajemniczej komnaty Sinobrodego, co czyni z niej Sinobrodą. O ile żony Sinobrodego poznają tajemnicę komnaty męża, skrywającej martwe ciała jego poprzednich żon, o tyle partner Tonki nigdy nie poznaje tajemnicy jej ciąży. W przeciwieństwie do Sinobrodego, mordercy własnych żon, Tonka nie zabija swego partnera, ale własną śmiercią sprawia, że część jego osobowości związana z intelektem umiera, ożywa zaś sfera związana z instynktem. W ten sposób Tonka demaskuje swojego partnera jako Sinobrodego ze względu na jego „nieaktywną” męskość, ale jednocześnie wyzwała go z tej roli w kontekście krystalizującej się męskości czerpanej z identyfikacji z płodnym ojcem. Tonka okazuje się nie tylko „macochą” Sinobrodego, który wyłania się z jej partnera, lecz także matką Sinobrodego noszonego w swym łonie. Jeśli wraz z Tonką umiera jej syn, staje się ona morderczynią Sinobrodego, uwalniającą kobiety spod władzy mężczyzn, przez co upodabnia się nie tyle do ostatniej żony Sinobrodego, za sprawą której Sinobrody ginie, ile do jej braci, pozbawiających go życia⁹. Jeśli natomiast

Sinobrodego – wynikająca raczej ze szpecącej go brody niż ze starości – staje się metaforycznym kluczem do jego wnętrza. Otwierając drzwi i przekraczając próg tajemniczej komnaty męża, do której zostaje zredukowane wnętrze Sinobrodego po jego wyjeździe z zamku, żony podejmują próbę oparcia ich związku małżeńskiego na wartościach etycznych – próbę, która kończy się niepowodzeniem, ponieważ charakter męża ze względu na dokonane na poprzednich żonach morderstwa okazuje się tak obrzydliwy jak jego wygląd. Wejście kobiet do męskiego wnętrza, sygnalizowane zmianą żeńskiej płci na męską, okupione zostaje ich śmiercią, która dla Sinobrodego staje się jedynym sposobem na usunięcie „intruzów” z własnego wnętrza. Zygryfryd natomiast nie wchodzi do wnętrza kobiet, ponieważ natrafia na otaczający je „mur” urody, w którym nie ma żadnego przejścia, co sprawia, że dokonuje on projekcji własnego charakteru, potwierdzającego jego wiarę w sens czynienia dobra, na osobowość bohaterki. W ten sposób ksiądz wprawdzie ratuje swoją pleć i nie zmienia się w kobietę, ale kieruje swoją miłość na siebie samego, ponieważ wychodzi ona od niego i do niego powraca.

- 9 Odylia, córka Czerwonobrodego, przywodzi na myśl Fatmę, córkę Sinobrodego, bohaterkę wydanego w 1915 roku opowiadania *Córka Sinobrodego* (*De dochter von Blauwbaard*) Louisa Couperusa. Znakiem szczególnym Fatmy są niebieskie loki, kojarzące się z niebieską brodą Sinobrodego i potwierdzające w ten sposób jego ojcostwo. Fatma, „Sinoloka” córka Sinobrodego z jego pierwszego małżeństwa, poślubia sześciu mężczyzn, ale nie zabija ich. Każdego z nich umieszcza w jednym ze swoich licznych zamków, aby dać im możliwość rozwinięcia i uszlachetnienia osobowości. Oskarżona o ograniczanie ich wolności, zostaje skazana na śmierć przez ścięcie toporem. Jej śmierć dowodzi, że dominacja jest zawsze związana z męskością i może być zniwelowana jedynie kobiecością. Dlatego Sinobrody w chwili śmierci traci swoją męskość i zmienia się w kobietę: obraz przesytego szpadami ciała Sinobrodego przechodzi w obraz „przeszywanej” penisem waginy. Także scena zabicia Sinobrodego potwierdza, że dominacja ma męski rodowód. Podczas dokonywania zbrodni na Sinobrodym bracia ostatniej żony konsolidują swoje siły, przez co ich męskość sumuje się i pokonuje jednostkową męskość Sinobrodego, którego uległość pozwala rozpoznać w nim kobietę, utożsamianą ze słabością. Natomiast Fatma w momencie śmierci traci swoją męskość i odzyskuje kobiecość. Odcięcie głowy od jej ciała można uznać za jej metaforyczną kastrację, którą sygnalizuje noszony przez nią turban (Couperus 202): głowa tkwiąca w turbanie przywołuje obraz penisa tkwiącego w waginie. Fatma zdejmując z Sinobrodego, jako jego córka, podejrzenie o impotencję,

syn Tonki mimo jej śmierci przychodzi na świat, to historia opowiedziana przez Musila stanowi hipotetyczny rodowód Sinobrodego, którego „dziewicze” narodziny przypominają Dziewicze Poczęcie Chrystusa¹⁰.

Bibliografia

- Berghahn, Wilfried. *Robert Musil mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek: Rowohlt Verlag, 2001.
- Bożek, Renata. *Madame Sinobroda*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2005.
- Campion, Jane. *The Piano*. Best Film, 1993. DVD.
- Couperus, Louis. „Blaubarts Tochter”. *Blaubarts Geheimnis. Märchen und Erzählungen. Gedichte und Stücke*. Red. Hartwig Suhrbier. Tłum. Jürgen Hillner. Kolonia: Eugen Diederichs Verlag, 1984. 201–207.
- Gotter, Friedrich Wilhelm. „Blaubart”. *Das Buch der Balladen*. Red. Walter Hansen. Monachium: Mosaik-Verlag, 1978. 273–275.
- Heninger, Peter. „Die Wende in Robert Musils Schaffen: 1920–1930 oder Die Erfindung der Formel”. *Robert Musil. Essayismus und Ironie*. Red. Gudrun Brokoph-Mauch. Tybinga: Francke Verlag, 1992. 91–103.
- Jelinek, Elfriede. *Pianistka*. Tłum. Ryszard Turczyn. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2004.
- Luserke, Matthias. *Robert Musil*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 1995.
- Musil, Robert. „Tonka”. *Trzy kobiety*. Robert Musil. Tłum. Edyta Ścińska. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1978. 73–139.
- Naganowski, Egon. „Trzej mężczyźni. Posłowie”. *Trzy kobiety*. Robert Musil. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1978. 141–166.
- Naganowski, Egon. *Podróż bez końca. O życiu i twórczości Roberta Musila*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980.
- Naganowski, Egon. *Robert Musil*. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1980.
- Perrault, Charles. „Sinobrody”. *Bajki babci gąski*. Charles Perrault. Tłum. Hanna Januszewska. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1993. 15–22.

przypisywaną mu z powodu podeszłego wieku, ale mogącą też wynikać z wrodzonej właściwości jego organizmu, i sytuuje jego żony, które dzięki kluczowi jako surogatowi penisa zmieniają się w mężczyzn, w homoseksualnym kontekście. Wobec heteroseksualnej natury Sinobrodego homoseksualizm zmaskulinizowanych żon nie jest sposobem na intymne zbliżenie się do męża, ale formą ucieczki od niego – od nieatrakcyjnego mężczyzny, przypominającego swoją starością o śmierci, który w „bezdziwnych” wersjach swojej historii kolejnymi małżeństwami kamufluje swoją impotencję. Córka Sinobrodego, pojawiająca się w tekście Couperusa, i matka Sinobrodego, wyłaniająca się z tekstu Musila, poszerzają krąg rodzinny bohatera, który od czasu powstania tekstu Perraulta tworzyły wyłącznie żony.

- 10 W kontekście związku między Chrystusem a Sinobrodym można odnieść się do tekstu Trakla, w którym akt seksualny nie jest tylko sposobem, w jaki Sinobrody demonstruje swoją władzę nad kobietami, lecz także sposobem, dzięki któremu manifestuje on swoją wiarę w Boga: deflorację traktuje jak sakrament, ponieważ dostrzega analogię między brutalnością znaczonego krwią aktu płciowego a brutalnością zapowiadanej krwią śmierci Chrystusa (Trakl 245).

- Reich-Ranicki, Marcel. *Sieben Wegbereiter. Schriftsteller des zwanzigsten Jahrhunderts*. Monachium: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004.
- Reymont, Władysław Stanisław. *Chłopi*. Tom I. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1999.
- Rosa, Michał. *Rysa*. TIM, 2008. DVD.
- Suhrbier, Hartwig. „Blaubart – Leitbild und Leidfigur”. *Blaubarts Geheimnis. Märchen und Erzählungen. Gedichte und Stücke*. Red. Hartwig Suhrbier. Kolonia: Eugen Diederichs Verlag, 1984. 11–79.
- Szczepaniak, Monika. *Männer in Blau. Blaubart-Bilder in der deutschsprachigen Literatur*. Kolonia: Böhlau Verlag, 2005.
- Tornatore, Giuseppe. *The Best Offer*. Monolith, 2012. DVD.
- Trakl, Georg. „Blaubart. Ein Puppenspiel”. *Dichtungen und Briefe*. Georg Trakl. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1987. 238–245.
- Turska, Irena. *Przewodnik baletowy*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1989.

Streszczenie

Tajemnica ciąży Tonki w opowiadaniu *Tonka (Tonka)* Roberta Musila i tajemnica komnaty Sinobrodego w bajce *Sinobrody (La barbe bleue)* Charlesa Perraulta są elementami łączącymi oba utwory i inicjującymi poszukiwanie Sinobrodego z tekstu Perraulta w tekście Musila. Sinobrodego można odnaleźć w Tonce, która staje się również jedną z jego żon, ale przede wszystkim ma cechy czyniące z niej matkę Sinobrodego. W ten sposób Musil poszerza biografię Sinobrodego, którego egzystencja wykazuje silne podobieństwo do egzystencji Chrystusa – tym bardziej, że życie Tonki jest głęboko zakorzenione w świecie Biblii i odzwierciedla życie Matki Boskiej: jeśli syn Marii pojawia się w jej łonie w wyniku Dziewiczego Poczęcia, to syn umierającej Tonki przychodzi na świat w wyniku „dziewiczych” narodzin.

Abstract

Bluebeard's Mother: *Tonka* by Robert Musil as an Ideational Annex to the Biography of a Literary Figure

The parallel between the mystery of Tonka's pregnancy in Robert Musil's short story *Tonka (Tonka)* and the mystery of Bluebeard's chamber in Charles Perrault's fairy tale *Bluebeard (La barbe bleue)* initiates the article's search for Bluebeard from Perrault's text in Musil's text. Bluebeard can be found in Tonka, who becomes one of his wives but, more importantly, also has features that make her Bluebeard's mother. Thus Musil extends the biography of Bluebeard. His existence bears a strong resemblance to the existence of Christ; analogously, Tonka's life, deeply rooted in the world of the Bible, parallels the life of Madonna: if Mary's son appears in her womb in consequence of the Virgin Conception, so also the son of the dying Tonka comes into the world in consequence of the "virgin" birth.