

German Ritz

Seks, gender i tekst albo granice autonomii literackiej

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (54/55), 165-174

1999

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.

Interpretacje

German RITZ

Seks, *gender* i tekst albo granice autonomii literackiej

Owad na kwiecie.

Utrata autonomii tekstu w romantyzmie

Nasza nowoczesna refleksja nad stosunkiem osoby/autora i tekstu rozpoczyna się od romantyzmu, wtedy bowiem formalny i semantyczny autorytet tekstu nie jest już budowany w odniesieniu do niezmiennie analogicznej, metafizycznej kosmologii i uznanych wzorców antyku, lecz zostaje ugruntowany w – jeszcze wprawdzie elitarnym i mitycznie wtajemniczonym, ale ostatecznie niezależnym – Ja genialnego twórcy. Romantyczne Ja twórcy nie chce być pojmowane prywatnie i historycznie, lecz ustanawia się jako projekt totalny. Dopiero totalne Ja może gwarantować niezależny sens tekstu. Osoba autora znika za autokreacją. Autoprojekt sięga do dawnego mitu stwórcy – aż po kanoniczne porównanie z Bogiem – a zarazem nie odrywa się od egzystencji ludzkiej. Stale demonstrowany autoprojekt jest na różne sposoby zagrożony. Źródło zakłóceń stanowi Ja i to właśnie ta jego strona, którą utopijny autoprojekt wypiera bądź ukrywa: strona prywatna, a przede wszystkim element inności – seksualność, ciało i wreszcie kobieta, które jako obca mowa wnikają w mowę uformowaną. Zabiegów zmierzających do wykluczenia seksualności i prywatności w konstytucji nowoczesnego Ja nie można opisać bądź zinterpretować jako zwykłej historii stłumienia; dyskursy, jak uczy Foucault, warunkują się wzajemnie. Od czasów romantyzmu nie da się całkowicie oddzielić w tekście konstrukcji i dekonstrukcji Ja. Płeć i płciowość (seks i *gender*) mają tedy dla nas szczególne znaczenie, ponieważ w odniesieniu do nich Ja ogólne staje się Ja historycznym.

Romantyczne Ja to Ja męskie, i tym samym autorstwo też nabiera charakteru męskiego¹. Konstytucja nowoczesnego Ja okupiona jest, jak przekonująco do-

^{1/} Ogólnie o tekście i autorstwie por.: R. Hof *Engenderin Authority*, w: tenże *Die Grammatik der Geschlechter. Gender als Analysekategorie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M., Campus 1995, s. 145–166.

Interpretacje

wiodły najnowsze *gender studies* i historia płci, wykluczeniem kobiety². Gdy Ja obiektywizuje swój dramat w fikcji, droga poety do samego siebie usiana jest martwymi ukochanymi³, a tam, gdzie sublimacja lepiej daje sobie radę, poetyckie Ja staje się androgyniczne⁴ i obejmuje pierwiastek kobiecy.

W literaturze polskiej Wielka Improwizacja to jeden z wybitnych przykładów tekstu romantycznej indywiduacji. Przygotowaniem jest IV część *Dziadów*. Gustaw powtarza dramat Wertera, ale w istotny sposób go zmienia. Polski Werter przemawia nie jak u Goethego – za życia, lecz po śmierci. Martwy, ale wciąż jeszcze przemawiający Gustaw nie może jednak mówiąc, przyswoić sobie we wspomnieniu inności kobiecego Ty. Miłosny dramat zakłóca tok stawania się sobą. W trzykrotnym zbliżeniu do miłości narasta obcość, a do żywej mowy Ja wtrąca się obca mowa stereotypu:

Kobieto! puchu marny! ty wietrzna istoto!

[*Dziady* cz. IV, w. 960]

Przemieniony Gustaw, znów jako poeta, podstawią w miejsce kobiety naród, musi jednak zaraz to zastępstwo zasygnalizować:

Lecz jestem człowiek, i tam, na ziemi me ciało;
Kochałem tam, w ojczyźnie serce me zostało. –
Ale ta miłość moja na świecie,
Ta miłość nie na jednym spoczęła człowieku
Jak owad na róży kwiecie:
Nie na jednej rodzinie, nie na jednym wieku.
Ja kocham cały naród!

[*Dziady* cz. III, akt i sc. II, w. 103–109]

Sublimacja, jak gdyby niechcący, mówi nadal o Innym miłości, odsłania to, co w miłości do narodu miało być właśnie zakryte. Męskie pożądanie ukazuje się jako Inne, wybierając sobie nie kanoniczny obraz motyla albo pszczoły na kwiatku, ale – owada⁵. Bardziej ogólnemu pojęciu klasy owadów brak konotacji piękna i uzy-

^{2/} Por.: praca zbior. *Autorschaft, Genus und Genie in der Zeit um 1800*, red. I. Schabert, B. Schaff, Berlin 1994.

^{3/} O programowej obecności martwych ukochanych właśnie w sztuce XIX w. pisze Elisabeth Bronfen w książce pt. *Over the dead Body. Death, femininity and the aesthetic* (1992).

^{4/} Por.: I. Schabert *Amazonen der Feder*, w: *Autorschaft, Genus und Genie in der Zeit um 1800*, s. 115 i n.; R. Frankhauser *Das verleugnete Geschlecht der „blauen Blume“*. *Frühromantische Aufklärungskritik und das „combabische“ Geschlecht – Zu Novalis' Entwurf eines frühromantischen Dichtersubjekts*, w: *Geschlecht der Künste*, red. C. Caduff, S. Weigel, Köln 1996, s. 50–69.

^{5/} W bestiarium Mickiewicza motyl występuje częściej („motyl” – 34, „motylek” – 14, „motyli” – 4 razy) niż owad (31 razy). Por.: J. Bachórz o „zwierzynku” A. Mickiewicza, w: *Literacka symbolika zwierząt*, pod red. A. Martuszewskiej; Z. Stefanowska *Świat owadzi w czwartej części „Dziadów”*, w: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 42–64.

Ritz Seks, gender i tekst albo granice autonomii literackiej

teczości, jego symbolika ma walor negatywny, diaboliczny (muchy). W tym znaczeniu owady pojawiają się u Mickiewicza także gdzie indziej. Semantyczna bądź obrazowa różnica lub przesunięcie, w którym wyraża się inność pożądanego, jest minimalna i niemal ginie w obliczu właściwych sił destrukcyjnych (wielorako motywowanej *hybris* Ja), które w Wielkiej Improwizacji niszczą autoprojekt, jednakże samo pojawienie się tej różnicy jest symptomatyczne.

Romantyczne Ja musi się w swoim poetyckim autoprojekcie dać poznać jako Ja już nie ogólne, lecz płciowe. Nie może już w roli mężczyzny wykluczać inności kobiety, aby stworzyć swój całkowity projekt, lecz – powodowane wolą sublimacji – musi odsyłać do Innego, a nawet używać mu obcego głosu. Autonomiczny tekst zderza się z heterotekstem i zarazem napotyka granice swej ważności. Również narracyjny tekst romantycznej *éducation sentimentale*, która umie opowiadać tylko o kłęsce miłości (o nieudanej próbie odzyskania jedności), posługuje się heterotekstem. Pośmiertne opowiadanie Gustawa pełne jest takich wtrętów. Heterotekstem jest zabarwiona autobiograficznie opowieść o powrocie do pustego domu rodzinnego czy też domu matki. Heterotekst w krążącym wokół własnej osi monologu Gustawa można jednak rozumieć zawsze także jako przedstawienie samozatręcenia kochanka, natomiast w Wielkiej Improwizacji, gdzie przybiera formę dyskretną, dotyka samych fundamentów nowego pojęcia tekstu literackiego. Ja w kontekście płciowości nie jest panem tekstu.

W polskim romantyzmie mamy do czynienia tylko z męskim autorem, brak tu takiej Bettiny von Arnim, Karoliny von Günderode czy pani de Staël. Kobieta pod nazwiskiem występuje tylko jako przedmiot literatury: Delfina Potocka i inne, nigdy jako podmiot⁶. W badaniach wielokrotnie penetrowano psychologiczną i patologiczną mroczną stronę polskiego romantyzmu (Jean-Charles Gille-Maisani, Marek Bieńczyk, Marta Piwińska i in.), lektury pod kątem *gender* systematycznie dotąd nie uprawiano. Taka lektura dałaby raczej wgląd w konstytucję tekstu niż w zakamarki pokazowych biografii.

Zawłaszczenie męskiego autorstwa przez kobiety w modernizmie

Kulturowe wykluczenie kobiety jako Innego kultury w mieszczańskim wieku XIX prowadzi do przeciwnej reakcji w modernizmie. Powrót kobiety przemawia jeszcze językiem wyparcia. Demonizacja (*femme fatale*), fetyszyzacja (*domina*) i mityzacja stają się obrazowym i myślowym stereotypem modernizmu w różnych krajach, a przede wszystkim stają się zjawiskiem masowym⁷.

^{6/} Pierwsze spójne opracowanie G. Borkowskiej (*Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996) słusznie skupia się na prozie. Jej historia zaczyna się około 1840 r.

^{7/} Mario Praz przeanalizował dekadencją galerię wizerunków kobiety pod kątem historii motywu (*Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Zaboklicki, Warszawa 1974), Wojciech Gutowski (*Nagie dusze i maski*, Kraków 1997) sporządził nie mniej imponującą antologię męskich wizerunków kobiety w literaturze polskiej.

Interpretacje

Mężczyzna nie może już odwrócić wzroku od wypartego Innego. Wyraźniej niż w romantyzmie upewnia się co do autorstwa, stylizując się na istotę androgy niczną⁸, mimo to jednak nie może ominąć problemu roli płciowej. Androgyne staje się w tym okresie kategorią dyskusji o płci⁹. Autorstwo nadal pozostaje po stronie mężczyzny, ale w Polsce, jak i gdzie indziej, w literaturze modernizmu coraz częściej do głosu dochodzi kobieta. O tym, że owa introdukcja na męski Parnas nie przebiegała bez problemów, świadczą często spotykane męskie pseudonimy, daleko idące lekceważenie ze strony krytyki literackiej, a wreszcie biografie samych pisarek¹⁰. Walka o autorytet i autorstwo przybiera w okresie modernizmu inny charakter niż w czasach realizmu. Polski *biedermeier* i pozytywizm zapewnił niektórym kobietom miejsce w narodowym kanonie, co nie znaczy wcale, że ich modernistyczne następczynie miały skutek tego lepszą pozycję startową niż ich koleżanki na Zachodzie¹¹.

Wydaje się, że kobieta autorka¹² łatwiej uzyskuje dostęp do zdominowanego przez mężczyzn życia literackiego wówczas, gdy przedstawia kobietą uczuciowość i psychikę („dusze i serca kobiece”)¹³ oraz wnosi przede wszystkim tematykę kobiecą¹⁴, w uproszczeniu – wówczas, gdy jako podmiot piszący jest tym, czym była w męskiej wyobraźni jako przedmiot¹⁵. Zarazem jednak modernistyczne autorstwo zasadniczo traktowane jest jako męskie, co ujawnia się wyraźnie wtedy, gdy kobieta przemawia głosem mężczyzny i zajmuje jego pozycję autorską. Komornicka, która w 1907 r. przybrała tożsamość mężczyzny, zapłaci za wtargnięcie do męskiej domeny zniknięciem ze sceny literackiej na przeciąg

8/ W kwestii androgyinizmu w literaturze por.: *Le mythe de l'androgynie*, red. J. Libis, Paris 1980; *L'Androgynie*, red. J. Libis i in., Paris 1986; F. Monneyron *L'imaginaire androgynie d'Honore de Balzac à Virginia Woolf*, Paris 1987; A. Aurnhammer *Androgynie: Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Wien, Böhlau 1986 (*Literatur und Leben. Neue Folge*, Bd. 30); A. Runte *Père-version, Sexualität als Maske des Geschlechts in der französischen Dekadenzliteratur*, w: *Maskaraden, Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenisierung*, red. E. Bettinger, J. Funk, Berlin 1995, s. 233–253.

9/ Np. w dyskusji o „trzeciej płci” albo formie homoseksualizmu.

10/ W kwestii sytuacji polskiej literatury kobiecej w okresie modernizmu por. rozdział *Regres. Narcyzm. Walka. Sztuka* w monografii G. Borkowskiej *Cudzoziemki*.

11/ W kwestii sytuacji literatury kobiecej na przełomie wieków por.: E. Schowalter *Sexual Anarchy, Gender and Culture at the Fin de Siècle*, London 1992.

12/ W sprawie młodopolskiej liryki kobiecej por.: E. Kucharski *Z cyklu „Dusze kobiece”*, „Sfinks” 1912 nr 8–9; J. Z. Jakubowski *Poetki Młodej Polski*, Warszawa 1963; A. Baranowska *Kraj modernistycznego cierpienia*, Warszawa 1981.

13/ Typowe pod tym względem są np. programowe publikacje M. Kulikowskiej: *Dusze kobiece... Serca kobiece* (Warszawa 1909), *Z dziejów duszy* (Kraków 1911). Również Zawistowska pisze cykl *Dusze*.

14/ Np. Z. Nalkowska *Kobiety*; M. Wolska *Dziewczęta*.

15/ Również późniejsza recepcja Zawistowskiej, Wolskiej, Ostrowskiej, Nalkowskiej i in. potwierdza ocenę współczesnych.

Ritz Seks, gender i tekst albo granice autonomii literackiej

dziewięćdziesięciu lat¹⁶. Jeśli zważyć, że jako młody talent i autorka prestiżowej „Chimery” istniała na tej scenie aż do 1907 r., a zwłaszcza jeśli uwzględnić jej dziś coraz powszechniej uznawaną wysoką rangę literacką, ową blisko stuletnią nieobecność w polskiej literaturze może tłumaczyć jedynie akt zmiany płci. Przyjmując męskie ciało, Komornicka łamie męskie tabu kulturowe ciała ukrytego. Kultura XIX wieku nie operuje męskim ciałem seksualnym, zasłania właśnie cielesny znak (fallus) męskiego autorytetu. Do dziś obowiązujące prawo o pornografii, które zakazuje pokazywania męskiej erekcji, podtrzymuje tę tradycję. Kobięcy transseksualizm bardzo mocno podważa męskie autorstwo, które nie przyznaje się do swej płciowej legitymizacji¹⁷. Ale także mistyfikacja męskiego autorstwa, przez przyjęcie męskiego pseudonimu – o ile nie jest to czysta konwencja – spotyka się na ogół z odrzuceniem ze strony współczesnych¹⁸. Jako przykład może służyć w Polsce przypadek Zofii Trzszczkowskiej. Recepcja jej dzieła jest wyjątkowo zakłócona.

Tu jednak interesuje nas nie problem recepcji „męskich” autorek, ale specyficzna konstytucja tekstu. Pytanie, jakie sobie zadajemy, brzmi: Jak zmienia się męski projekt autorski, jeżeli pochodzi od autora kobiecego? Czy kobieta, goniąc za męskimi autoprojektami bądź męską wyobraźnią seksualną, nie dotyka granic tekstu tak samo jak autor mężczyzna, gdy w autokonstytucji wyklucza inność kobiety? Czy seks i *gender* innej płci daje się odtwarzać, jeżeli nie jest opisywany z zewnątrz, ale pojmowany w swej istocie jako określona forma mowy i wyobraźni? Czy płciowość daje się użyć jako literacki topos, dogodny dla celów autoprojekcji?

Przy odpowiedzi na to pytanie posłużą dwa przykłady z literatury polskiego modernizmu, mianowicie poetologiczny autoprojekt Komornickiej w późnej liryce, publikowanej pod nazwiskiem Piotr Włast, oraz sadomasochistyczna wyobraźnia Ewy Łuski w cyklu nowel *Viraginitas*. W obu przypadkach mamy do czynienia z seksualną transgresją. W przypadku Komornickiej transgresja rozgrywa się na płaszczyźnie projektu autorskiego. Ja stwarza się jako mężczyzna. Ta zrazu ledwie widoczna autokreacja podlega szczególnej lekturze pod kątem tożsamości płciowej, ponieważ Komornicka w planowanym wydaniu zwraca uwagę na biograficzną transgresję Marii Komornickiej w Piotra Własta. Transgresja u Ewy Łuski-

^{16/} Warto dodać, że właśnie cykl *Księga poezji idyllicznej*, przygotowywany przez nią jako przez Piotra Odmięca Własta, w wydaniu Podrazy-Kwiatkowskiej uwzględniony został w bardzo małym stopniu.

^{17/} Kobięcy i męski transseksualizm czy transwestytyzm są przez kulturę odmiennie oceniane i zawsze też wytwarzają odmienną kulturę własną. Ta różnica wskazuje na odmienne funkcjonowanie męskiego i kobiecego ciała w kulturze. Uwagę na ten problem zwróciła dyskusja zainicjowana przez prace J. Butler o kulturowym nacechowaniu ciała naturalnego. Por. J. Butler *Körper von Gewicht: die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1995; też: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 1991.

^{18/} Dziewiętnastowieczne pisarki, które przybrały męski pseudonim, są niekiedy właśnie przez rynek literacki zmuszone, by przy nim pozostać.

Interpretacje

ny rozgrywa się tylko na płaszczyźnie literatury. Łuskińska przedstawia się jako kobieta na miejscu tradycyjnie męskiego podmiotu wyobraźni sadomasochistycznej. Typowa dla tych czasów męska figura projekcyjna – *femme fatale* albo *domina* – staje się podmiotem zdarzenia, a kobiecy autor sadomasochistycznych nowel daje się wyraźnie rozpoznać.

Przebrane Ja kobiece w autoprojekcie męskiego autora u Komornickiej

Późna liryka Komornickiej powtarza romantyczny mit kreacji jej wczesnej liryki¹⁹. Brak mu jednak obowiązkowego znaku *hybris* i, co za tym idzie, znaku grożącej samozatrąty. Problem niepewnej tożsamości zawiera się w koncepcji języka. Liryka od 1907 r. trzyma się zasady stylizacji, naśladuje – co jako pierwszy wykażal Zimand – język Baki²⁰. Bezpośredniość dawnego wyrazu ekspresjonistycznego zastąpiona zostaje przez jawną imitację. Uwaga przesuwana się z *signifié* na *signifiant*. Jest to język transwestytki, a u Komornickiej słycać go niemal zawsze wtedy, gdy liryczne Ja nadaje sobie nową tożsamość. To, co dokonuje się jako esencjalistyczny (metaforyczny) akt przemiany, w języku może ujawniać się tylko jako (metonimiczna) zmiana *signifiant*.

Lektura pod kątem *gender* upewnia Ja co do jego tylko przybranej tożsamości, zwłaszcza tam, gdzie indywidualizacja ukazuje się w kontekście rodziny. W wierszu *Dziwny sen* spotykają się Ja, jego ojciec i Bóg Ojciec (Patriarcha). Relacje między nimi rozwijają się w historię, w parabolę nowego stosunku między ojcem a synem. Ja znajduje się w drodze powrotnej z ojcem i na Wzgórzu Śmierci pośród królewskich postaci rozpoznaje „w Bóstwo podniesionego Patriarchę”. Gdy już minęli wzgórze, ojciec decyduje się złożyć „daninę” i „niebacznie” wybiera datek zbyt wielki – suwerena. Ale to nie ojciec, lecz Ja dopełnia rozpoczętego, wielkodusznego gestu wobec patriarchy. Znosi mu monetę. Za drugim spojrzeniem Ja ironicznie rozbija pierwotny obraz patriarchy (obraz *dei absconditi*):

I kopulę czoła złotawą, w długiej opalona pielgrzymce,
A na niej małą czapeczkę, jak u Leonarda da Vinci,
I długi płaszcz orientalny, i postać arcyważna...

[w. 379]

Strażnicy nie pozwalają wręczyć datku i Ja powraca smutne do ojca.

W aspekcie *gender* ważne jest, że syn ugruntowuje swój nowy stosunek do wyższego ojca wobec ojca nieokreślonego i dzięki niemu. Jego druga tożsamość wynika z pierwszej, ale nie zajmuje jej miejsca ani jej nie wypiera. Opisujące zbliżenie do wyższego ojca nie podąża wreszcie drogą tego, co wzniosłe, ani

^{19/} Więcej o tym w moim artykule: *Maria Komornicka: Die gefährdete Autorschaft im Wirren des Geschlechts*, w: *Mystifikation – Autorschaft – Original*, red. S. Schahadat, C. Schramm, S. Frank (w druku).

^{20/} R. Zimand *Klucze do Marii P.O.W.*, w: tegoż *Wojna i spokój*, Londyn 1984, s. 125.

Ritz Seks, gender i tekst albo granice autonomii literackiej

tego, co niewypowiadalne, lecz posługuje się nieautentyczną, ironiczną ekspresją, której kulminacją jest „zewnętrzne” porównanie z Leonardem da Vinci. Paraboliczne opowiadanie jest wielorako zaburzone. Na początku mamy dwuznaczną homonimię „suwerena”²¹. Suweren pochodzi od ojca. Homonimię przedłuża drugi, już ironiczny opis praojca. Leonardo, zgodnie z ikonografią autoportretu i recepcji – np. w *Szkole ateńskiej* Rafaela, gdzie występuje jako Platon – jest wprawdzie zewnętrznie przedstawiony jako brodaty starzec, ale – jeśli wziąć pod uwagę, że Freud²² opisał go właśnie jako tożsamość homoseksualną (1910) – nie może mieć znaczenia ojca fallicznego²³. Ja chyba swej tożsamości, ponieważ edypalne zbliżenie do ojca nie daje mu żadnej orientacji. Ojciec zwielokrotnia się, a jego znaczenie robi się coraz mniej jasne. Pojawienie się homonimii (ze strony ojca) staje się znakiem zmażenia bądź utraty tożsamości. Poszukiwanie tożsamości staje się przykładem aktu dekonstruktywistycznego. Dekonstrukcję paraboli ojciec-syn potwierdza czterokrotnie nawracający obraz dzieciństwa: „Szalenie huśtały się dzieci w rozkwitłych wierzchołkach akacji”. Tchnący nieposkromioną swobodą ekspresyjny obraz dzieci ostro kontrastuje z parabolicznym zdarzeniem. Te dzieci nie mają ojca (*sic!*) i są tożsame bez odniesień do kogokolwiek, a przede wszystkim nie zachodzi żaden związek semantyczny między nimi a samym parabolicznym zdarzeniem. Stanowią jedynie zewnętrzny raster paraboli²⁴.

Jeśli porównać ten projekt Ja z projektem Mickiewicza, uderzająca jest odmienna forma pojawiania się Innego seksualności. W Wielkiej Improwizacji inność pojawia się tylko na marginesie i dyskretnie, tutaj na wiele sposobów toruje sobie drogę. Ukazuje się w homonimicznych wizerunkach Ojca i w heteroteckości obrazu dzieci. Dekonstrukcja staje się dominującą procedurą tekstu. W późnych wierszach Komornickiej inność pojawia się też w figurze obłądu. Omawiany wiersz zatrąca marginalnie o prywatny los autorki²⁵, los obłąkanej. Szaleństwo i transgresja seksualna w późnej liryce Komornickiej są ze sobą ściśle związane. W obu formach Komornicka przekracza swoje pierwotne Ja autorskie i w tej dwojakiej formie nadaje bezwarunkową tożsamość autorskiemu Ja Odmieńca Własta.

21/ W znamienym geście syna „suweren” staje się zarówno sowitym datkiem, jak znakiem suwerenności, którą syn przejmuje z niebaczonej ręki ojca i chce powierzyć nad-ojcu.

22/ *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. W konstrukcji tożsamości homoseksualnej brak ojca ma istotne znaczenie.

23/ Najwyżej ojca duchowego i artystycznego, wówczas jednak Ja i Ojciec łączą się w jedno.

24/ Por. w tej sprawie: J. Sosnowski *Młoda Polska dzieckiem podszyta*, w: *Mit dzieciństwa zw sztuce młodopolskiej*, Warszawa 1992.

25/ Stosunek Komornickiej do ojca jest bardzo złożony. Oscyluje między identyfikacją a odrzuceniem. Znacwy i znacwynie jej biografii nie wykluczają, że Komornicka została w młodości zgwałcona przez ojca.

Kobięcy projekt dominy u Ewy Łuski

Koncepcja *viraginitas* ujawnia się najczyściej w trzeciej od końca noweli cyklu pt. *Żelazna maska*²⁶. Historia morderczyni mężczyzn, Carnei, przedstawiona w plastycznej scenerii renesansowej Wenecji, ma charakter opowiadania modelowego. Historię bohaterki poznajemy najpierw z napomknien powiernika i partnera szachowego, weneckiego prałata, tzn. przez pryzmat wyobraźni mężczyzny, a nie od niej samej. Nawet zewnętrzne znamię dominy, tytułowa żelazna maska, nie jest jej własnym znakiem tożsamości, lecz pochodzi od powiernika, który na początku opowiadania chce ją instrumentalnie uwikłać w polityczny mord na florentyńczyku Pawle Borgii. Nie tylko w pierwszej części Carnea jest obiektem i narzędziem męskiej wyobraźni – jest nim także potem dla młodego Borgii, którego pociąga właśnie niebezpieczeństwo śmierci z miłości. „Gdybyś jednak mniejszą cenę nałożyła na rozkosz – gdybyś nie postawiła szkieletu u drzwi twej sypialni – nie byłbym cię pożałował”²⁷.

Dominacja męskiej wyobraźni w pierwszych dwóch rozdziałach opowiadania nie sygnalizuje jednak po prostu zależności kobiecej autorki od męskiej wizji. W trzecim rozdziale Łuskińska pozwala usamodzielnic się męskiemu pożądaniu, gdy z perspektywy Carnei jako podmiotu włącza afunkcjonalny opis uczt u Borgii. Panom podaje się w charakterze deseru kobiety na tacach. Kobieta staje się przedmiotem estetycznym. Opowiadanie nie rozstrzyga, czy w postaci dwunastej wniesionej kobiety ukrywa się główna bohaterka. Zainscenizowane uprzedmiotowienie kobiety służy tu jednak nie tyle emancypacyjnej demaskacji ról płciowych, ile raczej analizie męskiego pożądania. W tej inscenizacji męskie pożądanie chce być aktem estetycznym i ukazuje się jako składnik repertuaru masochistycznego²⁸. Mężczyzna sam czyni się obiektem, jednoczy pozycję podmiotu i przedmiotu. Już przy pierwszych zalotach do Carnei (rozdz. II) Borgia chce być oglądany, chce być obiektem kobiecego pożądania:

– Zobaczysz mnie nagim. – Uznasz, czy proporcja mych bark i bioder formuje wymagany przez ciebie klasyczny trójkąt, czy między antykami Grecji zdarzyło ci się spotkać tors męski sklepiony wspanialej.

[s. 134–135]

W tym przedstawieniu Ja jako ciała manifestuje się aż nadto wyraźnie także wola przezwyciężenia inności ciała przez estetyzację:

^{26/} Por. też mój artykuł: *Geschlechtertransgress als Form der Geschlechterkritik und Möglichkeit der Darstellung von Sexualität*, w: *Neues Geschlechterbewusstsein in Sprache und Geschichte der Moderne. Gender in der polnischen und russischen Jahrhundertwende*, red. G. Ritz (w przygotowaniu).

^{27/} E. Łuskińska *Viraginitas*, Kraków 1906, s. 134.

^{28/} G. Deleuze *Sacher-Masoch und der Masochismus*, w. L. von Sacher-Masoch *Venus im Pelz*, Frankfurt a.M. 1980, s. 220–231 (*Die Phantasie bei Masoch*).

Ritz Seks, gender i tekst albo granice autonomii literackiej

Przekonasz się także, czy umiem dawać rozkosz. Luxuria jest sztuką, nie mniej doskonałą, gwiazdzistą i boską – jak poezya...

[s. 135]

Tu inscenizowane, zwrócone na zewnątrz męskie pożądanie zderza się na końcu opowiadania (rozd. IV) z perspektywą kobiecą. Jest to perspektywa wewnętrzna, w pół drogi między strumieniem świadomości głównej bohaterki, Carnei, a jej za pośrednictwem w medium narratora bądź narratorki²⁹. W pojedynku między zniszczeniem Innego – w figurze oglądanego pięknego mężczyzny – a oddaniem się Innemu zwycięża oddanie. *Żelazna maska* potwierdza na płaszczyźnie *plot* męski stereotyp kobiecej uległości³⁰.

Milczę – w niemym pojedynku dwóch jaźni, w straszliwym pasowaniu się wszystkich potęg ich ciał i dusz –

Nagle mężczyzna zniżył głowę do jej kolan – owija fałdami jej sukni – a kobieta uczuwa w swej istocie gdyby drgnienie konwulsyj!...

[s. 140–141]

Kobiece oddanie przełamuje dotychczasową stylizację zdarzenia i języka w medium opowiadania – „a kobieta uczuwa w swej istocie gdyby drgnienie konwulsyj”. Załamanie się stylu i wyobrażenia (abstrakcja w opozycji do doznania) mówią o Innym ciała w seksualnym pożądaniu. Inne nie jest już bytem estetyzowanym – jest w sposób znamieny bezkształtne. To zetknięcie z Innym ciała, które znosi męską wizję *femme fatale*, jest jednak sprawą kobiety. Borgia w akcie miłosnym pozostaje sobą i, w wyraźnym przeciwieństwie do Carnei, rozporządza językiem, zdolnym wszystko ogarnąć i zinterpretować:

Powstał. – Ironia – boska niedbałość życia i śmierci – cezaryczne okrucieństwo – wygina usta Borgii uśmiechem demona: [...] Za wszystkie rozkosze ciała – za wszystkie męki, jakie zniosła dusza – i za moją piękną śmierć, którą ty mnie zrodzisz...

[s. 141]

W zakończeniu (rozd. V) kobieta przejmuje męską figurę językową, ale traktuje ją dosłownie. Wzywa kochanka, by razem, w skorupce jaja, w którym urodziła mu śmierć, wyruszyli na spotkanie śmierci:

Zeusie – kochanku... – witaj!... Jam ci powiła śmierć – w łupinie jaja... Pójdź ze mną!...

Na pełnym morzu – Jak na hebanowych nurtach Styksu, chybcze się jajo białe... Łabędź u steru je wiedzie – Przez niebo czarne, jak łąka Tartaru – porosła asphodelami – idzie Amorów brat – bóg śmierci: Thanatos...

[s. 142–143]

^{29/} Instancja narracyjna nie ma płci, jednakże w stosunku do (kobiecego) autorstwa stanowi bezpośrednią płaszczyznę wyrazu.

^{30/} *Żelazna maska* powtarza wizerunek kobiety z ramowego opowiadania *Astarte Syriaca* oraz *Demona i Dalhii*.

Interpretacje

Podobnie jak zetknięcie z Innym w seksualnym pożądaniu, obraz jajka jako łodzi śmierci łamie stylizację bądź męską ikonografię. Jajko jako symbol początku należy do kosmogonicznej wizji stawania się i wobec śmierci jest zawsze także znakiem nadziei. To mityczne znaczenie z pewnością jest tu także obecne – obraz jajka na morzu, w ustach kobiety, wskazuje na pierwiastek kobiecy i zarazem jest obrazem kosmicznym.

Narracyjny pasaż Łuskiny przez galerię obrazów męskiego pożądania i masochistycznego pożądania w szczególności przybiera nieoczekiwany obrót. Kobiecy głos autorski w męskiej wyobraźni zaznacza się nie w zawłaszczeniu bądź reinterpretacji, lecz w odmiennym podejściu do Innego seksualności. Inne nie zostaje estetycznie zakłęte w masochistycznym pakcie, ale przełamuje ten pakt. Protagonistka utożsamia się z Innym pożądania i opuszcza sferę sadomasochistycznej wyobraźni. Kobięca tożsamość tworzy się tu w obrębie męskiego dyskursu, który Łuskina najpierw po kobiecemu rekonstruuje i tym samym też akcentuje, ażeby w kolejnym kroku przedstawić go jako nie swój własny dyskurs, i następnie porzucić. Kobięce piarstwo w kanonicznym tekście męskiej wyobraźni sadomasochistycznej staje się piarstwem dekonstrukcji. Inne seksualności – inaczej niż u Komornickiej – jest tu znów dyskretne, jak w tekście romantycznym, a jego lektura rozpoczyna się niejako dopiero wraz z odtworzeniem męskich stereotypów kobiecy, które w kobiecym tekście wzywają do kontrlektury. Inne seksualności, o którym pozornie traktuje tekst, otrzymuje znów swoje miejsce u granic tekstu.

Przeł. *Małgorzata Łukasiewicz*