

Anna Klamecka

Kobiece oglądanie, oglądanie kobiety : w ciele i w czasie

Pisma Humanistyczne 6, 150-159

2004

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Anna Klamecka

KOBIECE OGLĄDANIE, OGLĄDANIE KOBIECY. W CIELE I W CZASIE

1. Zmiana paradygmatu

Przegląd koncepcji antropologicznych, zarówno tych stanowiących kanon, jak i tych powstających współcześnie, ukazuje niemożność ujęcia człowieka poza jego cielesnością. W badaniu specyfiki ciała widoczna jest jednak zdecydowana zmiana akcentów. Świadomość cielesności, obecna zarówno u Schele-
ra, upatrującego w niej podstaw różnicy jakościowej między zwierzęciem a człowiekiem, jak i u przedstawicieli koncepcji za punkt wyjścia przyjmujących uwarunkowania biologiczne (koncepcje Bołka, Portmana, Plessnera), ma aspekt wyłącznie funkcjonalny. Zwrócenie uwagi na ciało ma umożliwić tylko odnalezienie wspomnianej różnicy między człowiekiem a zwierzęciem. Ciało nie jest poddane oglądowi jako „samo w sobie”, lecz w swoich zewnętrznych przejawach – głównie w aspekcie motoryki. Współczesny paradygmat filozofowania umożliwia nową perspektywę badawczą, która wiąże się bardziej z pojęciem spojrzenia niż, fenomenologicznej w zamiarach, analizy istotnościowej. Spojrzenie jest pojęciem związanym nieuchronnie z naturą człowieka. Nie służy już tylko jako *differentia specifica* rodzaju ludzkiego, lecz daje możliwość pogłębienia modelu dotychczasowych analiz.

Koncepcje te obierały za punkt wyjścia perspektywę właściwą ewolucjonizmowi – istotne było dostrzeżenie diachronicznego aspektu rozwoju człowieka i jego fizycznej specyfiki. Model nowoczesny nie ogranicza się do perspektywy temporalnej, ujmując ciało w różnorodnych kontekstach, także kontekstach codzienności.

Pluralistyczny w zamierzeniach model myślenia ponowoczesnego wprowadza subiektywizację oglądu ciała.

2. Spojrzenie i reprezentacja

Akt spojrzenia wydaje się rozpaść na dwa, podlegające wyraźnemu wartościowaniu, aspekty : patrzeć i oglądać. Tytułowe „kobiece oglądanie”, które rozumiem jako określenie pejoratywne, typowe jest dla aktu pozbawionego istotnego zaangażowania. Oglądanie to akt chwilowy, bezrefleksyjny, dotyczący jedynie zewnętrznej powłoki rzeczy lub problemu. Zrównanie „kobiecego oglądania” z gestem niemal histerycznym koresponduje z krytyczną oceną każdej formy aktywności kobiecej, poczynioną przez Świętochowskiego - nadwornego krytyka pisarstwa kobiecego: „nauka ich to blichtr, talent – pretensjonalność, chęć działania to szaleństwo. Świat nie może sobie wyobrazić ażeby z drobnych ustek niewieścich mogły wychodzić inne dźwięki, jak tylko pieszczota i pokora.”¹ Ponadto: „tyle tam myśli, ile zmieścić się może w małej, ufryzowanej główce; serce bije pod ciasnym gorsetem, a wszystko to wypowiedziane szepleniącym szczebiotem, cedzonymi przez zasnurowane wargi półsłówkami”.² Ten jedyny możliwy sposób percepcji rzeczywistości przez kobietę – chwilowy, histeryczny, jeśli przywiązujący większą uwagę do jakichś aspektów, to tylko do tych, których znaczenie jest marginalne w perspektywie uniwersalnej. Oglądanie kobiece to kult przedmiotu jako błyskotki, problemu jako plotki, sensacji. Modelowym przykładem jest konstrukcja jednej w bohaterkach powieści Gabrieli Zapolskiej „Sezonowa miłość” – pani Tułki, która „w Krakowie starała się nie kupić nic prócz rzeczy niezbędnych dla siebie i Pity. Trzy kapelusze, dwie parasolki, cztery metry aplikacji, kilka par bucików białych i szarych (tych karlsbadzkich), za które w Warszawie zapłaciłoby się trzy, cztery razy tyle...”; która „myślała, iż źle robiła nie biorąc na drogę lepszej sukni. Panie, które wchodziły do wagonów, ubrane były świeżo i elegancko”; której „konwulsja mózgu był w tej chwili żal do męża za to, że tylko taką, nie zaś większą sumę zdołał dać jej <na Zakopane>”.³ Oglądanie jest uprzedmiotowieniem, poddaniem regułom przerysowanego, teatralnego gestu. Patrzeć rozumiem natomiast jako akt wartościowany pozytywnie. Akt zawierający odpowiednią dozę szacunku i powagi. Patrzeć jest męskie, co wynika także w dominacji tego podmiotu w kulturze. Jak sugeruje druga część tytułu niniejszego referatu, istnieje nie tylko „kobiece oglądanie”, lecz także „oglądanie kobiety”. Oglądanie kobiety uprzedmiotawia ją, koncentruje uwagę na jej cielesności, nadając jej status obrazu. Nie ma „patrzenia na kobietę”. Problem spojrzenia związany jest także z problemem reprezentacji,

¹ K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie*, Kraków 1999, s. 8.

² Tamże, s. 10.

³ G. Zapolska, *Sezonowa miłość*, Kraków 1989, ss. 5, 10, 12.

ograniczającej kobietę jako podmiot, uznającej jedynie perspektywę kobiety jako obrazu. Craig Owens zaznacza, iż „choć kobiety przedstawiano, nigdy nie miały one zapewnionego miejsca wewnątrz dominującej kultury, co uprzytomnia nam Michele Montrelay, pytając: <Czyż psychoanaliza nie powstała w celu represjonowania kobiecości (w sensie tworzenia jej symbolicznych reprezentacji)?>. Aby mogła mówić, reprezentować siebie< kobieta musi zająć męską pozycję>. Być może właśnie dlatego kobiecość często zrównuje się z maskaradą, fałszywą reprezentacją, symulacją i uwiedzeniem, Montrelay zaś nazywa kobiety <ruinami reprezentacji>: nie tylko nie mają nic do stracenia, ale ich zewnętrzność wobec systemów reprezentacji zachodniej kultury służy obnażaniu jej granic”⁴.

Owens stwierdza ostatecznie, iż „zachodni system reprezentacji dopuszcza wyłącznie jeden jego model: dominującego męskiego podmiotu, gdyż podmiotowi każdej reprezentacji nadaje zawsze te same cechy: centralny, jednorodny, męski”⁵. Model, którego rozbicie jest celem paradygmatu postmodernistycznego.

3. Ciało jako obiekt spojrzenia

Znaczące jest, dokonane zarówno przez Johna Bergera w *From Ways of Seeing*, jak i przez Mary Russo w książce *The Female Grotesque*, spostrzeżenie, iż kobieta określa samą siebie poprzez spojrzenie innych. Berger rozpoczyna od stwierdzenia różnicy w samym fakcie obecności kobiety i mężczyzny: „Stosownie do konwencji, które są kwestionowane, ale jeszcze nie zostały ostatecznie przezwyciężone, społeczna obecność kobiety różni się od obecności męskiej. Obecność mężczyzny jest widoczna, rzucająca się w oczy. Zagwarantowana władza może być moralna, fizyczna, psychiczna, ekonomiczna, społeczna, seksualna – ale jej obiekt jej zawsze zewnętrzny względem mężczyzny. Obecność mężczyzny świadczy o czym, co jest on zdolny zrobić tobie lub dla ciebie. Jego obecność może być pozorna, w takim znaczeniu, iż udaje on, że jest zdolny do tego, do czego w rzeczywistości zdolny nie jest. (...) Kobięca obecność, przeciwnie, wyraża jej stosunek do siebie samej i określa co może lub co nie może jej spotkać. Jej obecność przejawia się w gestach, głosie, opiniach, wyrażeniach, strojach – nie może ona dokonać niczego, co nie wią-

⁴ C. Owens, *Dyskurs Innych: Feministki i postmodernizm*, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1997, s. 425.

⁵ Tamże, s. 423.

załoby się z jej obecnością. (...) Kobieta musi ciągle oglądać samą siebie. Nieustannie towarzyszy jej jej własny obraz siebie.”⁶ [According to usage and conventions which are at last being questioned but have by no means been overcome, the social presence of a woman is different in kind from that of a man. A man's presence is striking. If it is small or incredible, he is found to have little presence. The promised power may be moral, physical, temperamental, economic, social, sexual – but its object is always exterior to the man. A man's presence suggests what he is capable of doing to you or for you. His presence may be fabricated, in the sense that he pretends to be capable of what he is not. (...) By contrast, woman's presence expresses her own attitude to herself, and defines what can and cannot be done to her. Her presence is manifest in her gestures, voice, opinions, expressions, clothes, chosen surroundings, taste – indeed there is nothing she can do which does not contribute to her presence. (...) A woman must continually watch herself. She is almost continually accompanied by her own image of herself.] Kobieta nieświadomie tworzy swój wizerunek, przybiera status obrazu. Dla swej obecności potrzebuje publiczności. Wraz z tym stwierdzeniem wyraźna staje się opozycja „men act” and „women appear”⁷ (w sformułowaniu Bergera), przez Mary Russo ujęta następująco: mężczyźni „exposed themselves”, podczas gdy praktyka kobieca to „making spectacle out of herself”⁸. Nacisk na świadomą praktykę prezentacji kobiecej bardziej wyraźny jest w sformułowaniu Russo. Co więcej, formuła „robienia z siebie widowiska” wyznacza granice kobiecej aktywności. To ocena ze strony innych kobiet – matek, siostr, ciotek, babek – nagana równoznaczna ze stwierdzeniem przekroczenia przestrzeni dozwolonej aktywności. Russo pisze: „Odniosłam wrażenie, że te kobiety zrobiły coś złego, wkroczyły bezpowrotnie, w przestrzeń znajdującą się w centrum uwagi – zbyt młode lub zbyt stare, za wcześniej lub zbyt późno – każdy, każda kobieta, jeśli nie jest wystarczająco ostrożna, może uczynić z siebie widowisko”⁹. [It was my impression that these women had done something wrong, had stepped, as it were, into the limelight out of turn – too young or too old, too early or too late – and yet anyone, any woman, could make a spectacle out of herself if she was not careful.]

⁶ J. Berger, *From Ways of seeing*, [w:] *The Feminism and Visual Culture Reader*, ed. by A. Jones, London-New York 2003, s. 37. [Wszystkie cytaty z języka angielskiego - o ile nie zaznaczono inaczej - w tłumaczeniu własnym.]

⁷ Tamże, s. 38.

⁸ M. Russo, *The female grotesque. Risk, excess and modernity*, New York-London 1994, s. 53.

⁹ Tamże, s. 53.

Z połączenia obydwu przytoczonych stanowisk powstaje model prezentującego się z godnością i w pełni władzy mężczyzny, z czym koresponduje przeprowadzone wyżej wartościowanie kategorii „patrzenia”. Kobieta natomiast odgrywa rolę, która jest dla niej społecznie wyznaczona, czyni swoje ciało, zachowanie groteskowym, nieustannie konstruuje swój wizerunek DLA innych. Biorąc pod uwagę fakt, iż kobieta jest obiektem męskiej władzy, a mężczyzna to uczestnik publiczności, przed którą odgrywane jest „widowisko kobiecości”, w zakresie możliwości mężczyzny pozostaje prawo do współkonstruowania obrazu kobiety. Powstaje on bowiem jako reakcja na zwrotne informacje, sygnały płynące ze strony męskiej publiczności. Konstrukcja w głównej mierze dotyczy ciała – to ono poddawane jest odpowiednim zabiegom dostosowującym do wymogów spojrzenia. Powtarzając za Bergerem: „Mężczyźni patrzą¹⁰ na kobiety. Kobiety postrzegają same siebie jako oglądane. To decyduje nie tylko o kształcie relacji między kobietami i mężczyznami, ale także o charakterze odniesienia kobiet do siebie samych.”¹¹ [Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves.

4. Cieleśność fotografii – fotografie ciała

Fotografia jako miejsce prezentacji ciała jest też przestrzenią, w której zostało ono uwiecznione. Umożliwia ono wielokrotne spojrzenie na to, co stanowi treść przekazu, otwiera pole do wielorakich interpretacji i odniesień. Jako medium, które w dużej mierze zastąpiło malarstwo (pomijając kwestie stopniowego ograniczania ekspansji fotografii przez fakt rozwoju kina czy sztuki video), stanowi także, w bardziej pierwotnym odniesieniu, substytut lustra umożliwiający podziwianie własnego ciała, stwarza szansę unicestwienia faktu jego przemijalności. Fotografia daje złudzenie panowania nad czasem. Wiąże się z tym jedno z podstawowych stwierdzeń Barthes'a na temat istoty tego medium: „*To, co Fotografia powieliła w nieskonczoność, miało miejsce tylko jeden raz; powtarza więc mechanicznie to, co już nigdy nie będzie się mogło egzystencjalnie powtórzyć. Na fotografii zdarzenie nigdy nie wykracza poza siebie ku innej rzeczy; zawsze sprowadza ona zbiór, którego potrzebuję, do*

¹⁰ Dostosowując tłumaczenie tekstu do jego wymowy, bardziej odpowiednio byłoby użyć tym miejscu słowa „ogładają”.

¹¹ J. Berger, *From Ways...*, s. 38.

rzeczy, która spostrzegam."¹² A może zasadna byłaby zmiana perspektywy i postawienie problemu w sposób następujący: czy fotografia nie powinna być raczej pojmowana jako dokument powolnej śmierci ciała, niż możliwości jego utrwalenia?

Ciało kobiety uwięzione w fotografii oscyluje nieustannie między możliwością stanowienia obiektu pożądania lub obiektu wstrętu. Jak wskazuje Katarzyna Michalak, „*historia wizualności ciała ludzkiego dotyczy głównie ciała kobiecego*”.¹³ Nie bez znaczenia pozostaje tu zapewne fakt, iż fotografia przez wiele lat była domeną męskiej aktywności. Fakt sprawowania przez mężczyznę kontroli nad medium zdolnym tworzyć wizerunki ciała oraz fakt, iż męski profil spojrzenia za swój główny obiekt przyjmuje kobietę właśnie, zaowocował takim stanem rzeczy. Męskie oglądanie kobiety poprzez fotografię w perspektywie ciała nagiego daje także możliwość oswojenia jego zagadki. Tutaj można byłoby dopatrywać się genezy pierwszych zdjęć pornograficznych, które w groteskowej prezentacji nagiego ciała kobiecego (lub tylko jego określonych partii) demaskowały jego inność. Ośmieszenie umożliwiło zbudowanie pożądanego dystansu, stanowiło antidotum na cały zespół męskich lęków i kompleksów analizowanych przez Freuda. Także współcześnie formuła fotografii może być wymierzona przeciw kobiecie, bądź też służyć przełamywaniu utrwalonych w kulturze stereotypów. Świadczy o tym chociażby strategia Helmuta Newtona, który „zaprzecza pojęciu naturalności ciała. Jest ono dla niego pewnym produktem mody, kultury czy polityki i może zmieniać swe znaczenia. Ciało jest jak język znaków, które można rozmaicie kodować, o tyle specyficzny, że większość z nich czytamy z podświadomości.”¹⁴ Newton ukazuje kobiety w ich nagości i łącząc ją z gestami typowo męskimi, tworzy wizerunek kobiety silnej, świadomej swego ciała i jego możliwości. Nagość przestaje być u niego jednoznacznym odniesieniem do sfery seksualności. Pozornie tylko inną strategię przyjmuje Nabuyoshi Araki, którego fotografie mogą zostać błędnie zinterpretowane bez znajomości ich osadzenia w specyfice kultury japońskiej. Kobieta u Arakiego, mimo iż spętana liniami, nie jest kobietą całkowicie poddaną swojemu widzowi. Prowadzi z nim specyficzną grę, w ramach której możliwa jest natychmiastowa zamiana ról. Jak stwierdzają autorzy artykułu o sztuce Arakiego, „prace te dotyczą pewnych mechanizmów uwodzenia obecnych w pornografii, zderzonych z domniemywanym przez widza dyskomfortem cielesnym portretowanych. W spojrzeniu kobiety nie ma śladu napięcia emocjonalnego ani oporu. Również

¹² R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 9.

¹³ K. Michalak, *Ubrane w nagość*, „Czas Kultury”, 2003, nr 2/3, s. 136.

¹⁴ Tamże, s. 137

język ciała zaprzecza sytuacji ograniczenia i jakiegokolwiek skrępowania ruchu”.¹⁵ Swobodna interpretacja klóci się w tym miejscu ze świadomym zmysłem twórczym.

Oglądanie ciała kobiecego zawsze zawiera w sobie perspektywę temporalną, która służy także jako kryterium wartościowania estetycznego. Warto bowiem dodać, że „historia wizualności ciała ludzkiego” to w głównej mierze historia ciała młodego, z łatwością poddającego się oglądowi obfitującemu w przyjemne wrażenia estetyczne. Wizualizacje ciała kobiecego stanowią próbe przekroczenia jego nagości. I tak jak język, jako system znaków, może nieść ze sobą wartości symboliczne, ciało jako system podatne jest na nadawanie mu znaczenia, interpretacje, wartościowanie.

Starość jest jednym (nieuchronnym) ze sposobów prezentowania się ciała. Wydaje się być niemal obsceniczna, gdyż nie może zostać ukryta, zasłonięta przez ubranie. Mówiąc o starości mówimy przede wszystkim o ciele, gdyż to ono decyduje o charakterze naszego osadzenia w otaczającej nas rzeczywistości. Czy starzejące się ciało może jeszcze uwodzić? Czy może stanowić obiekt pożądania? Czy jest w stanie uwodzić jako treść fotografii? Bardziej uzasadnione wydaje się być mówienie w tym wypadku o fotografowaniu starości niż fotografowaniu ciała. Starość staje się równoznaczna ze stanem, w ramach którego oczywiste są wszelkie deformacje fizyczności. We wstępie do albumu fotograficznego *Love and Desire* możemy przeczytać: „*Na drugim biegunie – starzejące się ciało – fotografowie aktów mogą wywoływać uczucie skrajnej nieprzyjemności, jednak bez poważnych konsekwencji prawnych. Wydaje się, że większość ludzi nie uznaje widoku nagich ciał, które nie są piękne, zdrowe, młode. Nikogo nie dziwi, że wizerunki billboardy, czasopisma, sklepowe wystawy promują wizerunki wspaniałe opalonych, perfekcyjnych ciał. Ciało starzejące się, z całym zasobem swoich deformacji, jest powodem do wstydu (i nie stanowi oczywiście obiektu godnego utrwalenia na fotografii)*”.¹⁶ [At the other end of the spectrum - the aged body – photographers of the nude can also provoke extreme displeasure, though without the severe legal penalties. Most people, it seems, cannot tolerate the sight of naked bodies that are not youthful and in perfect health – hardly surprising, when the billboard, the magazine and the pharmacy window present a unified vision of the perfectly toned, bronzed ideal, implying that the aged body, with its sagging, worn flesh, is shameful (and certainly unfit for photographic commemoration).]

¹⁵ K. Przerwa-Zydorowicz, J. Zydorowicz, *Obrazy Przeptywającego Świata*, „Czas Kultury”, 2003, nr 1, s. 47.

¹⁶ William A. Ewing, *Love and Desire. Photoworks*, San Francisco 1999, s. 44.

Próby przełamania prymatu idealnej cielesności w fotografii okazują się mało efektywne i poddają w wątpliwość swe funkcje estetyczne. Zdjęcia takie często dobrowolnie funkcji takich się wyrzekają, znaczenie swe przenosząc na określoną sferę aktywności społecznej. Doskonałym przykładem jest kalendarz członkiń Instytutu Kobięcego, zwanych potocznie „dziewczynami z kalendarza”. Starsze panie zostały uwiecznione na zdjęciach nago podczas swych codziennych czynności, wpływy ze sprzedaży kalendarza przeznaczyły natomiast na utworzenie laboratorium zajmującego się badaniami nad białaczką. W wywiadzie dla Wysokich Obcasów, na uwagę redaktora, iż w Polsce „albo się jest szanowaną damą w małym miasteczku, albo dziewczyną z kalendarza”¹⁷ pada odpowiedź: „*O nas nikt nie mówił <to te, co się rozbie-
rają do kalendarza>, tylko <to te, które zbierają pieniądze na badania nad białaczką>*”.¹⁸ Kategoria wstydu wyeliminowana została poprzez określenie społecznie doniosłego celu. W ten sposób fotografowane kobiety wymykają się niejako swojej własnej kobiecości. Przełamanie stereotypu nie znajduje odzwierciedlenia w przewartościowaniu w sferze tradycyjnej estetyki.

Niestety, przedstawienie starości częściej przybiera formę obrazowania fizycznego niedołęstwa niż aktywności. Widoczne jest to u Żmijewskiego w jego próbach ukazania miłości poprzez odpowiedź na pytanie: „A co się stanie, jeśli ciało nie jest już piękne, a co więcej umiera? Jeśli ciało odmawia posłuszeństwa, staje się brzydkie, chore, odrażające? Czy miłość wyrażana poprzez ciało (miłość fizyczna) jest brzydka, a idąc dalej: chora, odrażająca?”¹⁹ Obrazy staruszki, która nie jest w stanie zmusić swoich ust do pocałunku, całującej się pary upośledzonych kobiety i mężczyzny, którzy nie wytrzymują napięcia sytuacji i reagują płaczem i ucieczką, czy też nieporadne, podszyte zażenowaniem pieśczęoty staruszków... Niełatwo jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie o cel zabiegów Żmijewskiego – konieczne jest bowiem przekroczenie własnego idealnego wyobrażenia miłości, które jest wyobrażeniem współobecności młodych, idealnych ciał.

5. Literackie obrazowanie starości

Starość jest także motywem wyzyskiwanym przez literaturę – podstawa tej zależności tkwi w relacji między ciałem jako tekstem (systemem znaków)

¹⁷ W. Orliński, *Dziewczyny z kalendarza*, „Wysokie obcasy” [dodatek do Gazety Wyborczej], 2004, nr 10(258), s. 28.

¹⁸ Tamże, s. 28.

¹⁹ I. Kowalczyk, *Kochaj Innego jak siebie samego*, „Czas Kultury”, 2003, nr 1, s. 38.

a tekstem artystycznym. Starość czyni słabym, uległym, gotowym do rezygnacji z wielu swoich pragnień (a nawet pożądań), szczególnie tych związanych ze sferą seksualną. Każde działanie podejmowane jest z uwagi na i ze świadomością siebie jako reprezentacji starości, i z uwagi na ten fakt także bywa zaniechane. Kobieta, która w latach młodości stanowiła obiekt pożądania, obnosząc swoją starość nie może już na nowo odegrać swojej dawnej roli. Realizacja jej pragnień blokowana jest przez ciało oraz nakazy otoczenia, negujące możliwość zaspokojenia poprzez wyraźnie negatywne wartościowanie. Już na poziomie osądów innych ludzi pojawia się odmowa ciała starzejącemu się aspektu erotyczności, która następnie przyswajana jest, przez podmiot, którego dotyczy, jako własna. Doskonale obrazują to fragmenty z opowiadania Milana Kundery *Niechaj dawno zmarli ustąpią miejsca świeżo zmarłym*: „*Kiedy przyszło mu na myśl, że jest zakratowana starością, poczuł dla niej bezgraniczną litość i ta litość uczyniła mu ją bliską (tę tak niegdyś olśniewającą kobietę, przy której plątał mu się język) (...)*”.²⁰ Represjonowanie pragnień płynie także ze strony syna – kobiety, którego działania wyływały „*z chęci terroryzowania matki, utrzymania jej w granicach, jakie przystoją wdowieństwu; bo tak właśnie było, chociaż on nigdy nie wyraził tego słowami, a ona usiłowała (bez powodzenia) tego nie widzieć: wstrętem napelniała go myśl, że matka mogłaby mieć jeszcze jakieś życie seksualne, wstrętem napelniało go wszystko, co pozostało w niej (choćby jako możliwość czy okazja) z seksu; a ponieważ pojęcie seksu łączy się z pojęciem młodości, wstrętem napelniała go cała młodość, jaką zachowała jeszcze matka; nie był już dzieckiem, a młodzienczość matki (w połączeniu z agresywnością macierzyńskiej troskliwości) w przykry sposób wypaczała jego stosunek do młodzienczości dziewcząt, którymi zaczął się interesować; chciał mieć starą matkę, tylko od takiej przyjmował czułość, tylko taką ją kochał.*”²¹ Charakterystyczne ograniczenie matki do starości wynika z obawy przed utożsamieniem jej potencjału erotyczności, z erotycznością własną, jako aktualnie realizowaną. Odraza w obliczu zdeformowanego przez upływ czasu ciała towarzyszy nie tylko jego posiadaczce, lecz także widzowi – mężczyźnie. Pragnie on zrealizować swoje młodzieńcze pożądanie, które musiało zostać zdławione z uwagi na odejście kobiety. Ówczesny obiekt pożądania, dziś pozbawiony dawnej mocy uwodzenia, funkcjonuje nadal jako fantazmat niezrealizowanego pragnienia, którego zaspokojenie staje się dla mężczyzny najważniejsze. „*Nie mógł mieć najmniejszych wątpliwości, że to naprawdę skończyłoby się uczuciem odrazy, przecie*”

²⁰ M. Kundera, *Niechaj niedawno zmarli ustąpią miejsca świeżo zmarłym*, [w:] *Śmieszne miłości*, Warszawa, s. 126.

²¹ Tamże, ss. 127-128.

nawet samo spojrzenie na nią (spojrzenie badawcze i przenikliwe) nie było wolne od pewnego obrzydzenia, ale, dziwna rzecz, nie przeszkadzało mu to, ba, wręcz przeciwnie, drażniło go i podniecało, jakby pragnął to obrzydzenie odczuwać; pragnienie stosunku fizycznego było u niego bliskie chęci doznania odrazy; pragnienie, by odczytać wreszcie z jej dzisiejszego ciała to, czego tak długo nie wolno mu było poznać, mieszało się z pragnieniem, by to, co odczyta, natychmiast pokalać.²² Ostatecznie, chęć przekroczenia siebie jako starej kobiety oraz pragnienie zdominowania tego, co kiedyś zostało utracone (ze strony mężczyzny), przeradza się w, nie pozbawiony zażenowania, akt fizyczny.

6. Podsumowanie

Ciało ulega dyktatowi czasu. Swoiste spektakle „starczości” mają zazwyczaj niedookreślony status w zakresie wartościowania. Dla Barthes’a już sam akt fotografowania jest aktem ludzającym co do swoich możliwości – *spektrum* fotografii zachowuje związek z etymologią tego słowa, ze spektaklem, wprowadzając określenie jej specyfiki jako „powrotu umarłego”.²³ Fotografia dokonuje przekształcenia cielesności – „*stwarza moje ciało lub powoduje jego martwicę, według własnej zachcianki*”²⁴ Wizerunek martwego ciała jest więc podwójnie „martwy”, zwoździ jedynie własną iluzoryczną obecnością. Fotografia jako zatrzymanie, zawieszenie chwili, w której rozgrywa się teraz, uwypukla aspekt przemijalności ciała. Zwraca uwagę nie tylko na jego niepowtarzalność, rozpad, na różnorodne sposoby bytowania w momencie ujmowania go w każdym następnym kadrze, lecz wskazuje wprost na jego stopniowe uśmiercanie. Uśmiercanie, którego dokonuje czas – to perspektywa, w której cielesność jest osadzona, w ramach której jest interpretowana.



²² Tamże, ss. 137.

²³ R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 17.

²⁴ Tamże, s. 19.