

Klaudia Rachubińska

Id like to meet you in a timeless, placeless place : kobiecość i przestrzeń oczami Luce Irigaray i Suzanne Vegi

Kultura Popularna nr 3 (53), 54-60

2017

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.

Klaudia
Rachubińska

**I'd like
to meet**

**you in a timeless,
placeless place**

*Kobiecość i prze-
strzeń oczami*

*Luce Irigaray
i Suzanne Vega*

Jeśli chodzi o kobietę, to jest ona miejscem.
Czy potrzebuje umieszczać siebie w coraz to większych
i większych przestrzeniach?
Ale też znaleźć, ulokować w sobie, miejsce, którym jest.

LUCE IRIGARAY

W tekstach francuskiej filozofki i psychoanalityczki Luce Irigaray dekonstrukcyjne rozbijanie spójności klasycznych pojęć filozoficznych wiąże się wyjątkowo silnie z tematem przestrzeni. W swojej książce *An Ethics of Sexual Difference* autorka – poddając krytycznej lekturze autorytety zachodniej filozofii – przeprowadza pogłębiony namysł nad kwestią miejsca kobiecości w kulturze (czy raczej poza kulturą) oraz kobiecości jako miejsca (Irigaray, 2004, por. Grosz, 1995: 120–124). Tworząc autonomiczny feministyczny dyskurs, alternatywny wobec dominującego w zachodniej filozofii wykluczenia kobiet i kobiecości (Grosz, 1994), stara się przemyśleć na nowo podstawowe terminy, odczytać wpisane w nie stereotypy płciowe i obnażyć ukryte założenia leżące u ich podstaw (Irigaray, 2010: 61 i nast.). Jedną z podstawowych strategii przyjmowanych przez Irigaray jest interpretowanie anatomicznych różnic między płciami jako różnic ontologicznych, wytwarzających odmienne podmioty (por. Irigaray, 2010). W przeciwieństwie jednak do większości filozofów, którzy przyjmują podobne założenia nieświadomie i opisują powstałe różnice w sposób hierarchiczny, utożsamiając je z innymi strukturami binarnymi (góra/dół, niebo/ziemia, aktywne/bierne), badaczka poddaje krytycznej analizie samo esencjalistyczne myślenie o płci oraz stawia pytania o jego konsekwencje.

Wczytując się w czwarty tom *Fizyki* Arystotelesa, Irigaray rozpoznaje podział na czas i przestrzeń jako tożsamy z podziałem na męskie i kobiece (Irigaray, 2004: 32): w efekcie podmiot męski tradycyjnie przedstawiany jest jako zmagający się z boskim zagadnieniem nieskończoności, podczas gdy problematyka kobiecości sprowadzona zostaje do bardziej przyziemnej kwestii umiejscowienia. Intelektualny eksperyment, polegający na potraktowaniu przestrzeni kobiecego ciała w sposób dosłowny, otwiera tekst filozofki na szerokie spektrum pytań: o przypisywanie kobiet do określonych miejsc (na przykład domu, kuchni) oraz możliwości przestrzennej eksploracji, o znaczenie aktu seksualnego i macierzyństwa w relacji do kobiecego ciała oraz warunkowy charakter umiejscowienia kobiety we własnym ciele, wreszcie o sposoby wtórnego uzurpowania kobiecych przestrzeni przez dyskursy męskości. Choć Irigaray wywodzi te pytania bezpośrednio z tekstu Arystotelesa, w znacznym stopniu wykraczają one poza pole zainteresowań filozofii, z jednej strony nawiązując do zagadnień społeczno-politycznych, z drugiej zaś dotykając rzeczywistych problemów realnych kobiet. By zastanowić się, w jakim stopniu intuicje badaczki mogą znajdować odzwierciedlenie w kobiecym doświadczeniu przestrzeni, chciałabym zestawić myśl Irigaray z albumem Suzanne Vega – artystki muzyki rozrywkowej, która do problemu przestrzeni zdaje się przywiązywać szczególną wagę.

Solitude Standing (1987), drugi album folk-rockowej wokalistki z Nowego Jorku, jest najlepiej ocenianym przez krytyków w jej dorobku; z niego też pochodzą dwa najbardziej znane single Vega: *Luka* i *Tom's Diner*. Choć wydawnictwo nie jest otwarcie podporządkowane określonej narracji, można w nim wyodrębnić wyraźny motyw kobiecego doświadczenia alienacji i samotności w wielkim mieście, doświadczenia, do opisanego którego artystka często używa różnego rodzaju przestrzennych metafor. Jest ono naczelnym tematem otwierającego płytę utworu *Tom's Diner*, który można potraktować jako rodzaj klucza do całego albumu. Prosta opowieść o porannej wizycie w lokalnej restauracji zapoczątkowuje niezliczoną ilość wątków i motywów, które będą kontynuowane i rozwijane w kolejnych piosenkach.

Tym, co zwraca uwagę w sposobie konstruowania przestrzeni w *Tom's Diner*, jest jej ograniczony charakter. Piosenka nagrana została *a capella*, co stwarza wrażenie bliskości i intymności; jej tekst ogranicza się niemal całkowicie do neutralnych, zdystansowanych opisów przedmiotów i zdarzeń

Klaudia Rachubińska – absolwentka Wydziału Psychologii oraz Instytutu Kultury Polskiej UW, doktorantka w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej. Publikowała w „Kwartalniku Filmowym”, „Kulturze Popularnej”, „Dialogu”, „Glissandzie”.

umieszczonych w zamkniętej przestrzeni tytułowej restauracji: nawet gdy pierwszoosobowa narratorka utworu – zawieszona w czasie gdzieś między barową ladą a gazetą – wygląda przez okno, jej spojrzenie nie spotyka się ze spojrzeniem osoby po drugiej stronie szyby. Alienacja ta znajduje odzwierciedlenie także w pozostałych utworach, których akcja dzieje się w zamkniętych pokojach (*Solitude Standing*, *Night Vision*), na klatkach schodowych (*Luka*), na otoczonym drucianym płótem targu (*Ironbound/Fancy Poultry*) czy na wyspie (*Calypso*). Wszystkie te zamknięte przestrzenie są przestrzeniami na wskroś kobiecymi. Postaci powoływane do życia przez Vegę – spersonifikowana Samotność, nimfa Kalipso, bezimienna narratorka *Night Vision* – powiązane są z otoczeniem tyleż nierozzerwalnie, co ambiwalentnie. Sprawując częściową władzę nad tymi ograniczonymi przestrzeniami, są jednocześnie w nie uwikłane czy wręcz – jak w wypadku mitycznej Kalipso – w nich uwięzione. Nawet okna i drzwi w piosenkach Vegi służą nie do przemieszczania się czy wyglądania na zewnątrz, ale do bardziej precyzyjnego usytuowania bohaterki w pomieszczeniach (spersonifikowana Samotność z tytułowego utworu staje „przy oknie” i „w drzwiach”) bądź do ograniczenia mobilności postaci („znowu wpadłem na drzwi” – wyjaśnia Luka z piosenki zatytułowanej jego imieniem).

Podobnie Irigaray wskazuje na dwuznaczność sytuacji kobiety, która, stając się miejscem dla innych (na dosłownym, anatomicznym poziomie: dla męskiego organu płciowego i dla płodu, choć w zbliżony sposób można interpretować wszelkie kulturowo przypisane kobiecości funkcje opiekuńcze), sama, pozbawiona analogicznej otoczki (fr. *envelope*), własnego miejsca w relacji do drugiej osoby, pozostaje w nieustannym „odmiejscowieniu” (ang. *placelessness*). Podczas gdy zamieszkiwanie, zajmowanie miejsca, zawłaszczanie przestrzeni, jest fundamentalną cechą męskiego bycia-w-świecie (Irigaray, 2004: 119), kobiecość pozostaje czymś płynnym i przejściowym, figurą bezdomności. Zarazem pozbawiona „właściwego” miejsca kobieta staje się – bez własnej woli i wiedzy – zagrażająca (Irigaray, 2004: 12). Stąd właśnie, według filozofki, bierze się kulturowa potrzeba umieszczania kobiet w określonych przestrzeniach – stereotypowe przypisanie kobiecości do sfery prywatnej, patriarchalne identyfikowanie miejsca kobiety jako domu czy kuchni – ale też otaczania ich przedmiotami i akcesoriami, zamykania kobiecego ciała w określonych granicach. „Jeśli ma ona być w stanie zawierać, obejmować, musi mieć swoją własną otoczkę – pisze Irigaray – Nie tylko swoje ubrania i [inne] atrybuty uwodzenia, ale swoją skórę” (Irigaray, 2004: 32). Odwołanie do skóry jako naturalnej granicy ciała wskazuje, że mamy do czynienia nie tylko z archetypicznym obrazem strażniczki domowego ogniska, ale też kobiety-strażniczki własnego ciała, za którego czystość i dziewiczność ma ponosić wyłączną odpowiedzialność, i do którego dostępu ma bronić.

Inną istotną cechą przestrzeni w utworach z *Solitude Standing* jest ich oswojony, znajomy charakter; Vega zdaje się krążyć po najbliższej, dobrze jej znanej okolicy, silnie powiązanej z codziennymi rytuałami. Jest to wyraźnie zarysowane w tekście *Night Vision*, którego narratorka uczy się rozpoznawać w ciemności najbliższe otoczenie na podstawie konturów znajomych przedmiotów. Znajomość nie dotyczy tylko wnętrza pomieszczeń, ale także okolicznej przestrzeni miejskiej. Restauracja z *Tom's Diner* już w pierwszych wersach opisana zostaje jako „[ten] diner na rogu”, również przywołana w dalszej części tekstu katedra to obiekt znajomy, pochodzący z najbliższego otoczenia narratorki. Od czasu do czasu w piosenkach pojawiają się konkretne adresy, jednak są to wyłącznie nazwy okolicznych ulic, nie dzielnic czy innych miast – pozostajemy w nieco poszerzonej sferze prywatnej bohaterki.

Utworem, w którym znajoma, częściowo zamknięta przestrzeń łączy się z kobiecymi rytuałami codzienności i rutynowymi nawykami w sposób najbardziej znaczący, jest *Ironbound/Fancy Poultry*: przesycona nostalgią i melancholią piosenka, której marząca o wolności bohaterka jest beznadziejnie uwięziona w pustej monotonii rodzinnego życia, pomiędzy drucianym ogrodzeniem wokół targu z drobiem a żelaznym płotem otaczającym szkołę, do której odprowadza syna.

„Kobiece płeć (organ płciowy) nie jest ani materią, ani formą, ale *naczym-niem*” (Irigaray, 2004: 38). Stając się naczym, kobieta traci możliwość samostanowienia; robiąc miejsce dla innego, traci własną przestrzeń, miejsce dla siebie – w sobie. „Według pewnego stanowiska moralnego, powinna być tylko pojemnikiem [inkubatorem?] dla dziecka. Może być zbiornikiem dla mężczyzny. Ale nie dla siebie” (Irigaray, 2004: 37). Wychodząc od dosłownego wymiaru anatomicznej metafory, Irigaray wskazuje na problematyczny status kobiecości definiowanej jako pasywna i służebna, zawsze w relacji do innego, do kogoś lub czegoś zewnętrznego względem niej. W efekcie wszelkie autonomiczne kobiece potrzeby i pragnienia – w ujęciu psychoanalityczki dotyczy to w pierwszej kolejności sfery seksualnej, choć rozprzestrzenia się także na inne obszary – zawsze odczytywane są jako niedojrzałe, egoistyczne i realizowane czyimś (dziecka, partnera) kosztem¹. Wyobrażenie o służebności kobiet ma według niej korzenie właśnie w narzucanej im przez myśl mizoginiczną przestrzenności: stają się one obrazem udomowienia i ucieleśnienia, zmuszone są symbolicznie przyjąć na siebie cały ciężar materialności, uwalniając mężczyzn do „wyższych”, transcendentnych dążeń (Irigaray, 1992, por. Grosz, 1995: 120 i nast.). W takim ujęciu kobiece egzystencja nie jest ani autonomiczna wobec męskiej, ani nawet względem niej symetryczna: kobieta jest nie tylko relegowana do roli wsparcia dla mężczyzny, ale też zamknięta w czterech ścianach narzuconych jej obowiązków i rutynowych zadań, które nie mają nic wspólnego z jej faktycznymi podmiotowymi dążeniami.

W końcowej części utworu *Ironbound/Fancy Poultry* pojawia się niespodziewanie jeszcze jedna, uderzająca metafora kobiecości. Jeśli, jak sugeruje szerszy kontekst tekstu piosenki, wyjść poza dosłowny sens przyspiewki sprzedającej drób przekupki – *Fancy poultry parts sold here: breasts and thighs and hearts. Backs are cheap and wings are nearly free*² – staje się ona jeszcze jednym gorzkim komentarzem do sytuacji kobiet: pozbawionych podmiotowości, traktowanych jak towary, wyobcowanych ze swego podzielonego na atrakcyjne części (piersi, uda) ciała. Problem towarowienia kobiecych ciał także pojawia się w tekstach Irigaray. Wychodząc od zjadliwej krytyki antropologii Claude'a Levi-Straussa, wskazuje ona, w jaki sposób przypisanie kobiecym ciałom istnienia ograniczonego wyłącznie do wymiaru przestrzennomaterialnego jest pierwszym krokiem do uznania ich za „przedmiot użytkowy”, „własność” i „obiekt transakcji” między mężczyznami (Irigaray, 2010: 143 i nast., por. Irigaray, 2004: 11). Według badaczki uniemożliwia to nie tylko intymny kontakt i rzeczywistą bliskość między kobietą (obrazowaną zawsze jako obiekt-fetysz) a mężczyzną, ale też podmiotowe relacje między samymi kobietami, które mogą jedynie stanowić dla siebie rodzaj lustra, pozwalającego najwyżej porównywać się między sobą, oceniać wzajemną „wartość rynkową”,

1 Oczywiście odebranie kobietom prawa do rozkoszy nie sprowadza się do tego quasi-pragmatycznego wytłumaczenia, ale ma znacznie głębsze korzenie – por. np. esej Irigaray *Così fan tutti* (Irigaray, 2010).

2 „Sprzedajemy tu wyszukane części drobiu: piersi, uda i serca. Plecy są tanie, a skrzydła są prawie za darmo / prawie wolne” [tłum. własne].

mierzoną przede wszystkim miarą zgodności z obowiązującymi standardami estetycznymi. Wątek ten pojawia się w sugestywny, choć niedosłowny sposób w *Tom's Diner*, gdy narratorka, próbując złapać kontakt wzrokowy z kobietą stojącą za oknem restauracji, napotyka martwe spojrzenie, które widzi tylko własne odbicie w szybie – w efekcie i ona odwraca wzrok, by nie spieszyć jej drugiej, poprawiającej spódnicę i pończochy.

Wzrok jest niewątpliwie zmysłem dominującym w tekstach towarzyszących płycie, nie tylko ze względu na kreowanie przez Vegę bardzo sugestywnych wizualnie sytuacji, ale przede wszystkim w związku ze wzrokowym doświadczaniem przestrzeni przez bohaterki jej piosenek. Wszystkie narratorki z *Solitude Standing* są – podobnie jak sama Vega – wnikliwymi obserwatkami otoczenia, stosującymi wizualne metafory i słownictwo związane ze wzrokiem, zachowującymi neutralność i utrzymującymi obiektywizujący dystans; mimo to próba określenia ich mianem kobiecych flaneurów rodzi pewne wątpliwości. Wynikają one przede wszystkim z ich niemal całkowitego bezruchu i biernej, pasywnej postawy: zgodnie z tytułem płyty większość pojawiających się na niej kobiet stoi lub siedzi w miejscu, ich interakcje z otoczeniem często ograniczają się do wymiany spojrzeń. Uzupełnieniem tego obrazu kobiecego bezruchu i bierności są fantazje o podróżach i dalekich wyprawach, które w świecie *Solitude Standing* przysługują wyłącznie mężczyznom. Tym, co zostaje unieruchomionym bohaterkom piosenek odebrane, jest nie tylko bliskość odjeżdżających w świat kochanków, ale przede wszystkim ogromne bogactwo życiowych doświadczeń. Ów zew dalekiej podróży jest szczególnie czytelny w utworze *Gypsy*. Jego narratorka zakochuje się w chłopcu-włóczędze, który „przychodzi z bardzo daleka”, niosąc „w oczach” obrazy odległych miast i wschodów słońca w egzotycznych krainach. Innym przykładem jest tytułowa nimfa z *Calypso*, której, porzuconej przez ukochanego Odyseusza, pozostaje tylko dumnie poczytywać sobie za zasługę fakt, że – mimo emocjonalnego bólu i czekającej ją samotności – pozwoliła mu odejść.

Odwołanie do *Odysei*, w całości poświęconej męskiej mobilności i kobiecej stagnacji, jest w kontekście tej płyty zabiegiem znamienym. Można bowiem mityczną wyprawę Odysa odczytywać jako podróż nie z jednego miejsca w drugie, ale od jednej kobiety do kolejnej – w poszukiwaniu drogi do tej jedynej, wiernej Penelopy, pierwszej i ostatniej kobiety, pierwszego i ostatniego miejsca. Jeśli bowiem – idąc tropem Irigaray – kobieta jest miejscem, to jest też punktem odniesienia: „studiowanie miejsc jest zawsze podporządkowane ruchowi w odniesieniu do miejsca” (Irigaray, 2004: 31 i nast.). Ruch każdego podmiotu – zarówno męskiego, jak i kobiecego – rozpoczyna się w tym samym, pierwotnym miejscu: matczynym łonie (Irigaray, 2004: 40). Później jednak cele i sposoby działania obu płci zmieniają się: podczas gdy mężczyzna przemierza świat w poszukiwaniu „swojego miejsca” (swojej kobiety?), po drodze konstruuje dla siebie kolejne tymczasowe schronienia (w „jaskiniach, chatkach, kobietach, miastach, językach, koncepcjach, teoriach i tak dalej”; Irigaray, 2004: 119), nadrzędnym wymiarem kobiecej egzystencji – nigdy do końca nieodizolowanej od tego, co macierzyste i macierzyńskie – staje się nieustannie otwarta na świat zewnętrzny percepcja, zestrojona z otoczeniem, reagująca na jego przemiany i fluktuacje (Irigaray, 2004: 119).

Tymczasem „mężczyzna zbudował sobie świat, który jest w znacznej części niezamieszkiwalny (ang. *uninhabitable*)” (Irigaray, 2004: 121). Jednym ze sposobów, w jakie próbuje zapewnić sobie schronienie, jest opanowywanie otoczenia za pośrednictwem języka: nazywanie i definiowanie, wyznaczanie świata językowych granic, jest intelektualnym ekwiwalentem brania go

w posiadanie – konieczną konsekwencję tego kolonizatorskiego impulsu stanowi próba kontroli, poprzez konceptualne zredukowanie do językowego opisu, także kobiet. Vega bezbłędnie wyczuwa i tę przestrzeń kobiecego zamknięcia w piosence *Language*, której narratorka zupełnie nie odnajduje się w sztywnych ramach języka: narzeka na nieprzenikalność i nieprzenikliwość słów, ich niezgrabność i przypominającą ciało stałe twardość (ang. *solid*) – chciałaby płynnego (ang. *liquid*), prędkiego, elastycznego języka, który sięga do głębi znaczeń, zamiast prześlizgiwać się po powierzchniowych sensach. Skarga na alienujące doświadczenie zamknięcia w sztucznym języku, nieodpowiadającym kobiecej potrzebie ekspresji, połączona jest z marzeniem o innym świecie, innej przestrzeni kontaktu: o „miejscu poza czasem i przestrzemią” (ang. *timeless, placeless place*) – umożliwiającym prawdziwą bliskość bez pośrednictwa języka, istniejącym „gdzieś poza kontekstem”, a więc otwierającym się na całe spektrum możliwości, jakie istnieją poza sztywnym kulturowym dyskursem różnicy płciowej.

Wizja podróży – a może swego rodzaju ucieczki? – pojawia się także na koniec utworu *Tom's Diner*. W ostatniej zwrotce okazuje się, że narratorka weszła do restauracji dla zabicia czasu w oczekiwaniu na pociąg – jest on ukrytym bohaterem piosenki (nucony przez Vegę charakterystyczny motyw przewodni utworu nawiązuje do rytmu kół pociągu), a także ostatnim padającym w niej słowem, metaforą ciągłego, niepowstrzymanego ruchu. Jednak w wypadku tej pełnej melancholii i nostalgii płyty o wyobcowaniu, rutynie, samotności i zamknięciu można podejrzewać, że jest to raczej metro dowożące bohaterkę do pracy niż zapowiedź dalekiej wyprawy. Ukoronowaniem klaustrafobicznego nastroju albumu jest klamrowy układ utworów: kompozycją zamykającą płytę jest bowiem instrumentalna wersja otwierającego ją *Tom's Diner*, w której niosący nadzieję na ożywczą zmianę otoczenia pociąg już się nie pojawia. Także na poziomie muzycznym atmosfera *Solitude Standing* odwołuje się do małych, ograniczonych przestrzeni – na albumie przeważają kameralne aranżacje, dość ograniczone instrumentarium i niezbyt zróżnicowane wysokości dźwięków (zwłaszcza w *Night Vision* czy *Language*), co sprawia, że najlepiej nadaje się on do słuchania w domowym zaciszu. Przypiętowaniem poetyki zamkniętej przestrzeni jest okładka, na której Vega otula swoją twarz ubranymi w czarne rękawiczki dłońmi, otoczona słowami składającymi się w tytuł płyty.

Ostatecznie, choć album pełen jest wnikliwych spostrzeżeń, w interesujący sposób odnoszących się do ambiwalencji charakteryzującej związek kobiecości z przestrzenią, zatrzymuje się na poziomie opisu zastanej sytuacji, nie proponując żadnych odpowiedzi na pytania, które muszą się pojawić. Jediną alternatywą dla kobiecej alienacji i zamknięcia – w przestrzeni domu, miasta, spojrzenia, języka – jest dla Suzanne Vega wizja pełnej przygód dalekiej podróży, która ostatecznie okazuje się prostym odwróceniem kulturowych ról, fantazją o sięgnięciu po męskie atrybuty. Tymczasem dla Luce Irigaray diagnoza ta stała się punktem wyjścia nie tylko do namysłu nad kobiecością (za pośrednictwem przestrzeni) i przestrzemią (za pośrednictwem kobiecości), ale też do dalszych, znacznie szerzej zakrojonych rozważań etycznych. Badaczka zastanawia się nad tym, czym się różni przestrzeń (opisywalna, poddająca się kolonizacji i dominacji) od miejsca (zajmowanego, doświadczanego, przeżywanego), w jaki sposób należy odnosić się do przestrzeni i o niej myśleć, a także w jakie relacje z przestrzenią może wchodzić człowiek – w perspektywie różnicy płciowej. Irigaray wskazuje w swych tekstach, jak rozpoznanie przypisanego kobiecości aspektu przestrzennego mogłoby

stać się dla samych kobiet drogą do rozwoju alternatywnych podmiotowości i uśpionych dotychczas możliwości – do otwarcia nowych obszarów namysłu i ekspresji, a także wytworzenia przestrzeni partnerskiego dialogu między płciami, opartego nie na dominacji, ale na wzajemnej fascynacji i zdumieniu (ang. *wonder*) (Irigaray, 2004: 13 i nast.).

BIBLIOGRAFIA

- Grosz E. (1995). *Women, Chora, Dwelling*, [w:] *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. New York & London.
- Grosz E. (1994). *Refiguring bodies*, [w:] *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington.
- Irigaray L. (1992). *Elemental Passions*. New York.
- Irigaray L. (2004). *An Ethics of Sexual Difference*. London, New York.
- Irigaray L. (2010). *Ta płeć (jedną) płcią niebędącą*. Kraków.
- Vega S. (1987). *Solitude Standing*. Woodstock, NY / Santa Monica, CA.