

2(16)/2015

tzs Tematy z Szewskiej



www.tematyzszewskiej.pl

tzs Tematy z Szewskiej

2(16)/2015

Er(r)otyzm
Er(r)otism

Recenzenci

Monika Baer

Piotr Jakub Fereński

Robert Klementowski

Leszek Kleszcz

Izabela Kowalczyk

Małgorzata Kozubek

Aleksandra Kunce

Barłomiej Lis

Magdalena Matysek-Imielińska

Adam Nobis

Ivan Peshkov

Krzysztof Rutkowski

Celina Strzelecka

Jarosław Syrnyk

Małgorzata Szylińska-Kaczyńska

Krystyna Wierzbicka-Trwoga

Dorota Wolska

Rada programowa

- » Marek Abramowicz
- » Karl Acham
- » Dariusz Aleksandrowicz
- » Paweł Banaś
- » Zygmunt Bauman
- » Stefan Bednarek
- » Marek Bojarski
- » Marta Botiková
- » Jan Burdukiewicz
- » Wojciech J. Burszta
- » Grzegorz Dziamski
- » Thomas Hylland Eriksen
- » Katarzyna Kaniowska
- » Waldemar Krzystek
- » Jan Miodek
- » Adam Patrzyk
- » Wiesław Saniewski
- » Roch Sulima
- » Andrzej Szahaj
- » Joanna Tokarska-Bakir
- » Tomasz Tomaszewski
- » Anna Zeidler-Janiszewska
- » Andrzej Zybertowicz

tzs Tematy z Szewskiej

2(16)/2015

Er(r)otyzm
Er(r)otism

Redakcja

Ewa Łukaszyk (red. tematyczna)

Katarzyna Majbroda

Tadeusz Mincer (sekr. red.)

Iwona Morozow

Janina Radziszewska (red. naczelna)

Krzysztof Solarewicz (red. współpracujący)

Korekta streszczeń w języku angielskim

Krzysztof Solarewicz

Korekta

Katarzyna Majbroda

Projekt okładki i logo

Grzegorz Hołowiński

www.holowinskigrzegorz.pl

Skład

Aleksandra Snitsaruk

ISSN 1898-3901

Nie wszystkie prawa zastrzeżone.

Czasopismo opublikowane na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 3.0 Polska (CC BY-NC-ND 3.0 PL)



Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego

Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego

ul. Szewska 50/51, 50-139 Wrocław

Tel./fax (071) 343 05 53

www.etnologia.uni.wroc.pl

E-mail redakcji

redakcja@tematyzszewskiej.pl

www

www.tematyzszewskiej.pl

Realizacja

Aleksandra Snitsaruk

www.ubukdesign.h2g.pl

SPIS TREŚCI

TABLE OF CONTENT

- 7 Michał Kruszelnicki
Erotyzm – zło – intensywność: Dostojewski i Bataille
 Eroticism – evil – intensity: Dostoevsky and Bataille
- 39 Agnieszka Kaczmarek
Pomiędzy Erosem a Tanatosem. Susan Sontag/Annie Leibovitz
 Between the Eros and Thanatos. Susan Sontag/Annie Leibovitz
- 52 Paula Wełyczko
Uczta z Malinowskim i Witkacym. Niedopowiedzenie i namiętność w antropologii
 Symposium with Malinowski and Witkacy. Understatement and passion in anthropology
- 66 Magdalena Patro-Kucab
Metafora, aluzja, eufemizm, koncept, żart... O tabuizacji ludzkiej seksualności w wybranych utworach Stanisława Trembeckiego
 Metaphor, allusion, euphemism, concept, joke... The tabooisation of human sexuality in selected works of Stanisław Trembecki
- 80 Rafał Syska
Pornografia we współczesnym filmie autorskim
 Pornography in contemporary author cinema
- 93 Katarzyna Jewtuch
Kobiece spojrzenie na pornografię. Kobiece ciało w pornografii
 Women view of pornography. Female body in pornography

Karolina Bleharczyk

Ciało w służbie socjalizmu. Cieleśność i życie intymne w pierwszym dziesięcioleciu istnienia Związku Radzieckiego

Human body at the service of the socialism. Corporeality and intimacy in the first decade of the Soviet Union

EROTYZM – ZŁO – INTENSYWNOŚĆ: DOSTOJEWSKI I BATAILLE

Michał Kruszelnicki | Wrocław

ABSTRAKT

W niniejszym tekście podejmuję się analizy literackich i filozoficznych podobieństw, jakie występują pomiędzy dwoma z pozoru całkowicie różnymi pisarzami: Fiodorem Dostojewskim i Georges'em Bataille'em. Badam przede wszystkim związki między transgresją normatywnych kodów kulturowych a poczuciem spełnienia i autentyczności egzystencji, której poszukują tzw. negatywni bohaterowie Dostojewskiego i które można problematyzować w kontekście filozofii Georges'a Bataille'a. Wszystkie śledzone przeze mnie wątki z Dostojewskiego odnajdują się na osi kategorii: erotyzm-zło-intensywność (autentyczność) i wpisują w problem mrocznej satysfakcji, jakiej doznaje jednostka w aktach przemocy i okrucieństwa wobec innych, samozatrąty, doświadczenia wyniszczającej miłości, konfrontacji z ekstremalnym ryzykiem oraz samo-upodlenia i duchowej ruiny, którą waloryzuje się wyżej od harmonijnego i spokojnego życia. Moje dociekania sytuują się na pograniczu literaturoznawstwa i filozofii, chociaż to właśnie filozoficzna bliskość Dostojewskiego i Bataille'a interesuje mnie najbardziej. Z tego powodu umieszczam na marginesie ideologiczne i literackie konteksty stojące za kreacjami rosyjskiego pisarza, skupiając się bardziej na egzystencjalno-psychologicznym wymiarze jego dzieła, który Lew Szestow określił swego czasu mianem „filozofii podziemia” – filozofii tragedii i beznadziei w obliczu paradoksalnej natury człowieka. Ostatecznie, moje analizy mają w zamierzeniu pokazać Dostojewskiego jako wielkiego „nieobecnego” Bataille'owskiej „filozofii bliskości”.

słowa kluczowe: Dostojewski, Bataille, erotyzm, zło, intensywność, autentyczność

Wprowadzenie

Niniejszy tekst stawia tezę, że wiele idei, motywów i wyobrażeń charakterystycznych i kluczowych dla dzieła Dostojewskiego pojawia się kilkadziesiąt lat później, w formie niemal niezmienionej, w dziele francuskiego filozofa Georges'a Bataille'a. Wszystkie one w ten czy inny sposób odnajdują się na osi kategorii: erotyzm-zło-intensywność i wpisują w problem mrocznej satysfakcji, jaką budzi w człowieku przemoc i okrucieństwo wobec innych, konfrontowanie się z niebezpieczeństwem i ryzykiem, dążenie do upodlenia i samozatruty, uwikłanie w rujnąjącą miłość, a wreszcie świadomy wybór egzystencjalnego niespełnienia i rozdarcia zamiast pełni i harmonii życia. Stąd ten artykuł, będący próbą umieszczenia i interpretacji pewnych aspektów powieściowego świata Dostojewskiego w perspektywie Bataille'owskiej filozofii erotyzmu i transgresji.

Georges Bataille doskonale znał i cenił dzieła Dostojewskiego. Zaskakujący wydaje się fakt, że nie ma zbyt wielu źródeł szczegółowo naświetlających skalę rewerencji Bataille'a dla autora *Biesów*. W pracach krytycznych dominują na ten temat konwencjonalne i kadłubkowe wzmianki. W dalszej części tekstu poddane zostaną analizie te fragmenty powieści rosyjskiego pisarza, które świadczą o prekursorskim rysie jego twórczości względem myśli Bataille'a. Moim celem jest nie tylko pokazanie ideowego długu, jaki filozof erotyzmu zaciągnął u autora *Biesów*, a do którego nigdy otwarcie się nie przyznał, lecz także pokazanie, że obu twórców – Bataille'a i Dostojewskiego – czytać można w charakterze luster, adekwatnych komentarzy do siebie nawzajem, pozwalających dostrzec intelektualną życiodajność pogranicza filozofii i literatury.

Jakkolwiek prezentowane studium sytuuje się na pograniczu literaturoznawstwa i filozofii, to właśnie *filozoficzna* bliskość tych dwóch tak na pozór różnych postaci interesuje mnie najbardziej i to w tej perspektywie odczytywał będę idee zawarte w powieściach Dostojewskiego. W związku z tym zostawiam na boku zarówno rosyjskie konteksty historyczno-kulturowe i literacko-ideowe, kryjące się za genozą jego poglądów i kreacji literackich¹, jak również stronię od ustaleń tzw. religijnego nurtu w interpretacji Dostojewskiego, w myśl których wszelkie eksperymenty ze złem, transgresją i destrukcyjnym erotyzmem jako próbą ludzkiej wolności prowadzą człowieka jedynie do uświadomienia sobie nędzy i duchowej pustki życia pozbawionego wiary w Chrystusa². Interesuje mnie raczej Dostojewski w egzystencjalnej perspektywie Lwa Szestowa – Dostojewski, który „Walcząc ze złem, wysuwał w jego obronie takie argumenty, o których ono nawet nie śmiało marzyć”³, pisarz konsekwentnie b r o n i ą c y „praw człowieka z podziemia”, a więc taki, który – jak mam zamiar pokazać – nader często podaje sobie rękę

¹ W tej dziedzinie wiedzy o Dostojewskim trudno zresztą konkurować z gigantyczną liczbą istniejących już w światowej nauce komentarzy, wśród których jedną z czołowych pozycji, nawiasem mówiąc, wciąż zajmuje polska praca Ryszarda Przybylskiego pt. *Dostojewski i „przekłęte problemy”*, Warszawa: Sic!, 2010.

² Składowymi tego nurtu interpretacyjnego są klasyczne prace rosyjskich filozofów: Mikołaja Łoskiego, Konstantina Leontiewa, Władimira Sołowjowa, Wasylija Rozanowa, Dymitra Miereżkowskiego i Mikołaja Bierdiajewa.

³ L. Szestow, *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, tłum. C. Wodziński, Warszawa: Czytelnik, 2000, s. 113.

z Georges'em Bataille'em. Od przyjętej perspektywy oczekuję czegoś więcej niż pokazanie, do jakiego stopnia pewne aspekty dzieła Dostojewskiego i Bataille'a wzajemnie się naświetlają. Chcę ukazać Dostojewskiego jako „wielkiego nieobecnego” Bataille'owskiej „filozofii bliskości” i w tym upatruję szansy na oryginalność mojego komentarza.

Niebezpieczeństwo, ryzyko, wydatkowanie

Dostojewski, obok Baudelaire'a i Nietzschego, genialnie wyczuł zjawisko wypalania się struktur sensu w nowoczesnym świecie, który utracił poczucie *sacrum* i wiarę w metafizyczne uprawomocnienie wartości. Przewidział on również, jaki kierunek obierze jednostka postawiona wobec takiego kryzysu. Będzie to poszukiwanie autentyczności i intensywności życia za wszelką cenę. „To odwrócenie się od światopoglądu ufundowanego na poczuciu stałych i uniwersalnych wartości – pisze Alex de Jonge – prowadzi do narodzin szczególnego syndromu, będącego może najbardziej dystynktywną cechą ery nowożytnej – syndromu intensywności”⁴. De Jonge twierdzi, że każde słowo napisane przez Dostojewskiego dowodzi uwikłania pisarza w ten syndrom⁵. Bohaterowie Dostojewskiego poszukują intensywności wszelkimi możliwymi sposobami, akceptują każdy rodzaj gwałtownego doświadczenia, „niezależnie od jego moralnego znaczenia oraz od degradacji Ja lub innych, do której może ono doprowadzić. Przeżycie staje się czymś, co samo się usprawiedliwia, bo uzależniony od niego człowiek żyje tylko przeżyciami. Ostateczne skutki są katastrofalne: ból, samozniszczenie, a wreszcie potępienie stają się źródłami doświadczenia”⁶.

Georges Bataille postrzegał nowoczesny świat jako beznadziejnie wyprany z intensywności. Dlatego filozof próbował reanimować *sacrum* w jego zapożyczonym, ciemnym i niebezpiecznym wymiarze, kusił wizjami „świętej ekstazy”, jakiej człowiek zaznaje w wyniku nawiązania kontaktu z tym, co wzbudza największą zgrozę. To właśnie niebezpieczeństwo wzmacnia jego zdaniem powab danej rzeczy, a możliwość utraty życia przydaje groźnej sytuacji szczególnej wartości: „budząc w nas przerażenie, obiekty, które inaczej nie miałyby dla nas żadnego znaczenia, teraz nabierają w naszych oczach wielkiej wartości. [...] pragniemy czegoś, co wyczerpuje nasze siły i zasoby oraz – jeśli trzeba – naraża na niebezpieczeństwo nasze życie”⁷.

W *Młodziku* Dostojewski pisze o dreszczu osobiwej rozkoszy, jaki przenika głównego bohatera w momencie, gdy przychodzi mu do głowy pomysł wywołania pożaru w mieście: „[o]dczułem nadzwyczajne zadowolenie, rozkosz i zacząłem się wspinać” (Mł, 321)⁸. Przybliżając w *Graczu* świadomość nałogowego

⁴ A. de Jonge, *Dostoevsky and the Age of Intensity*, London: Secher & Warburg, 1975, s. 5–6.

⁵ Tamże, s. 5.

⁶ Tamże, s. 129.

⁷ G. Bataille, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Warszawa: Aletheia, 2088, s. 136–137.

⁸ Oto lista pojawiających się bezpośrednio w tekście skrótów do dzieł Dostojewskiego; BK: *Bracia Karamazow*, t. 1–2, tłum. A. Wat, przejrzał i poprawił Z. Podgórzec, London: Puls, 1993; I: *Idiota*, tłum. J. Jędrzejewicz, przejrzał i poprawił

hazardzisty, pisarz mówi o całkowitym wyzwoleniu z lęku, braku poczucia czasu, zakłóceniu myśli i idącą z nim w parze intensywności momentalnego szału i frenezji, prowadzących niemal do odrętwienia. Bezpośrednio po podjęciu ryzyka człowiek ma poczucie wszechogarniającej mocy i rozkoszy, rodzi się w nim wrażenie, że jest w stanie dokonać „wszystkiego” i że życie „dopiero teraz” zaczyna. Dostojewski sugeruje, że za te chwile można oddać niemal wszystko:

Rzuciłem się na banknoty, wepchnąłem je do kieszeni, nie licząc, zgarnąłem całe moje złoto, wszystkie rulony i wybiegłem z kasyna. [...] Nigdy nie bałem się ani złodziei, ani bandytów, nawet jako malec; nie myślałem o nich i teraz. Nie pamiętam zresztą, o czym myślałem przez całą drogę; nie miałem żadnych myśli. Odczuwałem tylko jakąś straszliwą rozkosz – powodzenia, zwycięstwa, potęgi – nie wiem, jak to nazwać. Błysnął mi również obraz Poliny; pamiętałem i zdawałem sobie sprawę, że idę do niej, zaraz się z nią zobaczę i będę jej opowiadać, pokażę... ale już ledwie pamiętałem i to, co ona mi niedawno mówiła, i dlaczego poszedłem, i wszystkie te niedawne przeżycia, które miały miejsce półtorej godziny temu, wydawały mi się już teraz czymś dawno minionym, załatwionym, przestarzałym – o czym już nie będziemy więcej wspominać, bo teraz wszystko się zaczyna od nowa (NPG, 217–218).

Bohaterowie Dostojewskiego znają też stany fizycznego zagrożenia życia i to szczególne poczucie bycia przyciąganym przez bliskość śmierci, kiedy to człowiekowi jest już „wszystko jedno” i z jakąś niesamowitą mieszaniną spokoju i ekscytacji czeka na ostateczność. I tak, Stawrogin w spowiedzi przed Tichonem mówi o momentach „życiowych niebezpieczeństw” jako przynoszących mu „niewiarygodną wprost rozkosz” (B, 636). Fiodor Karamazow wychyla się przez okno i na moment przed tym, jak Śmierdiakow zada mu śmiertelny cios, doświadcza niedostępnego zwykłemu człowiekowi rozjaśnienia zmysłów, generowanego przez połączenie seksualnego pożądania wyczekiwanej Gruszeńki i świadomości zagrożenia życia, na które przecież nieustannie dybie jego syn – Dymitr Karamazow (BK, t. 2, 323). Narrator *Łagodnej* opisuje, jak pewnego ranka obudził się, widząc, że jego żona (z którą zbudował perwersyjny związek oparty na wzajemnej pogardzie) stoi nad łóżkiem z rewolwerem. Pozostając w pełni świadomy, czeka na to, co będzie dalej, samemu nie potrafiąc odpowiedzieć sobie na pytanie, dlaczego „godzi się na śmierć”. Dostojewski mówi w tym kontekście o wrażeniu bycia przyciąganym przez przepaść, kiedy to fakt, że śmierć jest na progu, nie ma już żadnego znaczenia:

Powiadają, że kiedy się stoi gdzieś wysoko, coś nas jak gdyby ciągnie w dół, w przepaść. Myślę, że do niejednego samobójstwa albo zabójstwa doszło jedynie dlatego, że rewolwer był już w ręce. Tutaj także bezdeń, pochyłość czterdziestopięciostopniowa, z której niepodobna się nie stoczyć, i coś nas nieodparcie skłania do spuszczenia kurka (Ł, 32).

Z. Podgórzec, London: Puls, 1992; **NPG**: *Notatki z podziemia/Gracz*, tłum. G. Karski, London: Puls, 1992; **B**: *Biesy*, tłum. T. Zagórski, Z. Podgórzec, London: Puls, 1992; **ZK**: *Zbrodnia i kara*, tłum. J.P. Zajączkowskiej, Warszawa: Wydawnictwo Sara, 1992, **Mł**: *Młodzik*, tłum. J. Polecki, Białystok: Wydawnictwo Kreator, 2002; **Ł**: *Łagodna*, tłum. G. Karski, Warszawa: PIW, 1976.

W *Idiocie* Myszkina opowiada o ekstremalnych sytuacjach zagrożenia życia, w których człowiekowi nagle staje się całkowicie obojętne, co się z nim stanie;

Zdaje mi się, że jeśli człowiek stoi na przykład wobec nieuniknionej zagłady, dom się na niego wali, to ma wtedy okropną ochotę usiąść, zamknąć oczy i czekać – niech się, co chce, dzieje!... (I, 69).

Obojętność wobec perspektywy śmierci łączy się zarazem z wyostrzoną świadomością wszystkiego wokół, co wprawia jednostkę w jakiś nadzwyczajny stan bliski narkotycznego upojenia.

Wśród stworzonych przez Dostojewskiego frenetyków jedno z czołowych miejsc zajmuje Dymitr Karamazow. Rozdarty między dwoma kobietami – Katarzyną Iwanowną a Gruszeńką – z których tę pierwszą porzucił, okradł i śmiertelnie obraził, a o drugiej wie, że prowadzi go do zguby, bliski zamordowania własnego ojca, z którym współzawodniczy o względy Gruszeńki, a nade wszystko zupełnie świadomy własnej hańby, Dymitr ma wrażenie spadania w przepaść. To spадanie wywołuje u niego nieledwie erotyczną ekstazę, znów warunkowaną przez ambiwalentne połączenie podniecenia i grozy, euforii i świadomości własnego upadku. Nic nie jest w stanie sprawić, by się zatrzymał lub zmienił zamiary:

Czy czułeś, czy widziałeś we śnie, jak z góry leci się w przepaść? Otóż ja tak lecę na jawie. I nie boję się, i ty się nie bój. Właściwie boję się, ale jest mi słodko. Właściwie nie słodko, lecz zachwyty... (BK, t. 1, 123).

W chwili przyplitu emocji i namietności stać go dosłownie na wszystko – czy będzie to puszczenie wszystkich pieniędzy na jeden wieczór szalonej hulanki, czy kradzież, czy pobicie, morderstwo, czy może jakiś wielki, straceńczo bohaterski czyn. Dymitr żyje tylko takimi eksplozywnymi momentami intensywności, które przycimwają racjonalne myślenie. Jak pisze de Jonge: „[p]oprzez swoje czyny Dymitr próbuje osiągnąć pełnię egzystencji. Chce objąć całość życia pojedynczym gestem, gestem tak kompletnym, tak stanowczym, że nie może on się nie wydawać większy od samego życia”⁹.

Dymitr Karamazow zbliża się owej „całości” poprzez gest ślepego wydatkowania dóbr i energii, na przykład w czasie hulanki z Gruszeńką w Mokrem. Kapitalna, niezapomniana w swym frenetyzmie scena! Ta synestezja zmysłów, sprzeczne wrażenia, dziecięce szaleństwo, moralna degrengolada i totalna nieodpowiedzialność wiodą już Dymitra do ostatecznej ruiny (tego samego wieczoru przyzna się np. przed śledczym do zbrodni na ojcu, której nie popełnił), zarazem jednak dają mu tak ogromne szczęście, że może wypowiedzieć słowa: „Niech tam, cokolwiek się teraz stanie – za jedną chwilę cały świat oddam” (BK, t. 2, 125). Malcolm V. Jones mówi o Nietzscheańskiej „dionizyjskości” jako zasadzie rządzącej życiem Dymitra, która właśnie w trakcie hulanki w Mokrem uzyskuje swą najlepszą ekspresję. Czytając komentarz Jonesa do sceny w Mokrem, trudno nie pomyśleć o fragmentach z dzieła Bataille’a poświęconych pojęciom transgresji, karnawału i *potlachu*:

⁹» A. De Jonge, dz. cyt., s. 137.

Tutaj [Dymitr] rzuca się w dziką beztroskę [. . .]. Dostojewski daje nam obraz Dymitra w jego naturalnym stanie, obłądnym i heroicznym, rozdającego alkohol na prawo i lewo, dającego się ponieść swej namiętności, niepotrafiącego wymazać z pamięci wyrzutów sumienia, jakie odczuwa po tym, jak potraktował Grzegorza i ukradł pieniądze Katii, Dymitra pośród wyuzdanych pieśni, tańców i wiejskich dziewcząt przebranych za niedźwiedzie i turlających się bezwstydnie po podłodze. To zaiste karnawałowa scena, w znaczeniu nadanym przez M. Bachtina. W scenie tej przyjęte wartości i zasady przyzwoitości zostają podważone i postawione na głowie¹⁰.

Przemoc, okrucieństwo, sadyzm

Dostojewskiego fascynowało to, jak daleko człowiek może się posunąć w przekraczaniu granic, okrucieństwie wobec innych, w auto-degradacji, itp. Już Mikołaj Michajłowski w eseju opublikowanym w 1882 roku, krótko po śmierci autora *Zbrodni i kary*, zauważał, że „zawsze interesowało Dostojewskiego okrucieństwo i tyrania, a szczególnie pociągała go ta ich strona, której udziałem jest zawarta rzekomo w tyranii rozkosz [. . .]. Nikt w literaturze rosyjskiej nie analizował doznań wilka pożerającego owcę w sposób tak drobiazgowy, dogłębny, z taką, można by rzec, miłością, jak czynił to Dostojewski [. . .]. Sięgał do najgłębszych zakamarków wilczej duszy, znajdując tam [. . .] właśnie rozkosz, której siedliskiem są złość i okrucieństwo”¹¹. Jeden ze współczesnych komentatorów twierdzi wręcz, że powieści Dostojewskiego nieustannie nawiedza „skłonność do [. . .] pornografii. Ma on unikalny, upiorny talent wzbudzania u swojego czytelnika owego szczególnego dreszczu związanego z fantazjami sado-masochistycznymi. [. . .] Można powiedzieć, że powieści Dostojewskiego odzwierciedlają trwającą całe życie próbę poruszenia, zdemaskowania, egzorcyzmowania [. . .] jego i naszych gwałtownych pornograficznych napięć, czarnej, Karamazowskiej sprośności, którą postrzega on jako żywiącą całą literaturę”¹². Inna badaczka obserwuje, że: „tajemnica silnego wrażenia, jakie robi na nas lektura dzieł Dostojewskiego, tkwi w ujawnianiu zła oraz impulsu do zadawania tortur, czającego się w duszach jego bohaterów”¹³. *Dziennik* Dostojewskiego dowodzi szczególnego zainteresowania pisarza zbrodniami o niespotykanej skali okrucieństwa, których historię pisarz śledził z uwagą i których opisy nieraz znajdowały później drogę na karty jego powieści. Turgieniew w liście do Sałtykowa-Szczedrina z 24 września 1882 roku pisze o Dostojewskim jako „rosyjskim odpowiedniku Markiza de Sade”, a w liście byłego kolegi Dostojewskiego – Strachowa – do Tołstoja czytamy o „twórczym współudziale” autora *Biesów* w okrucieństwie opisywanego

¹⁰» M.V. Jones, *Dostoevsky. The Novel of Discord*, New York: Harper & Row, 1976, s. 176–177.

¹¹» M. Michajłowski, *Okrutny talent*, tłum. L. Liburska, [w:] *Okrutny talent. Dostojewski we wspomnieniach i krytyce*, wybór, wstęp i przypisy Z. Podgórzec, Kraków-Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 1984, s. 248–249.

¹²» J. Langan, *Icon vs. Myth: Dostoevsky, Feminism and Pornography*, „Religion & Literature” 1986, vol. 18, nr 1, s. 65.

¹³» А. Кашина-Евреинова, *Подполье гения. сексуальные источники творчества Достоевского*, Петроград: Третья стража, 1923, s. 65.

przezeń świata. Wielu krytyków, przede wszystkim o orientacji psychoanalitycznej, idąc śladem Freuda i Mario Prazza, widziało wręcz w Dostojewskim sadystę. Ich stanowisko podsumowuje Ronald LeBlanc: „[z]daniem tych krytyków, Dostojewski nie tylko przedstawia w swych powieściach okrucieństwo i pragnienie zadawania tortur innym jako zasadniczą prawdę ludzkiej natury. On sam, twierdzą, odczuwał perwersyjną przyjemność [...] z opisywania zachowań sadystycznych”¹⁴.

I rzeczywiście, u Dostojewskiego wielokrotnie pojawiają się obrazy praktyk sadystycznych, a jeszcze częściej mówi się o zadawanych drugiemu człowiekowi cierpieniach. Ich ofiarami bardzo często są dzieci. W słynnej mowie do swojego brata Ałoszy Iwan Karamazow „zwraca bilet”, bo nie przyjmuje świata, w którym cierpią nawet dzieci. Z jakąś mściwą satysfakcją opowiada wstrząśniętemu bratu o sadystycznej przyjemności odczuwanej przez dręczycieli dzieci jako istot niewinnych i bezbronnych. Przypisuje tę tendencję wszystkim ludziom:

[...] w stosunku do wszystkich innych przedstawicieli rodu ludzkiego owi oprawcy są życzliwi i łagodni, jak przystało na wykształconych i kulturalnych Europejczyków. Nic tak jednak nie kochają, jak dręczenie dzieci, można więc nawet zaryzykować twierdzenie, iż w jakimś sensie kochają również same dzieci. Właśnie bezbronność tych istotek tak nęci dręczycieli. Pociąga ich owa anielska ufnosć dziecka, które nie ma dokąd pójść i komu się poskarżyć. To właśnie nęci aż do ohydy krew oprawcy. Rzecz jasna, w każdym człowieku drzemie bestia – bestia nienawiści, bestia pożądliwości. Bestia ta budzi się pod wpływem krzyku katowanej ofiary (BK, t. 1, 273).

W Braciach Karamazow czytamy też o haniebnym gwałcie Fiodora Karamazowa na Lizawiecie Smierdiaszczy. Seksualne wykorzystanie obłąkanej, niemej i bezbronnej sieroty, którą prosty lud uważa w dodatku za „świętą” z racji jej *jurordztwa*, jawi się Karamazowowi jako coś „szczególnie pikantnego” (BK, t. 1, 116). Paul Evdokimov słusznie w związku z tym zauważa, że seksualna pasja Fiodora Pawłowicza „nie zatrzymuje się w żadnym wypadku na czystej fizjologii, spełnia się w perwersji ducha i poprzez nią”¹⁵.

Seksualne wykorzystywanie dzieci i nieletnich (Stawrogin, Swidrygajłow), tortury fizyczne i zadawanie cierpień psychologicznych (opowieści Iwana, Człowiek z podziemia), wzajemne poniżanie się (Gracz i Polina, „Łagodna”), zdrada, fantazje o mordzie (Gracz), a wręcz sam mord (Rogożyn i Nastasja Filipowna) – to spoiwa erotycznego świata Dostojewskiego. Jest to erotyzm okrucieństwa, wydatku i ruiny, a zatem – zdaniem Bataille’a – erotyzm w swojej prawdziwej istocie, którą nasza kultura nieustannie stara się domestykować i romantyzować. Tymczasem u Dostojewskiego znajdujemy żywe potwierdzenie następujących słów Bataille’a: „Na ogół tylko rozpasana destrukcja i wściekła zdrada mają moc wprowadzenia nas w świat erotyzmu. [...] Cierpienia i śmierć zadawane sadystycznie sytuują się na tej właśnie

¹⁴» R.D. LeBlanc, *Slavic Sins of the Flesh. Food, Sex and Carnal Appetite in Nineteenth-Century Russian Fiction*, Lebanon: University of New Hampshire Press, 2009, s. 75.

¹⁵» P. Evdokimov, *Gogol i Dostojewski czyli zstąpienie do otchłani*, tłum. A. Kunka, Bydgoszcz: Homini, 2002, s. 224.

linii wiodącej ku ruinie. Tak samo prostytutka i słownik erotyczny – nieunikniona więź między seksualnością a plugastwem – przyczyniają się do przekształcenia świata miłości w świat upadku i śmierci”¹⁶.

Jak już była mowa, Dostojewskiemu bliskie były fantazje sadystyczne, stąd też tak często pojawiająca się u niego dialektyka kata i ofiary. Ale jest w jego świecie jeszcze inny rodzaj okrucieństwa, manifestujący się w psychologicznym, duchowym dręczeniu i poniżaniu drugiego człowieka. Bohater *Notatek z podziemia* nie ma na przykład żadnego powodu, by złościć się i dręczyć prostytutkę Lizę. Tymczasem doprowadza ją do hysterii, roztaczając przed nią potworną wizję jej stopniowego upadku aż po śmierć w hańbie i zapomnieniu. Dostojewski odrzucił tu wszelkie zewnętrzne, drugorzędne motywy jego postępowania. Człowiek z podziemia dręczy Lizę tylko dlatego, że tak mu się podoba, jest to „okrucieństwo bezwarunkowe, okrucieństwo *an und für sich*”¹⁷. Bohater przyznaje, że nie ma zamiaru reformować Lizy, bawi go sprawianie jej cierpienia, robi to tylko dla „gry”:

Wpadłem w taki patos, że czułem wzbierający w gardle spazm [...]. Już dawno zdawałem sobie sprawę, że do cna wstrząsnął jej duszą i rozdarł jej serce, a im bardziej się o tym przekonywałem, tym goręcej pragnąłem jak najprędzej i możliwie najpełniej dopiąć celu. Gra, gra mnie porywała; zresztą nie tylko gra. ... (NPG, 84–85).

Bohater *Notatek z podziemia*, ogarnięty potwornym wstydem za swoje postępowanie i histeryczne zwierzenia przed Lisą, a nade wszystko mgliście świadomy, że w porównaniu z nią to on jest prawdziwym nikczemnikiem i moralnym zerem, zaczyna czuć do niej nienawiść, od której płomienia zapala się płomień erotycznej namiętności do uczestniczącej w jego psychicznym dramacie dziewczyny. Dostojewski obserwuje, że im większa słabość i podatność na zranienie partnera, tym silniej zaznacza się w człowieku impuls do znęcania się nad drugim. Tak jakby obrazy rozpacz i znękania krzeszały iskry perwersyjnej radości, a wręcz podniecenia. Fragment ten dowodzi, że Dostojewski nie raz wstępował na szlaki przetarte przez Markiza de Sade, chociaż poglądy autora *Justyny* stanowiły dlań całozyciowe wyzwanie duchowe i intelektualne¹⁸. Sade jako pierwszy steoretyzował dwuznaczną prawdę o człowieku, w myśl której: „tyrania [...] łączy się z rozkoszą. Wszelkie doznania użyczają sobie wzajemnie sił”¹⁹.

Dostojewski podpisałby się pod tą prawdą obiema rękami. W braciach Karamazow zaproszona przez Katarzynę Iwanownę Gruszeńka daje tej ostatniej „słowo”, że zostawi Dymitra w spokoju, by ten mógł wrócić do Katarzyny. Ta ostatnia z wdzięczności trzykrotnie całuje ją na oczach Aloszy Karamazowa

¹⁶» G. Bataille, *Historia erotyzmu*..., s. 233.

¹⁷» M. Michajłowski, dz. cyt., s. 252.

¹⁸» Zob. np. С. Кузнецов, *Федор Достоевский и маркиз де Сад. Связи и переклички*, [w:] К.А. Степанян, (ed.), *Достоевский в конце XX века*, Moskwa: Классика плюс, 1996; J. Attarian, *Dostoevsky vs. the Marquis de Sade*, „Modern Age” 2004, vol. 46, issue 4, s. 350.

¹⁹» D.A.F. de Sade, *Powiedzieć wszystko*, wybór i tłum. B. Banasiak i inni, Kraków: Mireki, 2008, s. 121.

w „pulchniutką rączkę”. W tym momencie Gruszeńka zaczyna swoją grę, mówiąc, że nigdy jej nie dała słowa, że rzeknie się uwodzenia Mitii. Bierze dłoń Katarzyny Iwanowny i obiecuje ją „trzysta razy pocałować”, żeby być kwita z „anielską panienką”, która była dla niej taka „dobra”. Podnosi ją do ust, lecz w ostatnim momencie mówi: „A wie pani co, mój aniele? Nie pocałuję pani rączki [. . .] Niechże tak będzie: to pamiątka dla pani. Pani moją rączkę całowała, a ja pani rączki nie”. Dostojewski odnotowuje, że wraz z tymi słowami „jakiś błysk pojawił się w jej oczach” i że „ze strasznym jakimś skupieniem spoglądała na Katarzynę Iwanownę” (BK, t. 1, 175). Ten „błysk w oczach” jest wyrazem sadystycznej przyjemności z poniżenia drugiego człowieka, splatającej się z upajającą świadomością własnej podłości.

Moment, w którym z nagle przychodzi nam do głowy myśl o najstraszniejszym możliwym upokorzeniu i zranieniu drugiego człowieka, Dymitr Karamazow porównuje do „ugryzienia tarantuli”. Takie „ugryzienie” on sam czuje w chwili, gdy pojawia się u niego Katarzyna Iwanowna, by prosić o pieniądze na ratowanie zrujnowanego ojca. Dymitr z jednej strony wie, że powinien rozwiązać sprawę honorowo i oświadczyć się jej, z drugiej jednak słyszy w głowie „myśl tarantuli”, by okropnie Katarzynę Iwanownę poniżyć, w protekcyjny i ordynarny sposób odmawiając jej pieniędzy. Ta wizja sprawia, że przez chwilę nie może wręcz „złapać tchu” z podniecenia. Swemu bratu Aloszy mówi, że dla takiej chwili gotów byłby znieść wszelkie możliwe skutki:

Widzisz, ja bym, ma się rozumieć, w ten sposób wszystko stracił: uciekłaby niechybnie, ale wyszłoby to piekielnie mściwie i warto by było znieść wszystkie następstwa tego kroku. Wyłbym potem przez całe życie ze skruchy, tak jest, ale cóż to za rozkosz wypłatać takiego figla! (BK, t. 1, 133–134).

Dymitr wie, że najrozkoszniej jest zranić i poniżyć kogoś, kogo najbardziej kochamy. Wiedzieć, co jest dobre, a i tak czynić zło. Dostojewski już w Notatkach z podziemia odkrył i opisał zasadę, którą nazwać by można intelektualizmem etycznym w krzywym zwierciadle: wiedza o tym, co dobre, żadną miarą nie prowadzi do czynienia dobra. Odwrotnie: świadomość dobra i piękna jest właśnie tym, co zachęca człowieka do wybrania chaosu, destrukcji i zła. To taka sytuacja, kiedy na przykład buduje się dom, związek, rodzinę, etc. i kocha się, i stara się dla upragnionego szczęścia, by nagle, z irracjonalnych względów, machnąć ręką, napluć na wszystko, i tylko siedzieć, i patrzeć, jak to, co się osiągnęło, idzie w ruinę. Albo otrzymać od kogoś pomoc, rozumiejące spojrzenie, dobre słowo, czuły dotyk, a odpowiedzieć mu upokarzającym bluzgiem lub bolesnym ciosem. I tylko przyglądać się, jak ta niewinna twarzyczka zmienia się w przerażoną i zszokowaną maskę. Oto paradoksy duszy ludzkiej, frapujące Dostojewskiego. Tylko w ich kontekście w pełni zrozumie się Człowieka z podziemia, Marmieładowa czy Dymitra Karamazowa.

Suwerenność w złu

Mówiąc o przemocy, okrucieństwie, sadyzmie i ich związkach z perwersyjnym erotyzmem u Dostojewskiego, nie można nie przywołać gigantycznych postaci Stawrogina (*Biesy*) i Swidrygajłowa (*Zbrodnia*

i kara). Bohaterowie ci należą do zupełnie innej kategorii okrutników i sadystów, niż pozostali degeneraci opisywani przez rosyjskiego pisarza. Warto więc im poświęcić osobną uwagę.

Dla Bataille'a opracowującego swoją koncepcję erotyzmu Sade stał się jednym z najważniejszych punktów odniesienia. Jaki jest jeszcze związek między kreacjami Dostojewskiego i Sade'a? Tak jak Sadycczni libertyni, Stawrogin i Swidrygajłow uwielbiają rozmawiać o dokonanych zbrodniach. Dla obu akt rozpusty liczy się co najwyżej o tyle, o ile mogą o nim powtórnie opowiedzieć i podniecać się świadomością, jak wielkie ich czyn wzbudza zgorszenie. Ekscytuje ich świadomość własnej podłości, jeśli się da, to odbita jeszcze w oczach słuchającego. Na pewnym stopniu rozwoju rozpusty – jak obserwuje Krzysztof Matuszewski – liczy się już „nie szczęście, ani nawet nie przyjemność, lecz ohydne nurzanie się w złu i zgrozie”²⁰. Wiemy, że Swidrygajłow ostatecznie nie żeni się z wykorzystywaną przez siebie seksualnie dziewczynką, za to zostawia jej 15 tysięcy rubli, które na zawsze zabezpieczą ją przed zakusami takich mężczyzn, jak on. Wnosić z tego można, że nigdy nie zamierzał on po prostu korzystać jej wdzięków. Bardziej zależało mu na samym przyglądaniu się haniebną sytuacji, jak to matka popycha własną córkę w ramiona o wiele starszego choć bogatego amanta („No, płonie jak zorza, a ja całuję co chwila. Mamusia, a jakże, perswaduje jej, że to twój mąż i że tak być powinno, jednym słowem, sama rozkosz!” – ZK, 457), oraz na intensywności, jaką daje możliwość opowiadania o tym całym brudzie Raskolnikowowi i napawania się jego oburzeniem:

A ja właśnie będę panu umyślnie takie historyjki opowiadał, żeby się napawać pańskimi okrzykami zgorszenia. Co za rozkosz! (ZK, 459).

W podobnych kategoriach, a więc transgresyjnego ekshibicjonizmu zbrodniarza, który największą satysfakcję ze swego haniebnego czynu ma dopiero wtedy, gdy może o nim opowiedzieć, odczytywać można „spowiedź Stawrogina” przed Tichonem w *Biesach*. Przed planowanym samobójstwem Stawrogin chce wybać, jaki efekt wywrze jego „spowiedź” na drugim człowieku. Przychodzi do świątobliwego starca Tichona i daje mu do czytania zbrodnicze wyznania, których punktem kulminacyjnym jest gwałt na małej dziewczynce i doprowadzenie jej do samobójstwa. Gdy ten kończy lekturę, Stawrogin wyraża zaskoczenie faktem, że: „nie widzi na twarzy ojca ani cienia obrzydzenia czy zawstydy” (B, 650). To raczej Tichonowi uda się wstrząsnąć Stawroginem, gdy powie mu, że wbrew jego oczekiwaniom, ludzie nie tyle będą go nienawidzić za popełniony czyn, lecz śmiać się z niego, ponieważ jego zbrodnia nie jest „okazała” i „malownicza”, lecz mała, brzydka i w sumie bardzo powszechna. Niczym potępiénca Clairvil w *Historii Julietty* Sade'a Stawrogin marzy o wielkiej zbrodni, której skutki, w postaci powszechnego przerażenia i odrazy, trwałyby jeszcze po jego śmierci. Tichon odbiera mu to marzenie. Głęboko

²⁰ K. Matuszewski, *Georges Bataille – inwokacje zatraty*, Łódź: Wydawnictwo UŁ, 2006, s. 208. W dalszym ciągu tekstu cytowane jako **M** wraz z podaniem numeru strony.

zajrzawszy w duszę Stawrogina, Tichon z przerażeniem domyśla się, że jego rozmowa ze Stawroginem będzie miała skutek całkowicie odwrotny od zamierzonego, ten ostatni bowiem nie zazna satysfakcji dopóki nie osiągnie dna, a osiągnie je dopiero wtedy, gdy będzie pewien, że dokonał niekończącej się, absolutnej zbrodni. Dlatego ostatnie słowa starca do Stawrogina brzmieć będą: „już za dzień, za chwilę, może już zaraz popełni pan nową zbrodnię jako upust, aby tylko uniknąć ogłoszenia tego tekstu!” (B, 657).

Jest jeszcze druga cecha łącząca Stawrogina i Swidrygajłowa z kreacjami Markiza de Sade. Otóż nie dokonują oni zbrodni dla osiągnięcia jakiegoś celu, a już na pewno nie dla zaznania przyjemności. Wręcz przeciwnie. Robią to dla samej zbrodni, samej transgresji. To dlatego Stawrogin nieustannie w trakcie „spowiedzi” tak mocno podkreśla, że „nie jest szalony”, akcentuje swoją „obojętność” i fakt, że nawet w momentach największego podniecenia planowanym występkiem, potrafił wycofać się z jego popełnienia:

Piszę o tym dlatego, aby każdy wiedział, że nigdy owo uczucie nie opanowywało mnie zupełnie, lecz zawsze świadomość pozostawała nietknięta (przecież na świadomości się to wszystko opierało!). I choć opanowywało mnie ono do szaleństwa, nigdy jednak do całkowitego zapomnienia. Gdy ogień rozpałał się we mnie, zawsze mogłem go opanować, nawet ugasić w ostatniej chwili, nigdy jednak nie miałem ochoty tego uczynić. Jestem przekonany, że mógłbym spędzić całe życie jako zakonnik, mimo zwierzęcej lubieżności, w którą natura mnie wyposażyla i którą w sobie rozbudzałem (B, 637).

Tak jak Sadyчны liberyn, Stawrogin panuje nad swoimi namiętnościami, wiedząc, że prawdziwym złoczyńcą nie jest ten, kogo do zbrodni ciągnie jego natura/namiętność, lecz ten, kto dokonuje straszego czynu choć wcale nie musi tego robić. Po prostu chce zła dla samego zła. „Zbrodnia popełniona z zimną krwią – pisał Marice Blanchot w kontekście Sade’a – jest większa od zbrodni dokonanej w szale uczuć, ale zbrodnia popełniona w zatwardziałości serca (*commit dans l’endurcissement de la partie sensitive*), zbrodnia ponura i tajemna, liczy się bardziej niż wszystkie inne, gdyż jest aktem duszy, która zniszczywszy w sobie wszystko, zakumulowała ogromną energię, która posłuży ruchowi przygotowywanej przez nią destrukcji totalnej”²¹. Z tego też powodu Stawrogin potrafi czerpać przyjemność z ryzykowania życiem w pojedynku: zapanowując nad gniewem na przeciwnika, może rozkoszować się podwójnie wzmocnioną świadomością *bezużytecznej ryzykowności i ekstremalności* sytuacji, w jakiej się znalazł: „[w]ystarczy zapanować nad gniewem, aby rozkosz przewyższała wszystko, co tylko upojnego można sobie wyobrazić” – powiada (B, 637). Taki sam transgresyjny cel przyświeca mu w perwersyjnej decyzji poślubienia obłąkanej kaleki Marii Liebiadkinej:

Myśl o ślubie Stawrogina z istotą tak nędzną podziałała jak wstrząs na mój system nerwowy. Coś bardziej ohydneho trudno było sobie wyobrazić (B, 645).

²¹ M. Blanchot, *Lautréamont et Sade*, Paris: Éditions de Minuit, 1963, s. 45.

Pod tym względem Swidrygajłow w *Zbrodni i karze* to postać bardzo podobna do Stawrogina. On także do tego stopnia zdusił w sobie zdolność reagowania na impulsy życia, że nawet opowiadając Raszkolnikowowi o wrażeniach z „trzymania na kolanach” i „całowania” 16-latki oraz o tej chwili, gdy ona – do tej pory wiedząc już, że rodzice wydają ją za mąż za podstarzałego rozpustnika tylko dla pieniędzy – „obejmuje go obydwiema rączkami, całuje i przysięga, że będzie mi posłuszną, dobrą i wierną żoną” w zamian pragnąc tylko, by ją tylko „szanował” – nie potrafi właściwie stwierdzić, czy ma to dla niego jakąkolwiek zmysłową wartość:

Musi pan się zgodzić, że wysłuchać sam na sam podobnego wyznania takiego szesnastoletniego aniołka z dziewczym rumieńcem na twarzy, łezką entuzjazmu w oczach, musi pan przyznać, że to jest chyba dosyć przyjemnie! Prawda, że przyjemnie? Przecież to jest coś warte? Jest coś warte, co? (ZK, 457–458).

Swidrygajłow również poszukuje „zła absolutnego”, popełnia potworne czyny dla samej transgresji, nie oczekuje żadnej korzyści. Przypominają się tu słowa Bataille’a, w myśl których: „Świat rozkoszy to świat upadku i zniszczenia. [...] Chcemy być zawsze pewni bezużyteczności, zgubności naszego wydatku, chcemy czuć się jak najdalej od świata, gdzie powiększanie dochodów jest regułą. [...] Chcemy świata do góry nogami, świata na opak”²².

Stawrogin i Swidrygajłow to „suwerenowie w złu”, najlepsze egemplifikacje Bataille’owskiego „nadmiaru” energii w człowieku, owej „przeklętej części”, która „nieodparcie pcha ludzkość do niszczenia”, a której „zawdzięczamy nasze zachowania suwerenne, to znaczy bezinteresowne, bezcelowe, służące tylko sobie, niepodporządkowane późniejszym rezultatom” (E, 181–2).

Autodegradacja, hańba, wstyd

W *Notatkach z podziemia* po raz pierwszy z taką siłą i wyrazistością pojawia się temat „odrażającej słodczy spadania i hańby, zmysłowości samo-zniszczenia”²³. Bohater noweli nieustannie zastanawia się, jak to się dzieje, że rozkosz przynosi mu świadomość własnego poniżenia, np. bycie policzkowanym. Doznane zniewagi i ciosy rozpamiętuje z tą samą perwersyjną lubością, z jaką dotyka się bolącego zęba:

A cóż? owszem, i ból zęba może sprawiać rozkosz. [...] Człowiek oczywiście nie złości się wtedy w milczeniu, tylko jęczy; ale te jęki nie są szczerze, to są jęki przewrotne, w tym cała rzecz. W owych właśnie jękach znajduje wyraz rozkosz cierpiącego; gdyby mu nie sprawiały rozkoszy – wcale by nie jęczał.

Otóż z tych właśnie krwawych zniewag, z owych nie wiadomo czyich drwin bierze wreszcie początek upojenie, urastające niekiedy do najwyższej rozkoszy (NPG, 16).

²²» G. Bataille, *Erotyzm*, wyd. II, tłum. M. Ochab, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007, s. 168. W dalszym ciągu tekstu oznaczane jako E wraz z podaniem strony.

²³» K. Mochulsky, *Dostoevsky. His Life and Work*, trans. M.A. Minichan, Princeton: Princeton University Press, 1967, s. 317.

Pisząc *Notatki z podziemia*, Dostojewski odkrywa szczególną cechę człowieczeństwa, którą od teraz będzie zgłębiał w każdej kolejnej powieści, mianowicie ambiwalentną rozkosz z poczucia upodlenia. Skąd to się bierze w człowieku? Bataille mówił tak: kultura chrześcijańska zanegowała upodlenie jako odrzucanie najwyższego Dobra, jakim jest dane od Boga życie. Upadek i autodegradacja zawsze postrzegane były jako „grzech” i „zło”, tak samo jak bierna zgoda na własną hańbę, jak w przypadku prostytutek. Próba ujednostroinnienia (spirytualizacji, uwznioślenia) ludzkich aspiracji zaowocowała powstaniem mechanizmu transgresji: w świadomym upodleniu samego siebie człowiek nauczył się dostrzegać nadzwyczajny powab. Wynika on z przewrotnej chęci „naplucia na Dobro, naplucia na ludzkie życie” (E, 135).

W Notatkach mamy do czynienia z istnym koncertem samoupodlenia w scenie pożegnalnego obiadu dla oficera Zwierkowa, wydanego przez jego przyjaciół. Główny bohater powieści wie, że jego obecność na spotkaniu nie jest wcale pożądana, że będzie tam obiektem drwin i śmiechów, ale właśnie ta świadomość jeszcze bardziej skłania go do dołączenia do cudzego towarzystwa: „[l]ecz dlatego właśnie byłem w pasji, iż wiedziałem na pewno, że tam pójdę; że tym bardziej tam pójdę, im to będzie z mojej strony bardziej nietaktowne, bardziej nieprzychylnie” (NPG, 56). Oczywiście wszystko odbywa się dokładnie tak, jak przewidział. Najpierw czeka na pozostałych w umówionym miejscu. Gdy oni spóźniają się nonszalancko, zaczyna nakręcać się swoim poniżeniem. W trakcie wieczorku chłocze się ich obojętnością i świadomością tego, jak bardzo jest nie na miejscu. Oni patrzą na niego jak na robaka i kpią w żywe oczy. Wreszcie bohater decyduje się na żałosny, groteskowy i śmieszny gest, jakim jest ostentacyjne chodzenie przez trzy godziny w te i w te tuż przed stołem Zwierkowa:

Od czasu do czasu z dojmującym, jadowym bólem wrażała mi się w serce myśl, że minie dziesięć lat, dwadzieścia, czterdzieści, a ja wciąż, nawet po czterdziestu latach, z odrazą i upokorzeniem będę wspominał te najpaskudniejsze, najbardziej groteskowe i najokropniejsze chwile w całym moim życiu. Bardziej bezlitośnie i dobrowolnie siebie poniżać było już niemożliwością, i doskonale to rozumiałem, a jednak nie przestawałem chodzić od stołu do pieca i z powrotem (NPG, 66).

No właśnie: są chwile, gdy człowiek wie, że niżej już upaść nie może, ale właśnie wtedy najbardziej nie ma zamiaru się podnieść, tylko brnąć dalej w swą hańbę. Bo w cierpieniu i poniżeniu dostępuje zarazem poczucia jakiejś osobliwej radości. Istnieje taki poziom pohańbienia i wstydu, na którym poczucie dyskomfortu i bólu zamienia się w rozkosz wypływającą właśnie z tej świadomości, że „niżej już zejść nie można”, że postępuje się w kierunku absolutnie przeciwnym niż ten powszechnie zalecany i oczekiwany. Jak słusznie twierdzi Mochulsky, „[t]o paradoksalne twierdzenie stanowi jedno z prawdziwych psychologicznych odkryć Dostojewskiego. [...] Degradacja przysparza cierpienia, ale nazbyt czysta świadomość degradacji może nieść przyjemność”²⁴. Stąd już tylko krok do fizycznego masochizmu, który zresztą rów-

²⁴» Tamże, s. 249.

niez cechuje Człowieka z podziemia. Gdy przyjaciele Zwierkowa udają się do burdelu, ignorując i zostawiając w hotelu przykrego natręta, on jedzie za nimi, namiętnie obracając w głowie wizję tego, jak go będą bili, gdy on „spoliczkuje” Zwierkowa za doznane „zniewagi”:

Och, niech mnie teraz zbiją! Bicie, niegodni! Najmocniej będzie bił Trudolubow: to silny chłop; Ferficzkin przyczepi się z boku i koniecznie za włosy, z pewnością. No, dobrze, dobrze! Jestem na to przygotowany (NPG, 69).

W *Notatkach z podziemia* Dostojewski do końca eksploruje tezę postawioną jeszcze przez św. Pawła, że im lepiej człowiek wie, którądy prowadzi do droga do cnoty, im bardziej jest świadom tego, co „powinien zrobić” i co jest od niego oczekiwane, tym chętniej właśnie obiera kierunek zupełnie odwrotny i dokonuje jakiegoś ohydny czynu. Pracę tego złowieszczonego mechanizmu raz jeszcze ukazuje scena spotkania z Lizą. Wiedząc, ile szczęścia wnieść może miłość i współczucie zarówno ofiarowane Lizie, jak i otrzymane od niej, Człowiek z podziemia perfidnie wybiera drogę sadystycznego poniżenia jej. To tak, jakby rozum sam zwracał się przeciwko sobie, jak gdyby był sam wobec siebie *inny*:

Im lepiej rozumiałem dobro i owo „wszystko, co piękne i wzniosłe”, tym głębiej zapadałem w to swoje bagno i tym bardziej byłem skłonny w nim grzęznąć (NPG, 10–11).

Paradoksowi „podwójnych myśli” przygląda się później Dostojewski jeszcze nie raz, choćby w *Idiocie*, gdzie spotykamy postać drobnego pijacka Kellera. Pewnego wieczora przychodzi on do Myszkina i rozgaduje się o swoim nędznym życiu i problemach ze zdobyciem pieniędzy. Kończy się na długiej spowiedzi, wysłuchanej zresztą przez księcia z zainteresowaniem. Na koniec jednak Keller dzieli się z księciem typowym dla wielu protagonistów Dostojewskiego wyznaniem:

Niech pan posłucha, zostałem tu od wczoraj [...] dlatego, [...] że chciałem, że tak powiem, wypowiadawszy się przed panem z całego serca, wpłynąć tym korzystnie na mój rozwój duchowy; z tą myślą zasnąłem o czwartej rano, zalewając się rzewnymi łzami. Czy książę teraz wierzy najszlachetniejszej osobie: w tym samym momencie, kiedy już zasypiałem, szczerze wzruszony i pełen, że tak powiem, zewnętrznych i wewnętrznych łez (bo jednak szlochałem, dobrze to pamiętam!), przyszła mi do głowy jedna piekielna myśl: „A może by tak po spowiedzi ostatecznie pożyczyć od niego trochę pieniędzy?” Przygotowałem spowiedź, że tak powiem, przypawiwszy ją łzami, niczym mięso ziołami, aby w ten sposób zmiękczyć grunt i aby pan, rozczuliwszy się, odliczył mi sto pięćdziesiąt rubelków. Czy to nie podłość, według pana? (I, 326).

Tak jakby bohaterowie Dostojewskiego nie byli w stanie znieść myśli, że postępują dobrze, godnie, uczciwie, że mogą być podziwiani i szanowani przez innych ludzi. Zdarza się, że gdy tylko dostrzegą w sobie obecność szlachetnych uczuć, robią coś, by ten ideał w najwstrętniejszy sposób skompromitować, zaprzepaścić tak, aby znowu wyjść przed sobą i przed innymi na najgorszych łajdaków.

Pod względem samoupodlenia mało który szubrawiec Dostojewskiego może się równać z Marmieładowem ze *Zbrodni i kary*. Przysiada się on do Raskolnikowa w podłym szynku i wciąga go w patologiczny świat dobrowolnego upadku i hańby. Coetzee słusznie zauważył, że u Dostojewskiego występuje motyw pozornej, fałszywej spowiedzi. W przypadku Marmieładowa czy Lebediewa z *Idioty* samo-poniżające i bezwstydnne wyznania nie służą oczyszczeniu, lecz mają dawać im usprawiedliwienie dla dalszego uczucia upokorzenia i hańby, w jakich ci się lubują²⁵. Odnotujemy też, że w powieściach Dostojewskiego bardzo wiele scen ma miejsce w nikczemnych i zadymionych spelunach. Jego bohaterowie nie tylko lubią być psychicznie gnębieni i poniżani przez innych. Uwielbiają też fizyczną bliskość brudu, brzydoty i obsceniczności. „Lubię brudne spelunki” – wyznaje Swidrygajłow Raskolnikowowi (ZK, 458). Pomimo wykształcenia i statusu społecznego Swidrygajłow najlepiej czuje się w otoczeniu pijaków, prostytutek i chamów. To wśród nich spędzi ostatnie godziny życia przed samobójstwem. Dymitr Karamazow wypowiada głęboką intuicję Dostojewskiego: „piękno to straszliwa i przerażająca rzecz [. . .]. Tu brzegi się schodzą, tu jest harmonia wszystkich przeciwieństw, ich współzycie” (BK, t. 1, 126–127). To całkowicie Bataille’owska kwestia. Jak wytłumaczyć fakt, że to, co rozum odrzuca jako niebezpieczne, wstrętne lub poniżające, jakaś część nas uznaje za najbardziej pociągające? Dlaczego człowiek tak chętnie gotów jest zrezygnować z dóbr, zaszczytów i pochwał, by choćby przez moment poczuć się jak szmata? Znowu Dymitr:

Co rozumowi wydaje się hańbą, to sercu czystym pięknem. Czy jest piękno w Sodomie? Wierza mi, że dla większości ludzi jest ono w Sodomie – znałeś ty tę tajemnicę czy nie? (BK, t. 1, 127).

Bataille chętnie podpisałby się pod tymi słowami. Był stałym bywalcem domów publicznych, znajdując tam „przyjemność brudną i nie do odparcia, której nie osiąga się bez uprzedniego zniżenia się do nieczystości, brzydoty i obsceniczności charakteryzujących takie miejsca i ich regularnych klientów”²⁶. Dla ludzi myślących po Bataille’owsku istota spelun i domów publicznych tkwi zapewne w tym, że: „dezi-dealizują one [. . .] egzystencję ludzką, dystansując ją wobec jej kulturowej artefaktowości i wprowadzając w orbitę obscenicznej zatruty i śmierci” (M, 123). A jakaś część człowieka właśnie tego najbardziej pragnie. Dla Bataille’a moralne i fizyczne brudzenie się ma do czynienia z łamaniem ustalonych zasad życia we wspólnocie ludzkiej i jako takie zawiera w sobie potencjał perwersyjnej, niedostępnej przeciętnemu indywiduum rozkoszy. Bohaterowie Bataille’owskiego *Błękitu nieba* – Troppmann i Dirty – to jakby mieszanka Marmieładowa i Swidrygajłowa – bawi ich fakt, że swoim zezwierzczeniem budzą grozę i wstręt. Troppmann wypowiada o sobie słowa, które równie dobrze moglibyśmy usłyszeć od Marmieładowa ze *Zbrodni i kary*:

²⁵ Zob. J.M. Coetzee, *Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky*, „Comparative Literature” 1985, vol. 37, nr 3, s. 229.

²⁶ M. Surya, *Georges Bataille: An Intellectual Biography*, trans. K. Fijałkowski and M. Richardson, New York: Verso, 2002, s. 83.

Wiem. Umrę w niegodnych okolicznościach. Czuję dziś rozkosz, że budzę grozę i obrzydzenie w jedynej istocie, z którą jestem związany. Czego chcę? Najgorszego, co zdarzyć się może człowiekowi, który się z tego śmieje. „Ja” jestem w pustej głowie, która stała się tak trwożliwa, tak nienasycona, że tylko śmierć mogłaby jej dogodzić²⁷.

Wróćmy do Marmieladowa. Widząc, że wszyscy w knajpie się z niego śmieją, opowiada „byłemu studentowi”, że od pięciu dni śpi „na barkach z sianem”, że chodzi po pieniądze na wódkę do człowieka, który pobił jego własną żonę, że jego córka musiała stać się dziwką, by zarobić na chleb dla rodziny pod jego nieobecność i że ostatnio przepił nawet pończochy własnej żony. Wywleka najgorsze brudy, najbardziej degradujące momenty życia. Opowiada, jak w czasie desperackiej biedy swojej rodziny leżał na podłodze pijany i patrzył, jak Sonia wraca z pieniędzmi zarobionymi szlajaniem się i zasypia późno w nocy, odwrócona plecami do ściany, trzęsąc się od płaczu. Jak wielu wykołajeńców, Marmieladow dobrze wie, jak powinien postępować, by doprowadzić swoje życie do porządku. Zamiast tego jednak deklaruje: „jestem urodzone bydlę”, „piję, bo jeszcze większych pragnę cierpień” (ZK, 27). Deklaracja ta niedługo uzyska potwierdzenie w ostatniej narracji Marmieladowa, w której opisuje, jak to szczęśliwym zbiegiem okoliczności dostał swoją dawną posadę i jak cudownie zmieniło się jego życie rodzinne. Nagle spogląda „przenikliwie wprost w oczy swemu rozmówcy” i opowiada, jak tej samej nocy, której marzenie o nowym życiu było tuż tuż, on wykradł z kuferka żony wszystkie pieniądze i uciekł z domu, by szmacić się przez pięć dni, a na koniec przyszedł do córki po pieniądze „na klina”, wiedząc, że nie będzie jej przez to stać na czyste ubranie i toaletę prostytutki. W domu Marmieladowa wśród płaczu wychudłych z głodu i chorych dzieci Katarzyna Iwanowa rewiduje swojego męża w poszukiwaniu choćby resztek pieniędzy, a nic nie znalazłszy, ciągnie go za włosy po ziemi, podczas gdy ten krzyczy do stojącego w progu Raskolnikowa, że „to sprawia mu nie ból, a rozkosz” (ZK, 37). Trudno znaleźć lepsze potwierdzenie słów Bataille’a, że „człowieka cechuje zdolność [...] torturowania siebie aż poza granice tortury”²⁸. W ekstremalnym upodleniu Marmieladowa, zauważmy, tak naprawdę nie sposób już rozróżnić między negatywnością a pozytywnością, cierpieniem a rozkoszą. To jest już chyba poziom Bataille’owskiego czarnego *sacrum*, które „odślania się w punkcie, w którym wielkie dualizmy zdają się wzajemnie kasować w ekstatycznym zawrocie głowy”²⁹. Późniejsza scena agonii Marmieladowa, gromadząca gapiów w jego własnym domu, ukazuje, w jakim stopniu Dostojewski rozumiał problem pornografii śmierci. Śmierć fascynuje, jej obrazy kuszą i przyzywają – rosyjski pisarz mówił o tym przed Bataille’em. Zjawisko milczącego uczestniczenia w cudzej śmierci nabiera w rzeczonym scenie głębszego i niepokojącego charakteru,

²⁷ » G. Bataille, *Błękit nieba*, tłum. T. Komendant, [w:] tegoż, *Historia oka i inne historie*, tłum. T. Komendant, I Kania, W. Gilewski, Kraków: Oficyna Literacka, 1991, s. 145.

²⁸ » G. Bataille, *Discussion sur le péché*, [w:] tegoż, *Oeuvres Complètes*, t. 6, Paris: Gallimard, 1970–1988, s. 211.

²⁹ » G. Mayné, *Eroticism in Georges Bataille and Henry Miller*, Birmingham: Summa Publication 1993, s. 53.

jako że: „To nie tylko jego śmierć fascynuje widzów, lecz sam akt umierania oraz bycie świadkiem tego, jak owemu umieraniu świadkują inni”³⁰.

Wiele innych postaci Dostojewskiego nie może już żyć inaczej, jak tylko w poniżeniu i hańbie. Kapitan Sniegirow, ojciec chorego Iliusza w *Braciach Karamazow*, świadomie i z lubością podkreśla przed wszystkimi swą ekstremalną biedę i to, jak bardzo ludzie nim pomiatają. Nastazja Filipowna w *Idiocie* już ma wyjść za mąż za Myszkina, lecz dosłownie sprzed ołtarza ucieka haniebnie do grożącego jej śmiercią Rogożyna. Marmieladow również nie chce, by go żałowano. Chce, by nim pomiatano, pogardzano, tak by mógł nieustannie smakować swoje poczucie hańby, wstydu i winy:

Żałować mnie nie ma za co! Ukrzyżować mnie trzeba, do krzyża przybić, a nie żałować! Lecz ukrzyżuj, sędzio, ukrzyżuj, a ukrzyżowawszy, ulituj się nad nim! Wówczas sam przyjdę do ciebie na mękę ukrzyżowania, albowiem pragnę nie uciech, lecz bólu i łez! (ZK, 34).

Gdyby zaoferować takim ludziom ulżenie w cierpieniu, pokazać im drogę do normalności, oni by odmówili. W momencie, gdy wszystko zaczyna się układać, gdy wytłania się przed nimi wizja szczęścia i dobrobytu, bohaterowie Dostojewskiego potrafią wszystko zniszczyć jednym gestem, by znowu upaść na dno. Uzależnieni od własnej hańby, czerpią z niej jakąś złośliwą, masochistyczną satysfakcję. Gary Cox dobrze w związku z tym zauważa, że „u Dostojewskiego samoponiżająca się agresja jest funkcją ekstremalnej zmysłowości”³¹. W przypadku Człowieka z podziemia degradacja i wstyd stały się bodaj jedynym stymulantem jego życia. Gdyby pozbawić go jego cierpienia, straciłby jedyną podstawę, na jakiej jest się w stanie afirmować. Podobnie jest z Nastazją Filipowną w *Idiocie*, którą nakręca do życia każdy skandal z udziałem jej osoby, wszelka sytuacja, w której wychodzi na łajdaczkę. Agłaja Iwanowna, rywalizująca z nią o Myszkina, dobrze zidentyfikowała kierujące nią motyw:

Pani zdolna była kochać tylko swoją hańbę i bezustanną myśl o tym, że pani jest zhańbiona i że panią skrzywdzono. Gdyby na pani nie ciążyła tak wielka hańba albo gdyby jej wcale nie było, czułaby się pani o wiele nieszczęśliwsza. . . (I, 596).

Jest w tej potrzebie pokornego przyjmowania cierpienia i sromoty jakaś odurzająca jakość, być może głęboko rosyjska. André Gide słusznie zauważa, że takiej pokory „nie zrozumie nigdy w pełni żaden człowiek Zachodu, dla którego cnotą jest godność”³². Ale jest także świadomie przeżywana rozkosz upadku. Może w świecie, w którym wszystko zostało już osiągnięte, nie ma na czym się oprzeć i nic już nie warto, człowiekowi

³⁰» A. Chudo, *Voyeurism and Violence, With Constant Reference to Dostoevsky. An Essay in Misanthropology*, „Ulbandus Review” 2010, vol. 13: *Violence*, s. 12.

³¹» G. Cox, *Tyrant and Victim in Dostoevsky*, Columbia: Slavica Publishers Inc., 1983, s. 83.

³²» A. Gide, *Dostojewski. Artykuły i wykłady*, tłum. K. Kot, Warszawa: KR, 2009, s. 20.

pozostaje tylko afirmacja bagna, w jakim się znajduje? „Co może podtrzymać dążących do poprawy? Nagroda? Wiara? Nagrody nikt nie da, a wierzyć nie ma w kogo. Krok jeszcze jeden do skrajnej rozpusty, zbrodni. . .” – pisał Dostojewski w *Dzienniku pisarza*³³, odnosząc się do odkrytej przez siebie „filozofii podziemia”. „Cóż pozostaje istotom upadłym? Tylko tarzać się w błocie jak wieprze” – napisze później Bataille (E, 134).

Mistyka samozatraty

Ekstremalnym przykładem doświadczenia granicznego jest doświadczenie samozatraty, które, jak wiadomo, wielokrotnie stało się przedmiotem namysłu Bataille’a. Dla Bataille’a śmierć staje się obiektem szczególnej fascynacji jako – być może dający się w pewnym stopniu refleksyjnie zinterioryzować – moment stapiania się sfragmentaryzowanej dotychczas egzystencji indywiduum z kosmiczną ciągłością i totalnością bytu.

Doświadczeniu samozatraty i sytuowania się na granicy śmierci Dostojewski poświęca dłuższy namysł w *Idiocie*. Pierwszym obiektem jego zainteresowania jest stan epilepsji, drugim zaś sytuacja skazania na moment przed śmiercią. Oba te doświadczenia, zauważmy, przypadły w udziale samemu pisarzowi. Dostojewski był epileptykiem i za młodu musiał stanąć przed plutonem egzekucyjnym. W ostatnim dosłownie momencie jego kara zamieniona została przez cara Mikołaja I na wyrok czteroletniej sybirskiej katorgi. „Dostojewski został trwale naznaczony przez swoje własne doświadczenia chwili ekstremalnej. To one dały mu wgląd i rozumienie, które pozwoliły mu odtworzyć doświadczenie intensywności wraz z jego przeciwieństwem, to one uczyniły z niego nałogowego hazardzistę oraz literackiego mistrza w opisywaniu dramatycznych sytuacji”³⁴. W *Idiocie* pisarz korzysta z tych wglądów, ukazując atak epilepsji i egzekucji jako momenty szczególnie uprzywilejowane, kiedy to jednostka ulega teleportacji z nieciągłej i sfragmentaryzowanej rzeczywistości antropologicznej w rejony pozaludzkiego sensu, ciągłości i bezpośredniości przeżywania bytu.

Swój atak epilepsji Myszkina opisuje w kategoriach doświadczenia mistycznego, z którym nie może się równać żadne ziemskie doznanie. Na sekundę przed atakiem i utratą przytomności epileptyk odczuwa zarówno grozę, jak i wielką harmonię z całym stworzeniem; wyzwała się wtedy poza uczasowaną świadomość („w owym momencie – mówi pewnego razu Rogożynowi – stają się dla mnie jakoś zrozumiałe słowa, że czasu więcej nie będzie”) i w poczuciu ogromnie zintensyfikowanej mocy kontempluje niewystawialny Absolut:

w jego epileptycznych stanach była pewna krótka faza prawie tuż przed atakiem (jeśli tylko atak przychodził na jawie), kiedy nagle wśród smutku, ciemności duchowych i przygnębienia chwilami jakby

³³ » Cyt. za: R. Przybylski, *Dostojewski i „przekłętą problemy”*, Warszawa: Sic!, 2010, s. 149.

³⁴ » A. de Jonge, dz. cyt., s. 144.

rozpłomieniał się jego mózg i z niezwykłą mocą natężyły się jednocześnie wszystkie jego siły vitalne. Odczuwanie życia, uświadomienie sobie swojej jaźni wzrastały niemal dziesięciokrotnie w owych momentach, krótkich jak błyskawica. Umysł, serce, rozjarzały się niezwykłym światłem, wszystkie wzruszenia, wszystkie wątpliwości, wszystkie niepokoje od razu jakby się uciszały, przechodziły w jakiś idealny błogostan, pełen jasnej, harmonijnej radości i nadziei, łączyły się z Najwyższym Rozumem i Ostateczną Przyczyną (I, 237).

Drugą analizowaną w *Idiocie* sytuacją jest chwila tuż przed egzekucją, ostatnie doznania skazańca przed nieuchronną śmiercią. Myszkina opowiada siostrze Jępanczyn, co „słyszał” od pewnego człowieka, którego w ostatniej chwili przed rozstrzelaniem ułaskawiono (we fragmencie tym Dostojewski przekazuje własne doświadczenia). Skazaniec miał nadzwyczajne wrażenie skompresowania czasu, tak że ostatnie 5 minut życia, które mu zostały, wydawały mu się „nieskończenie długim terminem”. Pamiętał również, że w ekstremalnej grozie nadchodzącej śmierci miał wrażenie stawania się częścią otaczającego go bytu, a więc doświadczył jakiejś mistycznej ciągłości egzystencji:

ze strasliwą uporczywością wpatrywał się w dach i odbijające się od dachu promienie; oczu nie mógł oderwać od tych promieni: wydawało mu się, że te promienie są jakąś nową jego naturą, że po trzech minutach jakoś złączy się z nimi. . . (I, 64–65).

Fragmenty poświęcone doświadczeniu ataku epileptycznego i oczekiwania na egzekucję wzajemnie się naświetlają. Dostojewski sugeruje istnienie momentu tuż przed utratą przytomności/śmiercią, kiedy to – mówiąc za Bataille’em – „ciągłość i świadomość zbliżają się do siebie”. Co więcej, posuwa się on jeszcze dalej, by niebezpośrednio zasugerować udział odciętej przez nóż gilotynowej głowy w jakiejś formie świadomości. Oto ten niepokojący fragment rozmowy Myszkina z Jępanczynami:

I proszę wziąć pod uwagę, że ludzie wciąż się spierają, czy głowa, kiedy już została odcięta, zdaje sobie sprawę, choćby jeszcze przez sekundę, z tego, że została odcięta – jakaż to przerażająca ewentualność! A jeżeli to trwa pięć sekund! . . . (I, 70).

Taką perspektywą Bataille byłby pewnie zachwycony! Niektórzy komentatorzy twierdzą, że Dostojewski świadomie połączył konceptualnie doświadczenia epileptyka na moment przed atakiem z doświadczeniem skazańca stojącego twarzą w twarz ze śmiercią; groza oczekiwania na śmierć oraz oscylowanie na krawędzi ataku epileptycznego ukazywane są jako przeżycia otwierające drzwi do innej rzeczywistości, do świata sacrum. Zarówno w jednym, jak i drugim przypadku operatorem ekstazy i gwarantem poczucia „świętej” ciągłości jest to samo uczucie, o którym tak wiele pisał Bataille: zmaksymalizowane przażenie. W pracy George’a A. Panichasa znajdujemy potwierdzenie naszej tezy, że w świecie Dostojewskiego „groza stanowi ostatecznie inne drzwi do świętości, przez które przechodzi

się ze świata profanum, do świata sacrum³⁵. Z kolei zdaniem Elisabeth Dalton, autor *Idioty* wierzył w istnienie momentu, w którym świadomość zostaje popchnięta poza granice wytrzymałości i, niczym głowa ścięta przez gilotynę, „osiąga jakiś ostatni moment totalnego zrozumienia, jakieś ostateczne przekroczenie bariery między świadomością a nieświadomością, nawet między życiem a śmiercią. Warunkiem tej ultymatywnej wiedzy jest, oczywiście, śmierć”³⁶.

W Dostojewskim daje się widzieć eksploratora tezy kapitalnie ważnej dla Bataille’a, że bliskość i ciągłość bytu dostępna jest poza granicami racjonalnej świadomości, a więc albo w momencie śmierci, albo w stanach będących owej śmierci symulacjami, „to znaczy wówczas, gdy przywracani jesteśmy pierwotnemu zamętowi, czyli niezróżnicowaniu immanencji, która dla świadomości oddzielającej podmiot od przedmiotu jest sferą zabójczego zamroczenia” (M, 80 – podkr. M.K).

Miłość rujnująca

W przeciwieństwie do świata Tołstoja czy Turgieniewa nigdy nie mamy u Dostojewskiego do czynienia ze spełnionymi, harmonijnymi związkami między mężczyzną a kobietą, gdzie partnerzy żyją ze sobą w szczęściu i zadowoleniu. „W miejsce kwitnącej bądź rozwijającej się miłości – pisze Ralph Matlaw – obserwujemy gorączkowe dyskusje, intelektualne i fizyczne zaabsorbowanie zmysłowością, lub ekstazytyczną komunikację na poziomie czysto eterycznym”³⁷. Nie dzieje się tak bez powodu. Georges Bataille twierdzi, że stawką erotycznej relacji jest k o m u n i k a c j a. Jeśli ta komunikacja ma mieć miejsce – tłumaczy Matuszewski – musi ona „zakładać przemoc (zranienie i osobową ekspropriację) jako warunek: wykorzeniony i zbłąkany byt ludzki doświadczyć może upragnionej bliskości tylko wskutek zawieszenia swej, dyferencjującej go, temporalności; zawieszenia synonimicznego wobec gwałtu czy pogwałcenia, skoro bycie w czasie odpowiada właśnie naszemu byciu pod postacią przytomnej jaźni” (M, s. 31).

Miłość dręcząca i miłość udręczona – oto świat Dostojewskiego, w którym miłość nabiera pierwszorzędnego znaczenia właśnie w swym aspekcie *komunikacyjnym*. „Czy wiesz, że z miłości można człowieka umyślnie dręczyć?” – pyta Człowiek z podziemia (NPG, 79). Czym jest miłość, która nie chce mieć dostępu do totalności przeżyć partnera, a więc także do świata jego cierpienia i bólu? Czym jest miłość, która nie chce stać się jednym z pożądanych obiektów? A odosobniony i fragmentaryczny byt ludzki osiągnąć może realną spójnię z drugim bytem tylko w przekroczeniu swoich i jego psycho-fizycznych granic. Według Bataille’a miłość jest siłą destrukcyjną, bo jej pragnienie jest nienasycalne, a ostateczny cel – czyli przewyciężenie odległości dzielącej kochanków – niemożliwy do zrealizowania inaczej jak

³⁵ » G.A. Panichas, *Dostoevsky's Spiritual Art. The Burden of Vision*, New Jersey: Transaction Publishers, 1985, s. 48.

³⁶ » E. Dalton, *Unconscious Structure in "The Idiot". A Study in Literature and Psychoanalysis*, Princeton: Princeton University Press, 1979, s. 138.

³⁷ » R.E. Matlaw, *Thanatos and Eros. Approaches to Dostoevsky's Universe*, „Slavic and East European Journal” 1960, vol. 4, nr 1, s. 22.

przez anihilację przedmiotu pożądania. Może jeszcze stany ekstremalnych emocji i doświadczeń, mające na przykład do czynienia z praktykami sado-masochistycznymi, z przemocą poniżenia i uprzedmiotowienia, lub też z połączeniem seksualnego pożądania z ryzykowaniem życia i towarzyszącą temu grozą byłoby dla kochanków – jako oferujące chwile niepospolitego pomieszanego wrażeń – środkiem na momentalne przełamanie dzielącego ich dystansu, ale to tylko metonimie śmierci jako tego, co znajduje się u końca wektora pożądania: „miłość jest w nas [...] pędem do zguby, do tragedii, zatrzymującym się tylko w śmierci” (E, 263).

Wszystkie te tematy da się znaleźć u Dostojewskiego, przede wszystkim w *Idiocie*, tej wielkiej opowieści o niemożliwej, destrukcyjnej miłości. Nastazja Filipowna jest wcieleniem piękna. Jest to jednak piękno w szczególnie Bataille’owski sposób złamane, zbrukane, co czyni je jeszcze bardziej godnym pożądania. Nastazja była za młodu kochanką o wiele starszego Tockiego, który opłacił jej wychowanie, a przy okazji nie omieszkał skorzystać z wdzięków urodziwej, dorastającej panny. Naznaczyło to ją w jej oczach niezmywalną hańbą. Dlatego stała się frenetyczką rozmiłowaną w obrazie siebie jako kobiety upadłej, który to obraz nieustannie pielęgnuje i wzmacnia, dopuszczając się w towarzystwie szalonych ekstrawagancji i ekscesów. To właśnie ta domieszka zmywa w pięknie Nastazji czyni ją obiektem szaleńczego pożądania Rogożyna i uduchowionej, lecz równie silnej, namiętności Myszkina. Ten pierwszy wpada w prawdziwą ekstazę, gdy Nastazja dokonuje czynu potwierdzającego jej szaleństwo i nieodpowiedzialność, np. gdy na wieczorku pełnym gości odmawia swojej ręki litującemu się nad nią księciu i krzyczy, że pójdzie z Rogożynem, który dając „za nią” 100 tysięcy, przelicytował Gawriłę Ardalionowicza, który chciał ją „kupić” tylko za 75 tysięcy. W chwili tej Rogożyn widzi ideał zabrudzony, ideał z poziomu bruku: piękną i dumną kobietę, która zachowuje się jak sprzedajna dziwka, zarazem unieszczęśliwiona i rozezaltowana swoją hańbą:

Widzisz, książę, twoja ukochana wzięła pieniądze, bo jest rozpustna, a tyś ją chciał wziąć za żonę! No i czemu płaczesz? Gorzko ci, co? A moim zdaniem powinienś się śmiać – ciągnęła dalej Nastazja Filipowna, chociaż i jej błysnęły na policzkach dwie duże łzy (I, 180).

Taki rodzaj piękna prowokuje zgorszenie, lęk i wstyd, zarazem jednak budzi, nie tylko u Rogożyna, ogromną namiętność. Nastazja Filipowna zachowuje się i wygląda w tej scenie bardzo podobnie do wyuzdanych bohaterek Bataille’a, porażonych grozą egzystencji, z prowokującym makijażem rozmytym przez łzy, lśniących zmęczonym pięknem prostytutek po całonocnej orgii. Wcześniej, gdy Myszkina patrzy na fotografię Nastazji Filipownej, przychodzi mu do głowy myśl, że jej uroda jest „nie do zniesienia” (I, 85). Z kolei Adelajda Jępanczyn uważa, że „mając taką urodę można świat podbić” (86). To właśnie z powodu tego nieziemskiego, absolutnego piękna Nastazja Filipowna skazana jest na zgubę. Bataille powie, że: „[p]ożądamy piękności, żeby ją zbrukać. Pożądamy nie dla niej samej, tylko dla radości, jaką daje pewność, że ją profanujemy” (E, 140). Im większe piękno, tym chętniej jakaś część nas ujrzałaby

je skażone, spodłone, upadłe. Tu tkwi prawdziwy rdzeń erotyzmu: w satysfakcji, jaką niesie profanowanie piękna. W przeciwieństwie do brzydoty, piękno przyzywa własne pohańbienie i destrukcję jako jedyne satysfakcjonujące sposoby docenienia jego wyjątkowości: „[u]roda jest ważna przede wszystkim dlatego, że brzydoty nie można zbrukać, a istotą erotyzmu jest zbrukanie” – pisze Bataille (E, 141).

Myszkini intuicyjnie wyczuwa tę prawdę, dlatego już we wczesniej rozmowie z Gawriłą Ardalionowiczem sugeruje, że Rogożyna fascynacja Nastazją Filipowną jest tak intensywna, że grozi jej brutalną śmiercią. Myszkini próbuje znaleźć drogę ocalenia Nastazji, jednocześnie jednak domyśla się, że jego liłość, bezwzględny szacunek i cześć dla niej nie wygrają z siłą destrukcji, jaką jej piękno nieuchronnie przyzywa, a której sprawcą stanie się Rogożyn. Miłość Myszkina byłaby ostatecznie nudna i rozczarowująca dla kobiety, która ceni sobie tylko dreszcz związany z permanentnym byciem na granicy. Świadomość tego, że jej piękno wzbudza u Rogożyna pragnienie mordu, spowija postać Nastazji Filipownej w nader perwersyjną i pociągającą aurę. Trochę jak Amelia – jedna z przednich libertynek w *Historii Julietty Sade'a*, której Bataille poświęcił spory fragment rozważań w swoim *Erotyzmie* – Nastazja Filipowna wydaje się czerpać rozkosz z wizji stania się ofiarą zbrodniczej namiętności. Mówi Amelia:

Przyrzeknij mi, że pewnego dnia stanę się twoją ofiarą. Moja wyobraźnia cię zaskoczy, mój drogi, w każdym razie nie mogę ukrywać przed tobą mojego szaleństwa; odkąd skończyłam piętnaście lat, moją głowę zaprzęta tylko jedna myśl: chcę stać się ofiarą okrutnych namiętności libertynizmu. Z całą pewnością nie chcę umrzeć już jutro, moja ekstrawagancja nie sięga aż tak daleko, ale chcę umrzeć właśnie w taki sposób, a oddając ducha, dać okazję do zbrodni, oto myśl, która zawróciła mi w głowie³⁸.

O ile Nastasję ekscytuje perspektywa śmierci z ręki Rogożyna, to ta sama okoliczność wydaje się od samego początku przyciągać ku niej Myszkina. Rogożyn i Myszkini stanowią jakby dwie strony tego samego zjawiska, jakim jest miłość w ujęciu Bataille'a: z jednej strony pragnienie bycia i trwania razem pod egidą normalności, która wykluczając eksces implikuje separację (Myszkini), z drugiej zaś pragnienie przełamania dystansu, zjednoczenia i momentalnego upojenia, które zakłada przemoc, a ostatecznie zbrodnię na obiekcie, który osiąść całkowicie można tylko za cenę ostatecznego odebrania mu jednostkowej integralności, czyli zniszczenia go (Rogożyn). „Myszkini i Rogożyn stanowią nierozłączne warunki i części składowe życia na tyle, na ile reprezentują pełnię dylematu, w jakim tkwi człowiek”³⁹. Niezwykła scena finałowa *Idioty*, w której obaj bohaterowie kładą się przy trupie Nastazji Filipownej, zrozpaczeni i duchowo zrujnowani, lecz zarazem całkowicie pogodzeni z tym, co się stało, jest potwierdzeniem tych słów.

U Dostojewskiego nieustannie przewija się motyw miłości niespełnionej, niezrealizowanej, przynoszącej kochankom więcej bólu i cierpienia, niż szczęścia. Zdaniem Bataille'a, to właśnie „[c]ierpienie

³⁸» D.A.F. de Sade, *Julietta. Powodzenie występku*, wybór i tłumaczenie B. Banasiak, K. Matuszewski, Kraków: Mireki, 2003, s. 271–272.

³⁹» G.A. Panichas, dz. cyt., s. 64.

objawia nam całą wartość ukochanej istoty” (E, 22). Cierpieć z powodu nienasyconego pożądania, a także niezrozumienia, walki z partnerem, psychologicznych ciosów zadawanych sobie nawzajem i odczuwanej z tego powodu nienawiści, to zarazem trwać w stymulującym pożądanie napięciu, odczuwać przyprawy intensywności, których niewinna, spełniona miłość jest pozbawiona. Wiedział to Bataille: „[w] arunkiem dla kochanków jest rozdarcie. Oboje pragną cierpieć. Pożądanie musi w nich pragnąć niemożliwego. Inaczej by się nasyciło, umarło”⁴⁰. W takich relacjach więcej jest erotyzmu, niż w potulnych i płótych związkach, epatujących nużącą pospolitością.

Dostojewski opisywał niemal wyłącznie zaburzone, udręczone związki. I tak np. Dymitr Karamazow nie wie, czy Gruszeńka wyjdzie za niego, czy tylko się z nim bawi; nie jest w związku z tym pewien, czy porzucenie i skompromitowanie Katarzyny Iwanowny, która darzy go prawdziwą miłością, było w ogóle warte oczekiwania na Gruszeńkę. Jest pionkiem w rękach tej ostatniej, zabawką, niewolnikiem, ale ten status niespełnienia i rozdarcia go podnieca. Dlatego może on przynajmniej rzucić do Aloszy te dumne słowa: „[c]zy czułeś, czy widziałeś we śnie, jak z góry leci się w przepaść? Otóż ja tak lecę na jawie. I nie boję się, i ty się nie bój. Właściwie boję się, ale jest mi słodko. Właściwie nie słodko, lecz zachwyt. . .”

Z innym przykładem miłości jako siły destrukcyjnej mamy do czynienia w przypadku relacji łączącej bohatera *Gracza* z Poliną. Gracz kocha Polinę, która, pomimo odwzajemnianego uczucia, przez cały czas znęca się nad nim. Jego miłość także miesza się z nienawiścią i brutalnym fantazjami o sprawieniu ukochanej bólu, a wręcz zabiciu jej:

I jeszcze raz zadałem sobie pytanie: czy ją kocham? I jeszcze raz nie umiałem na nie odpowiedzieć, a właściwie znów, po raz setny, odpowiedziałem sobie, że jej nienawidzę. Tak, była mi nienawistna. Bywały chwile (a zwłaszcza za każdym razem przy końcu naszych rozmów), że oddałbym pół życia, żeby ją uduśić! Przysięgam, gdyby było możliwe powoli zatopić w jej piersi ostry nóż, to zdaje mi się, że zrobiłbym to z rozkoszą. A równocześnie, przysięgam na wszystko, co jest świętego, gdyby na Schlangenbergu, na modnym szczycie, rzeczywiście powiedziała mi: „Niech pan skoczysz”, natychmiast bym skoczył, nawet z rozkoszą (NPG, 121).

Miłość u Dostojewskiego nie syci i nie uszczęśliwia. Odwrotnie: prowadzi kochanków do wzajemnego wyniszczenia, katastrofy i śmierci. Inne typy miłości Dostojewski wydaje się zupełnie ignorować: „miłości triumfującej, radosnej i po męsku zdecydowanej opisywać nie umiał albo nie chciał”. Miłość znaćla dłań: „męczyć się samemu, przysparzać cierpienia, boleśnie ranić ukochaną istotę. [. . .] Nie znał on prostych uczuć”⁴¹.

Zauważmy, że podczas gdy np. Tołstoj rozrzuca się i wpada w patos, konstruuując obraz udanych związków małżeńskich, np. Pierre’a i Nataszy w *Wojnie i pokoju* czy Levina i Kitty w *Annie Kareninie*, tam

⁴⁰ » G. Bataille, *L’Allegria, catéchisme de Dianus*, [w:] tegoż, *Oeuvres Completes*, t. 5, Paris: Gallimard, 1970–1988, s. 408.

⁴¹ » K. i T. Енко, *Ф. Достоевский – интимная жизнь гения*, Москва 1997, <http://lib.rus.ec/b/220035/read> (07.09.2014).

Dostojewski od razu traci zainteresowanie postacią, której w ten sposób się „powiodło”, a wręcz usuwa ją ze sceny. Przykładem los Szatowa w *Biesach*, zamordowanego przez bandę młodego Wierchowieńskiego. Kiedy rozwój miłości „prowadzi do ugruntowania stałego związku partnerów – zauważa Ralph Matlaw – Dostojewski przestaje być zainteresowany dalszym eksplorowaniem rezultatu. Szatow, po urodzeniu dziecka przez jego żonę, mógłby spokojnie posłużyć jako temat na kolejną powieść – lecz byłaby to powieść uderzająco obca względem całej reszty świata Dostojewskiego. I podobnie: nic nie wydawałoby się bardziej nie na miejscu niż perspektywa Rodiona i Soni wychowujących małego Raskolnikowa⁴². Zarówno u Dostojewskiego, jak i u Bataille’a w miłości nie ma miejsca na szczęśliwe zakończenia.

Niespełnienie, rozdarcie, poszukiwanie

Człowiek z podziemia jest pierwszą postacią Dostojewskiego, która buntuje się totalnie przeciwko temu, co „jest”. Dlatego między innymi powiada on, że nie chce nikim się „stać”, ani „najnędnijszym robakiem”, ani nawet „leniem”. „Kimś” – powiada – stają się jedynie głupcy:

Nie potrafiłem stać się nie tylko człowiekiem złym, ale zgoła żadnym: ani złym, ani dobrym, ani łotrem, ani uczciwym, ani bohaterem, ani nędznym robakiem. Teraz zaś dokonuję żywota w swoim kącie, drażniąc siebie gorzką i na nic nieprzydatną pociechą, że człowiek rozumny po prostu nie może na serio kimś się stać, kimś staje się jedynie głupiec (NPG, 9).

Żeby zrozumieć te słowa bohatera *Notatek*, spróbujmy je zestawić z następującą myślą Bataille’a: „[g]dyby ktoś zapytał mnie, kim jesteśmy, odpowiedziałbym: tym otwarciem na wszystko, co możliwe, tym oczekiwaniem, którego nie zaspokoi żadna satysfakcja materialna. [...] Szukamy szczytu” (E, 265). Człowieka, mówiąc najprościej, cechuje dążenie do czegoś „innego” niż to, co życie jest mu zdolne zaoferować. Jesteśmy „otwarciem na wszystko, co możliwe” – z jednej strony wyznaczamy sobie w życiu cele i dążymy do ich realizacji, marzymy o szczęściu i o jakimś bliżej niesprecyzowanym stanie emancypacji od trosk, problemów i ograniczeń, z drugiej jednak strony podświadomie boimy się osiągnięcia tych celów. „Żyjemy w czasie niedokonanym, bo czas dokonany oznacza śmierć” – pisze Morson⁴³. Wolimy stan niedomknięcia, oczekiwania, niespełnienia, jakkolwiek wiele nie przynosiłby nam cierpień. Bo w momencie, gdy osiągamy zadowalający kształt życia i samych siebie, tracimy związek z bytem pojętym w kategoriach intensywności stawania się. „Pozostawanie w zgodzie z samym sobą, jak wino w bukłaku, stanowi perspektywę przeciwną wszelkiej pasji, a więc sprzeczną ze wszystkim, co naprawdę warto zachodu” – przekonuje Bataille⁴⁴.

⁴²» R.E. Matlaw, dz. cyt., s. 22.

⁴³» G.M. Morson, *Paradoxical Dostoevsky*, „Slavic and East European Journal” 1999, vol. 43, nr 3, s. 475.

⁴⁴» Hasło: *Buster Keaton* [w:] G. Bataille (ed.), *Encyclopedia Acephalica, comprising the critical dictionary & related texts*, London: Atlas Press, 1995.

O tym samym mówił już kiedyś Człowiek z podziemia. Wielokrotnie przezeń powtarzana matematyczna formułka: „dwa razy dwa jest cztery” odnosi się ironicznie już to do konieczności ugięcia się człowieka przed „prawami natury” i „dowodami nauki”, która „wie najlepiej”, jak powinniśmy żyć, by być szczęśliwymi, już to do ludzkiej wiary w rozum, który rzekomo jest w stanie zapewnić człowiekowi dobrobyt na ziemi. Nauka i rozum to właśnie owa „ściana”, która wyznacza człowiekowi granicę jego poszukiwań i aspiracji, zmuszając go do pogodzenia się z koniecznościami uznanymi przez rozum za nieprzekraczalne. W tym miejscu Człowiek z podziemia zgłasza *veto*:

Mój ty Boże! Cóż mnie obchodzą prawa natury i arytmetyki, skoro mi się z jakiegoś tam powodu nie podobają ani te prawa, ani to, że dwa razy dwa – cztery? Oczywiście takiej ściany głową nie przebiję, jeśli istotnie sił mi na to nie starczy, ale wcale się przed nią nie ukorzę tylko dlatego, że mam przed sobą ścianę i że mi nie starczyło sił (NPG, 15).

Bohater *Notatek* woli być „nikim” niż zaakceptować życie zaprogramowane za niego przez rozum i naukę. Im większa presja normatywna na prowadzenie „korzystnego życia”, czyli takiego, w którym zabiega się o pozycję w społeczeństwie, dobra materialne i zdrowe, godne życie, tym bardziej Człowiek z podziemia będzie się buntował i obierze drogę zupełnie przeciwną – tylko po to, by móc w pełni korzystać ze swojej wolności:

Czy podejmiecie się dokładnie określić, na czym właściwie polega ludzka korzyść? No, a jeżeli tak się zdarzy, że n i e k i e d y owa korzyść nie tylko może, ale wprost powinna polegać na tym, by czasem zapragnąć dla siebie uszczerbków, a nie korzyści? (NPG, 21).

„Pragnąć dla siebie uszczerbków, a nie korzyści” – właśnie ta istniejąca w człowieku paradoksalna przekorność jest dla rozumu niemożliwa do zaakceptowania. Rozum nigdy nie pogodzi się z tym, że można po prostu n i e c h c i e ć szczęśliwego życia, że w jego miejsce można chcieć szaleństwa, degrengolady, biedy, upadku, ruiny, etc. To, że człowiek gotów jest postrzegać w tych rzeczach „korzyść”, jest skandalem dla rozumu; godzi to wszak w same podstawy ufundowanej przezeń humanistycznej i racjonalnej kultury. Dlatego tych wszystkich, którzy idą „pod prąd” normatywnej wizji „dobrego życia” rozumne społeczeństwo nazwie „nihilistami” czy „szaleńcami”, tak jak Kiryłowa z *Biesów*, który zabija się, by pokazać, że nie warto być niewolnikiem wiary w nieobecnego Boga i zakładnikiem woli „życia”, które może wcale nie jest takie „dobre”, jak się je reklamuje. Albo przylepi się im etykietkę „błaznów” i „nieudaczników”, jak Człowiekowi z podziemia. Ten ostatni dobrze jednak wie, że rozum zawsze ostatecznie przegra walkę z tkwiącą w człowieku negatywnością i „częścią przekłętą”:

człowiek zawsze i wszędzie, kimkolwiek jest, lubi postępować tak, jak chce, a wcale nie tak, jak mu nakazuje rozum i korzyść; chcieć zaś można przecież i wbrew własnym korzyściom, a niekiedy w p r o s t n a i e

ż y (to już moja teza). Własna, wolna i swobodna wola, własny – niechby nawet najdziksz y – kaprys, własna fantazja, niekiedy pobudzona choćby zgoda do szaleństwa – to wszystko stanowi właśnie ową pominiętą, najkorzystniejszą korzyść, która nie mieści się w żadnej klasyfikacji i wskutek której wciąż diabli biorą wszystkie systemy i teorie (NPG, 24–25).

Istnieje w nas coś, co zawsze będzie buntować się przeciwko życiu zaprojektowanemu w „systemach i teoriach”. Jakiś naddatek, niezgoda na rzeczywistość, pragnienie „niemożliwego”. Gdyby nie to pragnienie, bylibyśmy może tylko kikutami, namiastkami ludzi. Dlatego człowiek Dostojewskiego woli sprowadzić na siebie piekło, niż siedzieć w błogim samozadowoleniu i oszukiwać się, że takie życie mu wystarcza. Dostojewski odkrył ten sam paradoks, z którego Bataille zrobi wiele lat później ośnowę swojej filozofii: „pożądamy czegoś, co gdybyśmy mieli, to byśmy tego nie chcieli, a wręcz zniszczyli”⁴⁵. Bo tylko niszcząc, czujemy się naprawdę wolni (suwerenni). Bo „erosowi stworzenia odpowiada Eros destrukcji”⁴⁶. Człowiek gotów jest zaryzykować ogromną stratę energii, byle tylko poczuć to „coś”, co czuje się w momencie świadomego zaprzepaszczenia tego, na co długo musiał pracować, prowadzenia do nieszczęścia i upadku innych lub samego siebie.

Na długo przed Bataille’em Dostojewski wypowiedział wojnę rozumowi jako czynnikowi, który deheroizuje człowieka, zatrzymuje go w dążeniu, łudzi perspektywą gnuśnego szczęścia i życia, w którym materialny dobrobyt i poczucie bezpieczeństwa wykupuje się za cenę rezygnacji z chwil, o których można by powiedzieć, jak Dymitr Karamazow, że warte były całego życia. Iść za radami rozumu to wykształcić się na „przykładowego obywatela”, który chętnie i bezproblemicznie znajdzie dla siebie miejsce w strukturze społecznej, będzie pracował i zbierał pieniądze, założy rodzinę, wybuduje dom, a gdy doda do tego jeszcze dwa dni skromnych przyjemności w dni wolne od pracy, to będzie miał swój mały raj na ziemi. Tylko jakie to życie? Czy tak pojęte „dobro” rzeczywiście jest na miarę ambicji człowieka? Z tym pytaniem ciekawie bawi się Nick Land w swojej książce o Bataille’u. Pisze on tak:

Któż byłby tak beczelny, by poszukiwać czegoś innego niż Dobro? Dobro jest wszak prawdziwą esencją celu, absolutnego celu, lśniącego wspaniałe w jego Platońskiej wykładni [...]. Dobro jest dokładnie tym, czego – po zastanowieniu się – chcemy. A przynajmniej tym, czego powinniśmy chcieć. [...] A jednak, jak sugeruje Freud, jesteśmy wciąż niezadowoleni z oferty cywilizacji, dręczeni przez *Unbehagen*. Problem z Dobrem nie tkwi w jego nierównym rozdzieleniu, lecz w fakcie, że jest tak przygnębiająco nudne. [...] Być może cała słuszność tkwi po stronie dobra, ale co do „dobrego życia”, to czy nie lepiej byłoby w ogóle nie żyć?⁴⁷

⁴⁵ » G.M. dz. cyt., s. 476.

⁴⁶ » P. Evdokimov, dz. cyt., s. 223.

⁴⁷ » N. Land, *Georges Bataille, and the Virulent Nihilism (an essay in atheistic religion)*, London, New York: Routledge, 1992, s. 135–136.

Z perspektywy Dostojewskiego i Bataille'a uwierzyć rozumowi i zgodnie z regułką „dwa razy dwa jest cztery” dostrzegać „konieczność” w zabieganiu o „dobre życie”, to wykastrować się, umrzeć za życia. Ich bohaterowie, z Człowiekiem z podziemia i „księdzem C” na czele, nie zadowolają się raz i na zawszeadaną im funkcją i tożsamością, występują niczym morza ze swych granic. Poszukują „czegoś innego” i znajdują, już to w przemocy, już to w autodegradacji, już to w heroicznym kroczeniu ku samozagładzie. Jak słusznie pisze Matlaw: „[ż]adna z wiecznie poszukujących postaci Dostojewskiego nie zaakceptuje nic innego prócz totalnego wyjaśnienia zagadki wszechświata i żadna nie zazna satysfakcji i ukojenia w zwykłych przyjemnościach życia”⁴⁸.

Dostojewski bywał też pisarzem wiedzionym przez afirmację, radość, dziecięce nieledwie zapatrzenie w jasne, solarne, wesołe aspekty życia („Cicho, powietrze czyste, trawa rośnie – a rośnijże, trawko Boża. Ptaki śpiewają – śpiewaj, ptaszynko Boża. Dziecię na rękę u kobiety zapłakało – Pan z tobą, człowieku małeńki, rośnij szczęśliwie, dziecino! [...] Pięknie jest na świecie, mój drogi” [Mł, 346]). Nauki Zosimy w *Braciach*, słowa Makara Dołgorukiego w *Młodziku* o pięknie i tajemnicy ukazują jego zdolność do głębokiego zachwytu nad światem. Jest u Dostojewskiego miejsce na żart, dowcip, lekkość, czułość i swawolność; jaka jasność wkracza na przykład w mroczny świat *Braci Karamazow* za każdym razem, gdy pojawia się radosny i promienny Kola... Zdarzają się uczucia piękne i wzniosłe. Te przebliski jednak – jakże rzadkie! – bardziej jeszcze uwydatniają nocny, posępny klimat powieści Dostojewskiego. „Słońce zaglądało w jego dzieła, żeby oświecić rozczulenie, szczerą miłość Lizy do Aloszy Karamazowa, «dzieci bawiące się, ukochane dzieci», ich «wiecznie biegające (бегущие) nóżki» – ale to słońce szybko zachodziło, i jeszcze większa i gęstsza zapadała ciemność” – napisał Jurij Ajchenwald⁴⁹.

Istnieje ogromna, jakościowa różnica między pozytywnymi bohaterami Dostojewskiego, a stworzonymi przez niego łotrami i łajdakami. Zdaniem Tylera Parkera to właśnie „[n]ajbardziej dynamiczne postaci Dostojewskiego znajdują jakiś sposób na to, by się zniszczyć lub okaleczyć”⁵⁰. „Najbardziej dynamiczne”, a więc najciekawsze literacko charaktery, to charaktery rozpustników, szubrawców i ludzi upadłych. Rację wydaje się również mieć Alex de Jonge, który utrzymuje, że stworzone przez Dostojewskiego postaci pozytywne są „słabe” w tym rozumieniu, że nie za bardzo pasują do świata jego prozy:

Zosima i Dołgorukij ze swymi pozytywnymi cechami są w istocie *outsiderami*, intruzami, którzy nie potrafią nawiązać żadnych prawdziwych kontaktów z bardziej charakterystycznymi dla Dostojewskiego postaciami. To, że się nie liczą, poświadczą fakt, że zostają zabici. Świadomość problemów, jakie niesie portretowanie wartości pozytywnych, znajduje odbicie w stworzonej przez Dostojewskiego koncepcji „zdecydowanie pięknej osoby”. Potrafi on sportretować takiego kogoś jedynie pod postacią głupiego impotentu, który traci resztki rozumu w zetknięciu z jego powieściową rzeczywistością. Jego świat to świat, gdzie

⁴⁸ R. E. Matlaw, dz. cyt., s. 21.

⁴⁹ Ю. И. Айхенвальд, *Достоевский*, [w:] tegoż, *Силуэты русских писателей*, t. 1, Москва 1998, http://az.lib.ru/a/ajhenwalxd_j_i/text_0123.shtml (07.09.2014).

⁵⁰ T. Parker, *Enthusiasm for Life: Notes on "The Possessed"*, „Chicago Review” 1947, vol. 2, nr 1, s. 25.

ludzie dobrzy są zabijani lub niszczeni, gdzie właściwie nie sposób opisać nawrócenia się Raskolnikowa, gdzie Sonia Marmieladowa musi kupczyć własnym ciałem, a Alosza Karamazow posiada bogatą, choć niewykorzystaną żylę zmysłowości⁵¹.

Czy Dostojewski umiałby w ogóle (i chciał) stworzyć naprawdę wybitną postać, która wreszcie byłaby usatysfakcjonowana sobą i życiem, które prowadzi? Co wtedy byłoby jeszcze dla niej do zrobienia, co do odkrycia? A owo „odkrywanie życia” we wszelkich możliwych przejawach, odkrywanie bez asekurantwa i lęku o to, co można znaleźć, zadawanie ostatecznych pytań, zadrażnianie siebie i świata roztrząsaniem „przeklętych problemów” jest jedną z najważniejszych cech pełnych pasji bohaterów Dostojewskiego. Jak mówi Hipolit Tierientiew w *Idiocie*: „[c]hodzi o życie, o samo życie – o odkrywanie go, bezustanne i wieczne, a nie o fakt odkrycia!” (I, 415). I cóż z tego, że wielu z tych bohaterów ostatecznie „odkrywa” tylko konieczność zniszczenia lub okaleczenia samych siebie? Czy autodestrukcja, do której w końcu prowadzą ich poszukiwania, nie jest tak naprawdę jedynym sensownym gestem w obliczu niemożliwości „totalnego wyjaśnienia zagadki wszechświata” (Matław), jedynym gestem *na miarę* nieustannie ich trawiącego pożądanego „niemożliwego”? Jak powiada Bataille: „[w]szystko jest daremne, wszystko jest ułudą, sam Bóg jest rozjątreniem pustki, gdy idziemy drogami pożądania”⁵². Dopiero wtedy, gdy kierowany przewrotnością czy zgubną namiętnością człowiek występuje przeciwko zasadom rozumu, przyzwoitości czy moralności, dotyka głębi swojego ducha, czuje, że żyje. Jego natura jest bowiem paradoksalna, ekscesywna i to takiego człowieka ukochał Dostojewski najbardziej: „wszelkie zło w człowieku – nienawiść, ambicja, próżność, złośliwa satysfakcja i [...] cielesne pożądanie – nie są dla Dostojewskiego świadectwem bezduszności, lecz przeciwnie – posiadają duchową proveniencję, są znakiem jakiegoś szczególnego napięcia życia duchowego”⁵³. Kierowany tym ogromnym napięciem, tym potwornym rozjątreniem, człowiek Dostojewskiego chętnie odda zdrowie, szczęście, spokój, a w końcu – życie. „Dostojewski – pisał D.A. Traversi – był mistrzem wśród wszystkich odkrywców psychicznych i fizycznych zaburzeń, [...] jego odkrycia ujawniają ostatecznie grzeszną (*erring*) przygodę ludzkiego doświadczenia; to eksperyment zastąpienia prawdziwej harmonii życia przez despotyczną aktywność niezależnego umysłu”⁵⁴.

Zakończenie: Dostojewski w optyce Bataille’owskiej

Nie można nie zauważyć, jak wielką siłę przyciągania mają negatywni bohaterowie Dostojewskiego, jak bardzo zwracają na siebie uwagę właśnie jako postaci lubujące się w przekraczaniu granic, wiecznie

⁵¹ » A. de Jonge, dz. cyt., s. 243.

⁵² » G. Bataille, *L'Aléluiah, catechism...*, s. 396.

⁵³ » С. Франк, *Достоевский и кризис гуманизма (К 50-летию дня смерти Достоевского)*, [w:] *О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931*, Москва: Книга, 1990, s. 396.

⁵⁴ » D.A. Traversi, *Dostoevsky*, [w:] R. Wellek (ed.), *Dostoevsky. A Collection of Critical Essays*, New York: Prentice-Hall Inc., 1962, s. 171.

nieszcześnie, niepokodzone ze światem, równie demoniczne i okrutne wobec innych, co rozkochane we własnej męce. „W opisach niebezpiecznych, naprawdę ryzykownych sytuacji nikt po dziś dzień nie prześcignął Dostojewskiego” – twierdzi Maximilian Braun, dodając, że jeśli chodzi o ukazywanie zwyczajnych i zdrowych aspektów życia, to Dostojewski „starął się” tylko na miarę całkiem przeciętnego pisarza⁵⁵. To tutaj, w kreacjach ludzi upadłych i frenetyków postawionych wobec niemożliwych, granicznych sytuacji egzystencjalnych, pragnących pojąć życie „jednym, całościowym gestem” (de Jonge), zawiera się, jak sądzę, nader ambiwalentne, a wręcz antyhumanistyczne przesłanie Dostojewskiego, któremu myśl Bataille’a okazuje się tak bliska.

Jednocześnie zawsze trzeba mieć w pamięci, jak bardzo wieloznaczny i skomplikowany był to pisarz. André Gide zwierzał się z poczucia braku i niespełnienia, jakie zawsze towarzyszyło mu po wykładzie o Dostojewskim, gdy trafiało do niego, ile rzeczy ominął. Pocieszał się faktem, że w jego twórczości szukał może bardziej tego, co ważne dla niego i jego własnych przemyśleń⁵⁶. W moim przypadku jest podobnie. Mówiłem tylko o jednym (choć w moim przekonaniu szalenie istotnym i spektakularnym) aspekcie twórczości Dostojewskiego, który naświetlają kategorie zła, transgresji, erotyzmu, intensywności i który wpisuje dzieło rosyjskiego pisarza w mroczny, antyhumanistyczny nurt europejskiej kultury. Mam wszelako świadomość, że człowiek Dostojewskiego jest permanentnie rozdarty, wieloznaczny i paradoksalny. Z jednej strony wykazuje skłonność do przemocy i poszukuje autentyczności choćby za cenę pohańbienia lub zniszczenia siebie i innych, z drugiej jednak pożąda Prawdy, Dobra i Piękną. Jeden Dostojewski z istic demoniczną fascynacją pisał o atrakcjach „sezonu w piekle”, drugi zawsze miał nadzieję, że wszelkie manifestacje „bezbożnego egoizmu” w człowieku da się przekroczyć „przez powrót do Chrystusa” i jego prawa miłości i samo-poświęcenia.

Niezależnie jednak od tego, który Dostojewski fascynuje nas bardziej – czy ten przejęty ideą zbawienia człowieka i dostarczenia normatywno-religijnych podstaw pod nową, chrześcijańską z ducha kulturę, czy ten mówiący, że „cały świat może zginać, byle by tylko [on] mógł pić sobie herbatę” (NPG, 99), to przyznać trzeba, że istnieje u Dostojewskiego gigantyczny przestwór „zła”, któremu nie sposób odmówić niesamowitej siły atrakcji. Jak pisał Malcolm V. Jones: „[n]iezależnie od tego, czy mówi się o niej w kategoriach sensualności, wpływu Diabła, pędu ku destrukcji i rozbiciu, dążenia do chaosu, czy fascynacji złem [...], jasnym jest, że w dziele Dostojewskiego pracuje inna, negatywna zasada, która wywiera wpływ na umysły i dusze jego postaci i która posiada swój własny urok”⁵⁷. Ten świat i tę zasadę łatwiej jest zrozumieć, umieszczając lekturę Dostojewskiego w optyce Bataille’owskiej filozofii erotyzmu i transgresji.

⁵⁵ M. Braun, *The Brothers Karamazov as an Expository Novel*, „Canadian-American Slavic Studies” 1972, vol. 6, nr 2, s. 274–275.

⁵⁶ A. Gide, dz. cyt., s. 201–202.

⁵⁷ M.V. Jones, dz. cyt., s. 35.

Bo też Bataille'owski świat transgresji i poszukiwania spełnienia poza normatywnym kodem naszej kultury okazuje się pod wieloma względami odbiciem gwałtownego i prężącego się w wiecznym poszukiwaniu/niespełnieniu świata Dostojewskiego. Sądzę, że Dostojewski oddziałał na Bataille'a znacznie bardziej, niż francuski filozof gotów był przyznać. Do dziś ciekawość może budzić pytanie, dlaczego właściwie Bataille nie umieścił sylwetki genialnego rosyjskiego eksploratora mroków ludzkiej duszy w swojej znanej pracy pt. *Literatura i zło*.

Literatura

- Айхенвальд Ю.И., *Достоевский*, [w:] tegoż, *Силуэты русских писателей*, t. 1, Москва: Республика, 1998, http://az.lib.ru/a/ajhenwalxd_j_i/text_0123.shtml (07.09.2014).
- Attarian J., *Dostoevsky vs. the Marquis de Sade*, "Modern Age" 2004, vol. 46, issue 4.
- Bataille G., *Błękit nieba*, tłum. T. Komendant, [w:] tegoż, *Historia oka i inne historie*, tłum. T. Komendant, I. Kania, W. Gilewski, Kraków: Oficyna Literacka, 1991.
- Bataille G., *Discussion sur le péché*, [w:] tegoż, *Oeuvres Complètes*, t. 6, Paris: Gallimard, 1970–1988.
- Bataille G., *L'Alleluiah, catéchisme de Dianus*, [w:] tegoż, *Oeuvres Complètes*, t. 5, Paris: Gallimard, 1970–1988.
- Bataille G., *Encyclopedia Acephalica, comprising the critical dictionary & related texts*, London: Atlas Press, 1995.
- Bataille G., *Erotyzm*, wyd. II, tłum. M. Ochab, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007.
- Bataille G., *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Warszawa: Aletheia, 2008.
- Blanchot M., *Lautréamont et Sade*, Paris: Éditions de Minuit, 1963.
- Braun M., *The Brothers Karamazow as an Expository Novel*, "Canadian-American Slavic Studies" 1972, vol. 6, nr 2.
- Chudo A., *Voyeurism and Violence, With Constant Reference to Dostoevsky. An Essay in Misanthropology*, "Ulbandus Review" 2010, vol. 13.
- Coetzee J. M., *Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky*, "Comparative Literature" 1985, vol. 37, nr 3.
- Cox G., *Tyrant and Victim in Dostoevsky*, Columbia: Slavica Publishers Inc., 1983.
- Dalton E., *Unconscious Structure in "The Idiot". A Study in Literature and Psychoanalysis*, Princeton: Princeton University Press, 1979.
- Dostojewski F., *Biesy*, tłum. T. Zagórski, Z. Podgórzec, London: Puls, 1992.
- Dostojewski F., *Bracia Karamazow*, t. 1–2, tłum. A. Wat, przejrzał i poprawił Z. Podgórzec, London: Puls, 1993.
- Dostojewski F., *Idiota*, tłum. J. Jędrzejewicz, przejrzał i poprawił Z. Podgórzec, London: Puls, 1992.
- Dostojewski F., *Łagodna*, tłum. G. Karski, Warszawa: PIW, 1976.
- Dostojewski F., *Młodzik*, tłum. J. Polecki, Białystok: Wydawnictwo Kreator, 2002.
- Dostojewski F., *Notatki z podziemia/Gracz*, tłum. G. Karski, London: Puls, 1992.

- Dostojewski F., *Zbrodnia i kara*, tłum. J.P. Zajączkowski, Warszawa: Wydawnictwo Sara, 1992.
- Енко К. И. Т., Ф. Достоевский – интимная жизнь гения, Эдиториал УРСС, Москва: Гелеос, 1997, <http://lib.rus.ec/b/220035/read> (07. 09.2014).
- Evdokimov P., *Gogol i Dostojewski czyli zstąpienie do otchłani*, tłum. A. Kunka, Bydgoszcz: Homini, 2002.
- Франк С., *Достоевский и кризис гуманизма (К 50-летию дня смерти Достоевского)*, [w:] *О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931*, Москва: Книга, 1990.
- Gide A., *Dostojewski. Artykuły i wykłady*, tłum. K. Kot, Warszawa: KR, 2009.
- Jones M.V., *Dostoevsky. The Novel of Discord*, New York: Harper & Row, 1976.
- de Jonge A., *Dostoevsky and the Age of Intensity*, London: Secher & Warburg, 1975.
- Кашина-Еврейнова А., *Подполье гения. сексуальные источники творчества Достоевского*, Petrograd: Третья стража, 1923.
- Кузнецов С., *Федор Достоевский и маркиз де Сад. Связи и переключки*, [w:] К.А. Степанян (ed.), *Достоевский в конце XX века*, Moskwa: Классика плюс, 1996.
- Land N., *Georges Bataille and the Virulent Nihilism (an essay in atheistic religion)*, London/New York: Routledge, 1992.
- Langan J., *Icon vs. Myth: Dostoevsky, Feminism and Pornography*, "Religion & Literature" 1986, vol. 18, nr 1.
- LeBlanc R.D., *Slavic Sins of the Flesh. Food, Sex and Carnal Appetite in Nineteenth-Century Russian Fiction*, Lebanon: University of New Hampshire Press, 2009.
- Matlaw R.E., *Thanatos and Eros. Approaches to Dostoevsky's Universe*, "Slavic and East European Journal" 1960, vol. 4 nr 1.
- Matuszewski K., *Georges Bataille – inwokacje zatury*, Łódź: Wydawnictwo UŁ, 2006.
- Mayné G., *Eroticism in Georges Bataille and Henry Miller*, Birmingham: Summa Publications, 1993.
- Michajłowski M., *Okrutny talent*, tłum. L. Liburska, [w:] *Okrutny talent. Dostojewski we wspomnieniach i krytyce*, wybór, wstęp i przypisy Z. Podgórzec, Kraków-Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Mochulsky K., *Dostoevsky. His Life and Work*, trans. M.A. Minichan, Princeton: Princeton University Press, 1967.
- Morson G.M., *Paradoxical Dostoevsky*, "Slavic and East European Journal" 1999, vol. 43, nr 3.
- Panichas G. A., *Dostoevsky's Spiritual Art. The Burden of Vision*, New Jersey: Transaction Publishers, 1985.
- Parker T., *Enthusiasm for Life: Notes on "The Possessed"*, "Chicago Review" 1947, vol. 2, nr 1.
- Przybylski R., *Dostojewski i „przekłete problemy”*, Warszawa: Sic!, 2010.
- de Sade D.A.F., *Julietta. Powodzenie występku*, wybór i tłumaczenie B. Banasiak, K. Matuszewski, Kraków: Mireki, 2003.
- de Sade D.A.F., *Powiedzieć wszystko*, wybór i tłumaczenie B. Banasiak i inni, Kraków: Mireki, 2008.
- Surya M., *Georges Bataille: An Intellectual Biography*, trans. K. Fijałkowski, M. Richardson, New York: Verso, 2002.
- Szestow L., *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, tłum. C. Wodziński, Warszawa: Czytelnik, 2000.
- Traversi D.A., *Dostoevsky*, [w:] R. Wellek (ed.), *Dostoevsky. A Collection of Critical Essays*, New York: Prentice-Hall Inc., 1962.

Michał Kruszelnicki

Urodzony w 1979 roku, absolwent polonistyki (UWr), doktor filozofii (UMK). Autor książek: *Oblicza strachu* (Toruń 2003), *Tradycja kulturowo-literacka i symbolika w Mistrzu i Małgorzacie Michaiła Bułhakowa* (Toruń 2004), *Drogi francuskiej heterologii* (Wrocław 2008), *Studia z posthumanistycznej filozofii podmiotu* (red. wraz z W. Kruszelnickim, Wrocław-Warszawa 2008), *Nietzsche i romantyzm* (red. wraz z W. Kruszelnickim, Wrocław 2013) oraz kilkudziesięciu artykułów z zakresu współczesnej filozofii francuskiej, filozofii edukacji, historii literatury norweskiej, rosyjskiej i francuskiej, problemów kultury popularnej, psychologii analitycznej. Tłumacz tekstów z języka francuskiego i angielskiego. Stypendysta Uniwersytetu North Carolina w Greensboro (2003) i dwukrotnie Uniwersytetu w Tromsø w Norwegii (2009, 2011). Adiunkt w Zakładzie Filozofii Instytutu Pedagogiki w Dolnośląskiej Szkole Wyższej we Wrocławiu.

SUMMARY

Eroticism – evil – intensity: Dostoevsky and Bataille

The following paper is an attempt at a comprehensive analysis of literary and philosophical congruences between seemingly distant writers: Fyodor Dostoevsky and Georges Bataille. I want to investigate here the question considered in both of the authors' works, and concerning the relation between transgression of normative cultural codes and the sense of fulfillment and authenticity of existence. I discuss numerous ideas, motives and imageries essential in Dostoevsky in order then to problematize them from the perspective of Bataille's philosophy. The article builds on the axis of categories such as eroticism – evil – intensity (authenticity) and extracts from the works of Dostoevsky and Bataille the idea of an eerie satisfaction awoken in man by acts of violence and cruelty; loss of self, ruination in love, confrontation with deadly risk, self-depreciation, and spiritual laceration preferred over a life in harmony. The study is situated at the crossroads of literary studies and philosophy, nevertheless it is the philosophical proximity of these two figures that interests me the most. Therefore I am less interested in purely Russian, historical, ideological and literary contexts that stand behind Dostoevsky's literary creations than the existential and psychological aspect of his oeuvre which Lev Shestov characterized as a "philosophy of the underground" – philosophy of tragedy and hopelessness in the face of human paradoxical nature. In the final instance, my investigation is expected to present Bataille as a figure essentially lacking, or rather never sufficiently admitted, within Bataille's philosophical thought.

Keywords: Dostoevsky, Bataille, eroticism, evil, intensity, authenticity

POMIĘDZY EROSEM A TANATOSEM. SUSAN SONTAG/ANNIE LEIBOVITZ

Agnieszka Kaczmarek | Poznań

ABSTRAKT

Artykuł jest próbą przedstawienia relacji zachodzących w sferze praktyk codzienności, które odnoszą się do obszaru intymności. Punktem wyjścia jest analiza fotografii Annie Leibovitz zrobionych Susan Sontag w trakcie ostatnich lat jej życia, podczas których zmagala się z chorobą. Charakterystyczna jest tu obecność erosu i tanatosa, które determinowały zapośredniczone w obiektywie fotografa spojrzenie. To uwikłanie w pewną formę erotyzmu a jednocześnie wizualna transgresja, która może wywoływać kulturowy skandal.

słowa kluczowe: śmierć, choroba, eros, tanatos, fotografia

Ale czasem też, co starzejący się spostrzegał z tryumfem, z zawrotem głowy jak i z przerażeniem, odwracał ociągłiwie i powoli albo też szybko i nagle, jakby chodziło o zaskoczenie, głowę przez lewe ramię ku miejscu swego wielbiciela. Nie napotykał jego oczu, gdyż haniebna obawa zmuszała zbłąkanego do trwożnego trzymania spojrzeń na wodzy. W głębi tarasu siedziały kobiety, które strzegły Tadzia, i doszło do tego, że zakochany musiał się bać, by nie wpaść w oczy i nie ściągnąć na siebie podejrzeń¹.

¹» T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, tłum. L. Staff, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1996, s. 72.

Zacytowany na samym wstępie fragment *Śmierci w Wenecji* ma za zadanie przypomnienie szczególnej dialektyki: fascynacji i wstydu, a nawet skrępowania. Przywołany obraz uwielbienia wywołuje poczucie onieśmienia związanego ze spojrzeniem dosięgającym zachwycający obiekt. Gustaw Aschenbach, uciekając od uporczywie nawracającego, bezpośredniego kontaktu wzrokowego, prowadzi kokieterijną grę zakochanego – wpatruje się, a jednocześnie owo zapatrzenie ma pozostawać tajemnicą. Fascynacja Tadeuszem, mogąca wywołać oburzenie, staje się także pokarmem zarówno dla witalności, jak i zgryzoty. Pozostanie ona niewypowiedzianą tajemnicą trwającą – jak się wkrótce okaże – do bliskiej śmierci. Opowieść Manna łączy w sobie klasyczną figurę dwóch freudowskich popędów – erosa i tanatosa. Zachowanie pisarza zawładnięte jest zmysłową fascynacją, która ostatecznie stała się jedną z przyczyn nagłej śmierci Aschenbacha. To spojrzenie, które karmiło oczarowanie pisarza, było jednocześnie próbą uzurpacji ciała. Zapatrzenie prowadzące podwójną grę: pragnienia i wstydu, ukierunkowane zostało tak na zawładnięcie, jak i ocalenie upragnionego ciała. Oko stało się tutaj zarówno źródłem cierpienia, jak i źródłem rozkoszy, pozostając jednak milczącym, niewypowiedzianym sekretem. Ciało chłopca, darczone tłumioną namiętnością, osadzoną w klatce kultury, wywoływało nerwowy popłoch, obawę przed skandalem, ale jednocześnie wyzwalało i odkrywało być może zapomnianą przyjemność.

Oko pozostaje narządem, przez który obiektywnie istniejący świat przedostaje się do ludzkiego umysłu. Dzięki zmysłowi wzroku to, co powszechne staje się subiektywnym wizerunkiem, osobistą interpretacją, jedynym sposobem postrzegania. To, co wcześniej tylko widziane staje się widzialnym, a poprzez uzmysłowienie i pracę subiektywności dokonuje się rozpoznanie. Zmysł wzroku i samo oko pozostają granicą, zapośredniczeniem pomiędzy obszarem zewnętrznym, a wewnętrznym, należącym już wyłącznie do sfery podmiotowości. Obraz świata przez spojrzenie przenika do ludzkiej umysłowości, pozostając jednocześnie względem niego autonomicznym. Umysł niezauważalnie integruje się z rzeczywistością lub na skutek przymknięcia powiek alienuje się poza nią. Zamknięte oko jest wyrazem niechęci, niezgody, dowodem eliminowania tych obrazów, które są dla niego nie do zaakceptowania, mogąc oburzać lub gorszyć. Ale jednocześnie zamknięte oko pobudza wyobraźnię, wyostrza inne zmysły, przyczyniając się często do erotycznego napięcia i wzmocnienia rozkoszy. Na rangę tego wzrokowego zapośredniczenia zwraca uwagę Jean Baudrillard, pisząc:

Uwodzicielska siła oczu. Najbardziej bezpośrednia, najczystsza. Oczy uwodząc, obywają się bez słów i tylko spojrzenie splatają się w pojedynku, bezpośrednim zwarcu, bez wiedzy innych, poza ich mowę: dyskretny urok przeciągającego się orgazmu. A gdy spojrzenie wywołujące rozkoszne napięcie ustępuje miejsca słowom i miłosnym gestom, uwodzicielska siła słabnie. Dotkliwość spojrzeń, gdy w jednej nieuchwytej chwili niczym błysk dowcipu, streszcza się cała potencjalność ciał (i ich pożądania?) – namiętny pojedynek, zmysłowy, a zarazem odcielesniony – idealna zapowiedź upojności uwiedzenia, któremu nie dorówna już żadna fizyczna namiętność. Samo spotkanie spojrzeń jest przypadkowe, ale odbywa się tak, jakby zawsze były w sobie utkwione: rzucone poza sensem, nie są spojrzeniami, które się wymienia².

²» J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Warszawa: Sic!, 2005, s. 76.

Właśnie ta gra uwodzicielskiego spojrzenia i skromności stała się udziałem Aschenbacha. Jest objawem ciekawości, zainteresowania, pragnienia poznania, zrealizowania odległej, wręcz niemożliwej fascynacji. Poprzez oko uwielbiana cielesność zachwyca; metafizyka oka pozostaje niezrealizowanym zbliżeniem, zachłanną formą intymności, która przetrwa jedynie jako niespełnione pożądanie. Spojrzenie, możliwości patrzenia, oglądania ukochanego, wyidealizowanego wizerunku, daje jednocześnie gwarancję spełnienia, przypomnienie wizerunku zachwyca, dając przynajmniej pozór obecności. Patrzanie jest potwierdzeniem tożsamości, sposobem rozpoznania, które zawłaszczając jednocześnie wprowadza ryzyko. Ciekawość spojrzenia eliminuje rozkosz tajemnicy, której ofiarą na zawsze pozostanie Psyche. Ciekawa wyglądu swego małżonka, budzi go blaskiem zakazanego światła, a tym samym traci go i popada w otchłań smutku i osamotnienia. Pascal Quignard przywołując ten klasyczny mit, pisze: „*Ego quidem, simplicissima Psyche, immemor. . .* Ja też o Psyche, ty najnaiwniejsza z naiwnych, poleceń zapomniałem. . . Ptak ulatuje z gałęzi cyprysu. Znika. Przepada w nocy”³. Spojrzenie przynosi utratę kochanka, pożądanie łamie ustalone reguły, łamie zakazy. Potrzeba spojrzenia okazuje się silniejsza, nawet jeśli wiąże się ze skrajnymi emocjami trwogi i fascynacji.

W duszy brakuje pewnego obrazu. Zależymy od pozycji, która koniecznie musiała zostać przyjęta, ale której nigdy na własne oczy nie zobaczymy. Ten brakujący obraz zwie się *początkiem*. Szukamy go we wszystkim, co widzimy. Ten brak przenikający dni na wskroś zwie się *losem*. Szukamy go we wszystkim, co przeżywamy. Szukając, powtarzamy bezwiednie gesty, powtarzamy słowa zwodnicze i zawodne⁴.

Spojrzenie Psyche wyjawiało tajemnicę: przerwało ciąg uwodzenia i rozkoszy, który zapewniała niewidzialność. Zwizualizowanie potwierdziło obecność, ale jednocześnie doprowadziło do miłostnego dramatu, gdyż eliminacja erotycznego uniesienia ukierunkowała doświadczenie śmierci. Otwarcie oczu, dostrzeżenie pozostaje czymś niestosownym, tak jak za niestosowną kultura uznaje śmierć. Następuje daleko posunięta powściągliwość wobec mówienia o kresie życia, a zmiany i doświadczenia mu towarzyszące są aktualnie zaniedbywane, usunięte na margines oficjalnego dyskursu. Zakaz mówienia o śmierci zajął miejsce wcześniejszego mówienia o seksualności, co szczególnie podkreślił w swoim słynnym eseju Geoffrey Gorer. Jednocześnie ta zbieżność wzmacnia klasyczną tezę Freuda piszącego o dwóch przeciwnych, a jednocześnie nawzajem się uzupełniających popędach erosa i tanatosa:

Po długich wahaniach zdecydowaliśmy się przyjąć jedynie dwa popędy podstawowe: *erosa i popęd niszczycielski*. [. . .] Celem pierwszego z nich jest tworzenie i zachowywanie coraz większych całości, a więc tworzenie i zachowywanie więzi, celem drugiego zaś – przeciwnie – likwidowanie związków i tym samym, niszczenie rzeczy⁵.

³ P. Quignard, *Noc seksualna*, tłum. K. Rutkowski, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2008, s. 234.

⁴ Tamże, s. 11.

⁵ Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997, s. 102.

Freudowska opozycja stała się szczególną gramatyką kształtującą obszar ludzkich doświadczeń i relacji. Eros, popęd życia, służący konstruowaniu więzi jest opozycyjny wobec mrocznych sił tanatosa – destrukcyjnych, wrogich, niszczycielskich. Rozbieżność ta wyzwala przemiany kulturowe – ich wzrost i rozwój, lecz także zmierzch. Walka ta odbywa się zarówno w przestrzeni uniwersalnej, jak i na poziomie jednostkowym, rzutującym na powstanie świata i własnego w nim miejsca. Zbliżenie obu popędów szczególnie portretują rozmaite formy wizualizacji, które jak zauważa W.J.T. Mitchell:

obrazy chcą takich praw, jakie posiada język, a nie przekształcania w język. Nie chcą być sprowadzone ani do „historii obrazów” ani do „historii sztuki”, lecz chcą być postrzegane jako złożone byty zajmujące różnicowane podmiotowe pozycje i tożsamości⁶.

Obraz dokonuje zatem przekroczenia nie tylko granicy oka integrującego to, co transcendentne z immanentnym; zawładniając spojrzenie wzywa je także do niecofania się przed tym, co widzialne. Prowokuje do wyrwania się zakazanemu, tabuizowanemu, sferze intymności, dialektycznie złożonej z tego, co erotyczne i tanatologiczne. Fotografia zatrzymuje pragnienie, będąc jego „obrysem”⁷, szkicem tego, co ukryte, a jednocześnie oczekujące na wyeksponowanie. „Poza tym – pisze Mitchell – że ujmowano je zwykle jako antytetyczne wobec zasady konfliktu czy agresji, ludzkie pragnienie tradycyjnie przedstawiano na różne, wzajemnie sprzeczne sposoby: z jednej strony, jako związane z ciemnymi namiętnościami, żądzami i «niższą naturą» właściwą zwierzętom, z drugiej, jako idealizowane do doskonałości, jedności i duchowego oświecenia. Nie powinno być zatem zaskoczeniem, że pragnienia przedstawień wizualnych będą równie pokręcone”⁸.

Spojrzenie i unikanie jest szczególną, nieuchwytną grą. Sfera cielesności pozostaje kulturowo osłonięta, lecz na poziomie pragnienia staje się ona uobecniana. Widzialność wkracza tu na obszar nieco zacienionej immanencji – fotografia jest tu zatem nośnikiem i manifestacją pragnienia oraz jego obrazu. Zdjęcie umożliwia wyrażenie tęsknoty, braku, ale także fascynacji, wpisanej w zasadę przyjemności. Ta ukryta jest w głębi fotograficznego obrazu, jest przekroczeniem i odrzuceniem kulturowych schematów na rzecz wizualizowania pragnienia, ale też śmierci.

Polaryzację obu tych sfer podkreślają fotografie Annie Leibovitz umieszczone w podsumowującym szczególnie etap życia artystki albumie *A Photographer's Life. 1990–2005*⁹. To wizualna opowieść, fotograficzna historia relacjonująca doświadczenia wspólnego życia z Susan Sontag. Fotograficzny esej

⁶ W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013, s. 80.

⁷ Tamże, s. 89.

⁸ Tamże, s. 92–93.

⁹ A. Leibovitz, *A Photographer's Life. 1990–2005*, London: Published by Jonathan Cape, 2006.

Leibovitz wynika z emocjonalnego zaangażowania, ale także z obserwacji, fotograficznej syntezy, spojrzenia obu stron zapośredniczonych obiektywem. Prace Leibovitz, utrzymane w tylko pozornie ascetycznej monochromatycznej konwencji, są depozytem emocji, a także dokumentem o szczególnej codzienności, która była udziałem dwóch wybitnych, silnych osobowości. Ta dokumentacja zdaje się realizować także to, o czym pisze André Rouillé:

Ponadto codzienność jest często przedstawiana bez użycia jakichkolwiek efektów formalnych, w sposób możliwie neutralny i przezroczysty, bez wyszukanych ujęć kompozycji, oświetlenia. Następuje odejście od niezwykłych tematów i form, a chodzi o przedstawienie w zwykły sposób tego, co zwykłe. Program ten, który nie sprowadza się do zerowego poziomu zapisu, ani też do czegoś, co byłoby poza sztuką, przeciwstawia się naiwnemu poszukiwaniu udiwnienia w sztuce, ale też i zbyt prostackich wyobrażeniom proponowanym przez media¹⁰.

Leibovitz wyłamuje się nakazowi spuszczenia oczu na widok tego, co może wywoływać skrępowanie, obawę lub to, co jest kulturową prowokacją. Nie eliminuje spoza pola widzialnego tych części kultury, które tradycyjnie należą do sfer „niewidzialnych”: erotyki i śmierci. Tematem fotografii pozostaje ciało, będące obiektem erotycznego uwielbienia a jednocześnie zmieniające się na skutek agresywnej choroby i terapii. To przecież od niego najczęściej odwraca się wzrok, gdyż w swojej niedoskonałości wywołuje estetyczne zgorzsenie, niechęć, odrzę. Staje się niewidzialnym jak i niedotykalnym. Z formalnego punktu widzenia czarno-biała kolorystyka, która dominuje w omawianych fotografiach Leibovitz, nadaje im szczególnie harmonijny charakter. Kompozycyjna asceza podkreśla i umożliwia głębsze skupienie się na fotografowanym obiekcie: hotelowy pokój, sylwetka, portret ujęte w różnych konfiguracjach mimo wszystko naprowadzają widza na jedyną bohaterkę zdjęć: Susan Sontag. Tak zatrzymuje się praca pamięci, ale również praca oka – może ono częściej powracać do raz zatrzymanego, bezpowrotnego obrazu. Ten nie naśladuje codzienności, ale staje się codziennością, będąc jej dokumentacją.

Erotyka obrazu

Fotografie Susan Sontag wykonane przez Annie Leibovitz wizualnie uzupełniają opozycję eros – tanatos. Leibovitz fotografowała Sontag, realizując egzystencjalny projekt obejmujący wizualizację erotyzmu, a jednocześnie dokonuje przekroczenia, wywołując swoisty popłoch, przedstawiając swoją partnerkę w stadium zaawansowanej choroby oraz tuż po śmierci. Dotyka tych dwóch sfer intymności, eksponuje najgłębsze sfery prywatności, lecz nie wkłada się w dyskurs publiczny, utrzymując się w sferze emocji, umieszczając bohaterkę fotografii w należytych miejscu, o którym pisze Bataille:

¹⁰» A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Kraków: Universitas, 2007, s. 477.

Rzecz jasna, przedmiot jest najpierw rozpoznany przez podmiot jako inny, różny od niego, jednakże w chwili, gdy on sam przeistacza się w pożądanie, przedmiot, drżąc z trwogi nie mniejszej niż on, nie jest już niczym różnym od niego; oba pragnienia spotykają się, mieszają się i stapiają¹¹.

Leibovitz w odważnych wizualizacjach umieszcza – być może intuicyjnie – całościowość bytu. Spojrzenie obiektywu pełni tu funkcję miłosnego uścisku, adorującego, oczarowanego oka, które wnikliwie przygląda się ukochanemu obiektowi, istniejącemu w swej autonomii, a przez spojrzenie i zatrzymanie w fotograficznym obrazie utrwała i przywłaszcza przynależną osobność.

Fotografie Leibovitz opowiadają o wspólnej codzienności, którą dzieliła z Sontag od 1988 roku. To życie sytuowało się pomiędzy pracą Leibovitz a pisaniem i intelektualnym zaangażowaniem Sontag, wspólnymi podróżami, zwiedzaniem i erotyczną fascynacją. Tak uporządkowany świat był przez Leibovitz utrwalany, mimo że – jak sama wyznaje – Sontag wielokrotnie zarzucała jej, iż nie robi wystarczająco dużo zdjęć¹². Sontag potrzebująca „nowych przygód i doświadczeń”¹³ nakłaniała do utrwalania życia, które dzisiaj jest szczególną formą archeologii, a z pewnością możliwością zrekonstruowania minionego.

Zdjęcia przedstawiające Susan Sontag można podzielić – mimo łączącego je obszaru intymności – na te, które niezależnie od świadomości i obecności choroby są afirmacją życia, oraz na te, które mogą być próbą osławiania choroby i śmierci.

W wywiadzie udzielonym Jonathanowi Cott, Sontag mówiła: „Fotografia opiera się na fragmentach. Ma z natury neutralny status fragmentu. Jest, rzecz jasna, dziełem kompletnym, lecz rozpatrywana przez pryzmat upływu czasu staje się jedynym, krytycznym fragmentem tego, co nam zostało z przeszłości”¹⁴. Fragmentaryczność a jednocześnie całość życia, które właśnie dziś może być oglądane z perspektywy czasu, jest jedynie drogą od fascynacji erotycznej do dramatyczności śmierci. Zdjęcia Sontag powstałe w latach 1988–1994 relacjonują czas witalny z życiem jako tłem. Monochromatyczne, czarno-białe zdjęcia nasycone są zafascynowanym okiem, które bez skrępowania uwodzi. Światłością zastępujący kolor podkreśla to, co najważniejsze, a jednocześnie najbardziej ukryte. Quignard pisze:

Błyskawica rozświetlająca niebo, zanim rozlegnie się grzmot, zanim wzniesie się pieśń, zanim mowa ludzka stanie się zrozumiała. Ta scena poprzedza jeszcze nieistniejące ciała w niej właśnie stwarzane, ona je *figuruje*, ona je *portretuje*. Taki jest prawdziwy sens *światłocienia*. Dawni artyści nazywali takie obrazy „nocami”. Rzymianie mówili: *lucubrationes*. I zaliczali do niech wszelkie czynności wykonywane w blasku lampy oliwnej¹⁵.

¹¹ » G. Bataille, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Kraków: Oficyna Literacka, 1992, s. 96.

¹² » A. Leibovitz, *Wstęp*, [w:] tejże, dz. cyt. (publikacja nie posiada paginacji).

¹³ » Tamże.

¹⁴ » *Myśl to forma odczuwania. Susan Sontag w rozmowie z Jonathanem Cottem*, tłum. D. Żukowski, Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2014, s. 69.

¹⁵ » P. Quignard, dz. cyt., s. 21.

Fotografie autorstwa Leibovitz napięte intymnością, przepełnione są owym blaskiem, rozświetleniem, które pobudza wyobraźnię kolejnego oglądającego. Nie wszystko musi być dla niego zrozumiałe, a jedynie pozostające w sferze domysłów i imaginacji. Według Rolanda Barthesa, do którego Sontag lubiła się odwoływać:

Obraz odcina się od tła: jest czysty i wyraźny niczym list: jest listem od tego, kto zadaje mi ból. Dokładny, pełny, wymuskany, ostateczny, nie pozostawia mi żadnego miejsca: jestem z niego wykluczony jak ze sceny pierwotnej, która istnieje pewnie na tyle, na ile obrebia ją kontur dziurki od klucza. Oto wreszcie definicja obrazu, każdego obrazu: obraz jest tym, z czego jestem wykluczony¹⁶.

Oglądający fotografie pozostaje względem nich na zewnątrz, nie uczestniczy w emocjach, napięciu; obraz pozostaje niewypowiedziany, mimo że relacjonuje wyraźną historię. Fotografie z lat 1988–1994 pokazują Sontag w przestrzeni dwóch intymności: łóżka, a także nagości. Zdjęcia zrobione w hotelach w Wenecji, Berlinie czy na Capri wprowadzają w rytm porannej bliskości, przebudzenia. Bohaterka fotografii bez skrępowania pokazuje swoją rozspaną twarz, nieuporządkowane włosy, a ciepło spojrzenia deponuje w sobie jeszcze niedawną noc. Przestrzeń łóżka to równocześnie miejsce pracy Sontag: potwierdzają to rozrzucone notatki, otwarte książki, niedbale odłożona prasa, które wskazują na zaangażowanie, intensywną pracę intelektu Sontag, który tak uwodził Leibovitz. Ten erotyczny urok szczególnie podkreśla fotografia z 1991 roku, przedstawiająca Sontag siedzącą niedbale (jak na większości zdjęć) na kanapie w mieszkaniu na West 24 Street z wyjątkowo zamysłonym wyrazem twarzy. Być może melancholijna, zmęczona, z pewnością intrygująca. . .

Partnerstwo Sontag i Leibovitz stanowiło pewną formą anarchii i przekraczało kulturowe ograniczenia. W znacznym stopniu było docieraniem do granic, które także pojawiają się na fotografiach prezentujących intymną cielesność. Zbliżają do niej zdjęcia Susan Sontag, która mimo poddania się kilka lat wcześniej radykalnej mastektomii, pozuje Leibovitz nago z lekkim niepokojem, skrępowaniem zasłania dłonią bliźnię po zabiegu. To jedyne osłonięte miejsce na jej ciele, miejsce po utraconym, którego nie eksponuje.

Fotografie Leibovitz, będące rodzajem rodzinnej opowieści, dziennika zakochanych, odkrywają kolejną tajemnicę: ciało poza sferą zmysłowości jest także materią podlegającą zniszczeniu, zmianie, które to odzierają je z idealnego wizerunku.

Eros i tremendum

Leibovitz nie marginalizuje zmian, które wraz z wiekiem i chorobą dotyczą ciała. Znosi wizualny opór skierowany przeciwko nieuchronności śmierci, starzenia, umierania. Oprócz niewątpliwiej zmysłowości,

¹⁶ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2011, s. 201.

prezentuje ciało, którego zniekształcony widok może wywołać popłoch. Przeciwstawia się milczeniu kulturowemu, które nie zauważa, że to samo ciało może pociągać, jak i wywoływać obrzydzenie. Jednak, jak stwierdza sama Leibovitz, robienie intymnych zdjęć bliskim jest zawsze przywilejem, ale nie- sie ze sobą także odpowiedzialność¹⁷. Annie Leibovitz nie definiuje intymności, jednak można uznać, że wiąże się z nią bezwzględna akceptacja tego, co na co dzień jest eliminowane z obszaru widzialności. W przywoływanym już wywiadzie Sontag mówi:

Świat chorych to świat pełen męstwa i odwagi, które napawają otuchą. Znam też jednak oczywiście ludzi, którzy w chorobie bywają niezwykle ekshibicjonistyczni, a czasem nawet sadystyczni wobec innych swoich problemów zdrowotnych i używają tego, by zdominować i wyzyskiwać ludzi w swoim otoczeniu¹⁸.

Postawa samej Sontag przeczy temu ostatniemu stwierdzeniu. Nie eksponuje swojej choroby, nie próbuje się licytować ani nadzorować życia tak swojego, jak i innych. Widoczną na paryskim zdjęciu (2003 rok) melancholią, akceptuje przemijalność, której staje się coraz bardziej świadoma. Fotografie Sontag przedstawiające ją w fazie zaawansowanej choroby nowotworowej są niejako wzmocnieniem i jeszcze silniejszym zaakcentowaniem tego, co autorka *Zestawu do śmierci* wyrażała w słynnym eseju *Choroba jako metafora*¹⁹. To w tekście z 1977 roku Sontag zwróciła uwagę na szczególnie postawy przyjmowane przez współczesne społeczeństwo w stosunku do nowotworów: milczenie, cisza, niedopowiedzenia, omijanie tematu. Podkreśla fatalistyczne nastawienie wobec raka, traktując go jako chorobę tajemniczą, o której nie należy zbyt głośno rozmawiać. Esej i fotografie przełamują tę sferę tabuizacji, gdyż choroba nie jest tu metaforą, a realnym, świadomym doświadczeniem, które przeczy nieśmiertelności²⁰. Natomiast Baudrillard stwierdza:

„Jestem nieśmiertelna” znaczy tyle, co: „Działam bez wytchnienia”. Także z tego powodu gra musi toczyć się nieprzerwanie i jest to reguła podstawowa. Albowiem jak nie ma gracza, który przedłużyłby grę, tak żadna uwodzicielka nie zawładnie uwodzeniem. Żadne perypetie miłości czy pożądania nie mogą naruszyć tej reguły. Żeby uwieść, trzeba kochać, nie na odwrót. Uwodzenie to strój, który ubiera i rozbiera pozory – jak Penelopa tkła i pruć gobelin, tak pod jej dłońią spletało się i rozpletało pożądanie. Albowiem decyduje pozór i mistrzowskie nim władanie²¹.

¹⁷» A. Leibovitz, dz. cyt.

¹⁸» *Myśl to forma odczuwania*, dz. cyt., s. 31.

¹⁹» S. Sontag, *Choroba jako metafora*, tłum. J. Anders, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1999.

²⁰» O zagadnieniu śmierci i choroby w twórczości Susan Sontag pisałam w artykule *Śmierć intelektualistki: Susan Sontag*, [w:] A. Grzegorzczak, A. Kaczmarek (red.), „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein. Wobec śmierci”, nr 9, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, s. 249–259.

²¹» J. Baudrillard, dz. cyt., s. 86.

Sontag na zdjęciach z lat 1998–2003 nie kokietuje, nie uwodzi zalotnym kostiumem kochanki. Wprost przeciwnie – jej strojem pozostaje ciało, które coraz intensywniej się zmienia, poddając się agresywnej chorobie. Zdaje się potwierdzać propozycję Bataille’a:

Wszystko w nas wprost domaga się niszczącego dotknięcia śmierci: stawiamy czoło najprzeróżniejszym próbom, podejmujemy ciągle od nowa rozmaite, z punktu widzenia rozumu jałowe wysiłki, składamy hekatombę z naszej twórczej mocy, aby umożliwić daremne przejście od pojedynczego życia do nowych, młodszych istnień²².

Leibovitz, wraz z postępem choroby i koniecznością hospitalizacji Sontag, rezygnuje na ten czas z pracy fotografa, a jednocześnie starannie dokumentuje przebieg choroby i zmian jej towarzyszących. Opowiada historię postawienia diagnozy, przez operację, chemioterapię, utratę włosów – każdy z tych etapów jest przez nią, mimo dramatyzmu sytuacji, zarejestrowany. Przedstawia to wszystko, co zazwyczaj w codziennych praktykach intymności pozostaje zamknięte, przemilczane, zasłonięte: Sontag śpiąca na szpitalnym łóżku, poddająca się pielęgniarstwu zabiegom, okryta wygniecioną pościelą – zmęczona, chora przestaje przypominać Susan ze zdjęcia z Meksyku (1989), kiedy to uwodzicielskim spojrzeniem pięknej kobiety kusi obiektyw. Leibovitz przedstawia to, co w dzisiejszej kulturze wywołuje wstręt, a co tyłko pozornie jest skrajnie oddzielone od sfery erotyzmu.

Dalej wykażę – deklaruje Bataille – iż tej uprzedniej znajomości śmierci odpowiada poznanie seksualności, w czym z jednej strony pomaga doznanie wstrętu i plugawość aktu seksualnego, z drugiej – praktykowanie erotyzmu, będącego dla tamtego doznania przeciwwagą. W tym jednak punkcie oba wspomniane rodzaje wiedzy głęboko są różne: świadomość dziedziny seksualnej ma przedmiot pozytywny, nie może zatem być dana w zwykłej relacji wstrętu²³.

Jak widać, granica między wstrętem a pożądaniem jest niezwykle delikatna. Podobnie jak erotyzm, śmierć traktowana jest skandalicznie a nawet agresywnie. Nie należy o nich mówić, a z pewnością pokazywać. Śmierć nie powinna być upubliczniana, a raczej zepchnięta na margines makabry. Aby zapobiec zgorzeleniu, chory został przeniesiony ze sfery domowej, publicznej do szpitala i poddany tamtejszej izolacji i rygorowi.

Szpital – jak pisze Ariès – staje się odtąd jedynym miejscem, gdzie śmierć na pewno nie jest aktem publicznym – bądź też czymś w rodzaju – co jest obecnie traktowane jako chorobliwa nieprzyzwoitość. Dlatego szpital jest miejscem śmierci samotnej²⁴.

²²» G. Bataille, dz. cyt., s. 72.

²³» Tamże, s. 68–69.

²⁴» P. Ariès, *Śmierć odwrócona*, tłum. J. Godzimirski, [w:] S. Cichowicz, J. Godzimirski (red.), *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993, s. 242.

Leibovitz łamie ten kulturowy zakaz, przeciwstawia się dominującej „kulturze wstrętu”. Oswaja to, co pozornie jest nieoswajane, co jednocześnie przyciąga i odpycha, często wywołując nawet obrzydzenie, załamując dotychczasową stabilność i porządek. Widząc chore, cierpiące, bolące ciało w pierwszym odruchu odwraca się wzrok, tak jakby ten mógł zostać przyłapany na drażnieniu tajemnicy czy na podglądaniu oczarowanych sobą kochanków. Według Kristevej:

To się narzuca, niepokoi, fascynuje pragnienie, które mimo to nie pozwala się uwieść. Pragnienie, przestraszone, odwraca się. Zraża się i odrzuca. Absolut chroni je przed wstydem, a ono jest zeń dumne, trzyma się go. Ale mimo wszystko ten poryw, ten skurcz, ten skok jest przyciągany zarazem przez pewne gdzie indziej, równie kuszące jak i przekłete. Niestrudzenie, jak nieokiełznany bumerang, bieguny wezwania i odrzucenia dosłownie wyprowadzają z równowagi tego w kim tkwią²⁵.

Leibovitz zdaje się nie poddawać tej „potędze obrzydzenia”, nie włącza się w cenzorski dyskurs kultury. Ciało, które fascynowało nie traktuje jako obcego ani skandalicznego.

Taktyka obrazu

Jeżeli erotyzm, jak pisze Bataille, to „aktywność czysto ludzka, [która] jest w całości pogwałceniem reguły zakazów”²⁶, można uznać, że Leibovitz przełamuje zakaz śmierci. Wpisuje się tym samym w retorykę „taktyk” zaproponowanych przez Michela de Certeau. Taktyki jako szczególne formy działania, będące w opozycji do „strategii”, są uznawane za niepodporządkowujące się określonemu prawu czy regułom miejsca. Są oderwaniem się od systemowości czasu i przestrzeni. Poprzez zmierzanie do wyodrębnienia dla siebie własnej, zindywidualizowanej przestrzeni, dokonuje się transgresji z miejsca kulturowo czy zwyczajowo kontrolowanego. Leibovitz dokonując tego, co „zakazane” opiera się represjom typowym dla przestrzeni szpitala i doświadczenia choroby. Nie łamie fundamentalnych procedur, ale wychodzi poza standardy instytucji. Stając w obliczu egzystencjalnego dramatu decyduje się na użycie fotografii jako taktyki ukierunkowanej na oswojenie wkraczającej w jej życie śmierci.

To zdjęcia zmarłej Susan Sontag wykonane przez Annie Leibovitz zostały uznane za niestosowne, gorszące, ekshibicjonistyczne. Autorka fotografii wielokrotnie została uznana za gorszycielkę łamiącą bariery intymności, a jej zdjęcia uznano niemal za pornograficzne czy obsceniczne²⁷. Ale czy w ten sposób nie realizuje się swoisty testament Sontag, która zauważyła, że:

²⁵» J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków: Wydawnictwo UJ, 2007, s. 7.

²⁶» G. Bataille, dz. cyt., s. 95.

²⁷» Jean Baudrillard w *O uwodzeniu* dokonuje rozróżnienia obu tych kategorii: „Jednakże obsceniczność to nie to samo, co pornografia. W swojej tradycyjnej wersji obsceniczność zawiera element transgresji, prowokacji czy perwersji”. J. Baudrillard, dz. cyt., s. 32.

Od czasu wynalezienia aparatu fotograficznego w 1839 roku fotografia towarzyszyła śmierci. Zdjęcia miały przewagę nad obrazami malarskimi jako pamiątki minionych lat i zmarłych bliskich, gdyż obraz uzyskany za pośrednictwem aparatu fotograficznego to dosłownie ślad czegoś, co znalazło się przed obiektywem. Uchwycenie chwili śmierci to inna sprawa [...] ²⁸.

Annie Leibovitz była naocznym świadkiem śmierci Susan Sontag, a prezentowane pośmiertne fotografie są szczególnym dopełnieniem słów autorki *Przeciw interpretacji*: „Wszystkie fotografie mówią: «Memento mori». Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością ludzi i rzeczy” ²⁹. Pośmiertne fotografie Sontag potwierdzają tylko jej wcześniejszą intuicję. Poszczególne fragmenty ciała, przedstawione przez Leibovitz, na wzór stykówek uwydatniają jego delikatność i kruchość. Fragmentaryczność dobitniej podkreśla nieekonomiczność ciała zmarłego, jego nieproduktywność, tak wysoko cenioną i oczekiwaną przez współczesną ekonomię kultury. Pomimo zmian, które zaszły w ciele chorej Sontag, nie jest ono anonimowe czy iluzoryczne, przez co jeszcze wyraźniej może opowiadać o bezwyjątkowości śmierci, nie traktując jej jako czegoś obcego czy wyjątkowego.

To przez ten obraz przenika, przechodzi cień śmierci, niczym apokaliptyczny jeździec, stawiając na jej widok życie na baczność i jednocześnie przywołując jego gwałtowność. To intensywność, „dynamika, w której formy przeciwstawne łączą się w spójną całość, ma w sobie coś, co wprawia w zakłopotanie, a co wiąże się z powszechną nieznaną śmierci a erotyzmem traktowanym jako obietnica życia” ³⁰.

O odnawianiu życia przypominać może ostatnie zdjęcie zmarłej Sontag, przypominające „Martwego Chrystusa” Hansa Holbeina. Podobnie jak na obrazie, na fotografii widać ułożoną na katafalku domu pogrzebowego Sontag. Zielono-złota sukienka, w której zostanie pochowana, układa się na zmarłej jak miękki całun, spowijający całą sylwetkę. Kolorystyka jest tak samo ascetyczna, jak na dziele Holbeina, o którym pisał Kristeva:

Bezlitosne przedstawienie ludzkiej śmierci, obnażanie jej przez trupa *quasi*-anatomię przekazuje widzom nieznośną trwogę wobec śmierci Boga, która nie różni się tu od ludzkiej śmierci; tak dalece pozbawiona jest najmniejszej sugestii transcendencji ³¹.

Spojrzenia Leibovitz nie można nazwać „bezlitosnym” – jej fotografia pełna jest spokoju, oddalenia, a jednocześnie przedstawione zbliżenia części ciała wskazują na to, jak trudno unieść śmierć bliskiego

²⁸ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magała, Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2010, s. 33.

²⁹ Taże, *O fotografii*, tłum. S. Magała, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986, s. 19.

³⁰ G. Bataille, dz. cyt., s. 71.

³¹ J. Kristeva, *Martwy Chrystus Holbeina*, tłum. R. Lis., [w:] S. Rosiek (red.), *Wobec śmierci*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2002, s. 287.

jako całość. Jak sama przyznaje – zdjęcia wykonywała w transie. Z niedowierzaniem w realną stratę, przechodząc tym samym bramę żałoby.

Fotografie Leibovitz są wchodzeniem w nieskończoność. Poprzez wzrok, który opuszczał Aschenbach, śmierć tak, jak erotyzm pobudza ludzkie zmysły, umysł, wrażliwość. Dokonuje się transgresja nieoczekiwanego a przecież pewnego. Śmierć unaocznia się, mimo iż wpatrujące się w nią oko stanie się nadzorującym narzędziem. Spojrzenie zawieszone na granicy rozkoszy i potępienia stanie się świadkiem traumatycznej prawdy, która wyda się nieadekwatna wobec życia i wobec kierujących nim żywiołów. Fotografie są dopełnieniem „przyjemności tekstu” zasugerowanej przez Susan Sontag – jej realizacją i ponownym przywołaniem rozkoszy pożądania. Wszak – przywołując pierwsze zdanie *Erotyzmu* Bataille’a – „O erotyzmie można powiedzieć, że jest pochwałą życia nawet w śmierci”³² – nie należy jednak spuszczać oczu.

Literatura

- Ariès P., *Śmierć odwrócona*, tłum. J. Godzimirski, [w:] S. Cichowicz, J. Godzimirski (red.), *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.
- Barthes R., *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2011.
- Bataille G., *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 1999.
- Bataille G., *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Kraków: Oficyna Literacka, 1992.
- Baudrillard J., *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Warszawa: Sic!, 2005.
- Freud Z., *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.
- Kristeva J., *Martwy Chrystus Holbeina*, tłum. R. Lis., [w:] S. Rosiek (red.), *Wobec śmierci*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2002.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków: Wydawnictwo UJ, 2007.
- Leibovitz A., *A Photographer's Life. 1990–2005*, London: Published by Jonathan Cape, 2006.
- Mann T., *Śmierć w Wenecji*, tłum. L. Staff, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1996.
- Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013.
- Myśl to forma odczuwania. Susan Sontag w rozmowie z Jonathanem Cottem*, Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2014.
- Quignard P., *Noc seksualna*, tłum. K. Rutkowski, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2008.
- Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków: Universitas, 2007.
- Sontag S., *O fotografii*, tłum. S. Magała, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986.
- Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magała, Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2010.

³²» G. Bataille, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 1999, s. 15.

Agnieszka Kaczmarek

Antropolog i kulturoznawca, adiunkt w Zakładzie Semiotyki Kultury Instytutu Kulturoznawstwa UAM. Autorka książki *Nowoczesna autentyczność. Charles Taylor wobec dylematów współczesności* (Poznań 2011); współredaktorka tomów *Kultura wobec czasu*, *Wobec śmierci* i *Wobec samotności*. Publikowała m.in. w „Kulturze Popularnej” i „Zeszytach Naukowych Centrum Badań im. Edyty Stein”.

SUMMARY

Between the Eros and Thanatos. Susan Sontag/Annie Leibovitz

Article is an attempt of presenting set of relations in the area of everyday life practices connected with intimacy. Start point is an analyze of Ann Leibovitz's phototgraphy of suffering because of cancer, Susan Sontag's last days of life. Presence of Eros and Thanatos is very significant, this two qualities determined the way in which the (mediated by object glass) gaze is seen. This erotic value of the photography entangled it into visual transgression which can be a source of cultural scandal.

Keywords: death, eros, thanatos, photography, disease

UCZTA Z MALINOWSKIM I WITKACYM. NIEDOPOWIEDZENIE I NAMIĘTNOŚĆ W ANTROPOLOGII

Paula Wełyczko | Wrocław

ABSTRAKT

Artykuł *Uczta z Malinowskim i Witkacym. Niedopowiedzenie i namiętność w antropologii* to rozważania nad wielowymiarową relacją łączącą Bronisława Malinowskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza. Przy pomocy mów filozofów zawartych w *Uczcie* Platona autorka dąży do wyjaśnienia uwag i komentarzy wskazanych przez biografów antropologa na temat jego przyjaźni z artystą – Witkacym. Odwołując się do fragmentów tekstów autobiograficznych takich jak *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, *622 Upadki Bunga czyli Demoniczna Kobieta*, a także *Listów* Stanisława Ignacego Witkiewicza stara się poznać naturę towarzyszącego im Erosa.

słowa kluczowe: erotyzm, Eros, biografia, biografia naukowa, Bronisław Malinowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Platon, Sokrates, uczucia, filozofia, emocje, antropologia kulturowa, przyjaźń

Prolog

Chwilami puste, dziecinne prawie żarty, chwilami bajka i mit, to znowu rozkoszna gra słów wieloznacznych i gra na trudnym instrumencie dobrej mowy, chwilami zachwyty myślowe i słowa oderwanych objawień, to znowu apoteoza człowieka, pana nad sobą i pana nad otoczeniem¹.

¹» Platon, *Uczta*, przełożył oraz wstępem i objaśnieniami opatrzył W. Witwicki, Kręty: Wydawnictwo ANTYK, 2002, s. 5.

Zacznijmy od Sokratesa. Polski wstęp do Platońskiej *Uczty* to opowieść o starszym już filozofie i jego relacjach z uczniami, a szczególnie z jednym i być może najważniejszym – Platonem. To historia znajomości wielowymiarowej, przepełnionej opisami zachwyty nad myślami, przyjaźnią i fizyczną fascynacją, które jak okazuje się później, często wkradają się na grunt nauk o kulturze.

Sokrates poszukiwał i domagał się całym sobą spotkań z Erosem. Szczególnie wtedy, gdy przechadzał się uliczkami Aten. Widział go, gdy patrzył na ludzi, słyszał, gdy z nimi rozmawiał. W młodości „włóczył się po całych dniach z chłopakami i gadał. Nic, ino gadał”². Miał przy tym zdolność doprowadzania swoich rozmówców do absurdu³. Drwił ze starszych osób, nonszalancko zadawał im z pozoru błahe pytania, na które jednak nie mogli znaleźć odpowiedzi. Swoim zachowaniem szczególnie imponował ludziom młodym, dzięki czemu przez lata zgromadził wokół siebie szeregi zwolenników. Przy tym wszystkim nosił „maskę sprośnego sylena, a pod nią [...] kostium półboga z brązu”⁴. Zarówno postawą, jak i filozofią zaznaczał swą obecność, stając się „człowiekiem, w którym myśliciel w nierozzerwalny sposób staje się działaczem”⁵.

Wśród zebranego tłumu słuchaczy znalazł się również ciekawy mędrca Platon. Słyszał o Sokratesie, który miał być inny od pospolitych guwernerów. Przeciwnikiem fascynacji młodzieńca myślicielem okazał się być ojciec Platona – Ariston. Zabraniał słuchać synowi ulicznych wystąpień tego konkretnego rektora. Sugerował się opinią, że Sokrates „to stary rozpustnik i za chłopcami się ugania”⁶.

Sokrates stanął jednak na drodze Platona i sprawił, że ten „znalazł go i już nie przestawał słuchać”⁷. Na tle innych, starszy filozof był jak „kontrast, nowość, zmiana i wzmożenie”⁸, czym wpływał na wzmocnienie i intensywność doznawanych przez młodzieńca wrażeń.

Witwicki, wprowadzając czytelnika w kontekst tej znajomości, igra z jego emocjami. Sięga do erotyzmu i motywu zakazanego uczucia. Sugeruje, że zapatrzenie Platona i intencje Sokratesa wykraczały poza dopuszczalną relację między mistrzem a uczniem. Sporo miejsca poświęca także opisom wyglądu zewnętrznego. Fascynacja ciałem jest tu równie ważna, co zachwyt nad rozumem. Sokrates był już dojrzałym i intelektualnie nieprzeciętnym mężczyzną, natomiast Platon wzbudzał zachwyt jako:

²» Tamże, s. 12.

³» W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988, s. 75. Należałoby czytając wstęp o zarbarwieniu biograficznym Władysława Witwickiego uzupełnić wiedzę o późniejsze poglądy Sokratesa. W kontekście treści tekstu głównego warto przypomnieć, że Sokratesowi przypisuje się wytworzenie „ironii”, która ma podważać wypowiedź przeciwnika. Władysław Tatarkiewicz stwierdził, że Sokrates czuł się uprawniony do tego, by podważać i dowodzić fałszywości cudzych spostrzeżeń, bo „zanim zaczniesz się badać naturę rzeczy, należy sobie uświadomić naturę poznania”.

⁴» Platon, dz. cyt., s. 20.

⁵» W. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 72.

⁶» Platon, dz. cyt., s. 22.

⁷» Tamże, s. 22

⁸» I. Kant, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, tłum. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, Warszawa: Wydawnictwo IfiS PAN, 2005, s. 61.

[...] śliczny, pysznie zbudowany, młody dwudziestoletni chłopak z dobrego domu, Aristokles [...] Rozwijał się pysznie. Wziął nagrodę za zapasy na igrzyskach istmijskich. Bary miał szerokie, że go nauczyciel gimnastyki Platonem nazwał. [...] Chłopak znakomicie umiał opowiadać i nadzwyczajnie naśladować ludzkie ruchy, ton mowy, sposób bycia. Rwał się na przedstawienia do teatru i po całych dniach czytał dramaty [...] bywał, oczywiście zbierał wzroki, obserwował jak kto mówi i jaka się w towarzystwie wytwarza sytuacja wzajemnych zamiarów i myśli skrytych poza słowami [...] Czuły był jak mimoza na wszelkie zbyt grube dotknięcia⁹.

Fabularyzacja, którą stosuje Witwicki jest ciekawym zabiegiem narracyjnym z kilku powodów. Po pierwsze, snuta opowieść wprowadza w atmosferę greckich, antycznych rozmów o miłości, w których to Eros stanowił ważny przedmiot zainteresowań filozofii. Po drugie, pozwala czytelnikowi sądzić, że dialogi autorstwa Platona wyrosły z jego wspólnych z Sokratesem doświadczeń miłości. Po trzecie, relacja łącząca Sokratesa z Platonem może służyć zrozumieniu fascynacji, która przybierając po raz kolejny postać mitycznego Erosa, wkradła się również na teren antropologii kulturowej i młodopolskiej bohemy.

Tropem nadanym przez Witwickiego i słowa platońskiej *Uczty* rozważmy okoliczności zdarzenia, którego nie było, a które miało miejsce w Zakopanem, przy domniemanym udziale światowej sławy antropologa i niepokornego, polskiego artysty. Michael Young, biograf Bronisława Malinowskiego, takie nastroje nazywa „chemią”.

Bohaterowie dramatu

Trwająca w latach 1890–1915 epoka Młodej Polski znacząco wpływała na osobowość bohaterów możliwego dramatu, przeżywających wtedy swoją dynamiczną młodość. Bronisław Malinowski i Stanisław Ignacy Witkiewicz żyli ideami charakterystycznymi dla zakopiańskiej elity intelektualnej i artystycznej.

Michael Young uważa, że znaczący w tamtym czasie był „romantyzm w związku z naturą, erotyzm, indywidualizm, Nietzscheańska filozofia Übermacha i kult geniuszu, humanizm i (jak zawsze) polski patriotyzm”¹⁰. Poważnym nastrojem związanym ze sferą polityczności towarzyszyła lekkość bytu granicząca z frywolnością, którą to udawało się szokować starsze pokolenia. Ówczesny ruch oczami Henryka Sienkiewicza określany był jako „Ruja i porubstwo w Krakowie” — słowa te zafascynowały Younga na tyle, by zyskać miano podtytułu wprowadzającego czytelnika we fragment o młodości antropologa.

Czy Bronisław Malinowski był Sokratesem? Na pewno bywał kapryśny i nieprzyjemny wobec osób darzonych estymą. Autora *Ogniem i mieczem*, którego znał osobiście wspominał po to, „by piętnować i wyszydzać”¹¹. Jednak Malinowski uznawał także autorytety. Wśród osób darzonych przez niego ogromnym

⁹» Platon, dz. cyt., s. 20–21.

¹⁰» M. Young, *Bronisław Malinowski. Odyseja antropologa 1984–1922*, tłum. Sz. Piotr, Warszawa: Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, 2008, s. 113.

¹¹» Tamże.

szacunkiem wymienia się ks. prof. Jana Pawlickiego. Zdaniem Andrzeja Palucha, „najsilniej oddziałał na studia filozoficzne Malinowskiego, który uczęszczał na jego seminarium”¹². Zainteresowanie antropologią przypisuje się szczególnie Sir Jamesowi Frazerowi, którego *Złota Gałąź* miała motywować Malinowskiego do pracy nad metodologiczną kondycją tej konkretnej nauki.

Przyjaciel rodziny – Władysław Matlakowski wspominał, że Malinowski „był w gruncie rzeczy dobrym chłopcem, chciał uchodzić za cynika i «twardego»; był też zarozumiały: do nas odnosił się życzliwie, ale protekcyjnie; jednego tylko Stasia uważał za równego sobie”¹³. Andrzej Paluch także uważa, że znajomość „okazała się nader istotna dla rozwoju emocjonalnego i intelektualnego każdego z nich”¹⁴.

Ciekawość Malinowskiego bliska była również zainteresowaniom antycznych myślicieli i ich refleksji nie tylko nad rozumem, ale i ciałem. Szczególnie sensualne opisy wyglądu fizycznego pojawiają się na łamach prywatnego *Dziennika*, gdy bardziej niż w pracach naukowych Malinowski pozwala sobie na szczerość i swobodne wyznania.

Cielesność pojawia się, gdy Malinowski nadaje wspomnieniom intrygujących go kobiet i mężczyzn odpowiednie kształty i zapachy. Ciało w *Dzienniku* to także przedmiot walki o przejęcie kontroli nad własnym rozumem i wolną wolą. I choć Malinowski nie był nigdy silnym półbogiem z brązu, a raczej chorywym właścicielem okrągłych okularów, to w jego wyglądzie uwagę przykuwały pełne usta, kobiece – podobne do matki. Ten aspekt wyglądu fizycznego był często przedmiotem zainteresowań artystycznych Stanisława Ignacego Witkiewicza. Pełne usta Malinowskiego pojawiają się zarówno w literackich opisach, jak i na portretach i fotografiach wykonanych przez artystę.

W towarzystwie zakopiańskich elit Stanisław Ignacy Witkiewicz uchodził za geniusza. „Wcześniej zaczynał malować, pisać dziecięce sztuki teatralne, grać na fortepianie, nieco później fotografować i filozofować”¹⁵. Już jako dziecko wyróżniał się inteligencją i talentami. Ponadto miał osobowość intrygującego indywidualisty, wspieranego w ekstrawaganckich poczynaniach przez równie wybitnego ojca. A zatem czy Witkiewicz był młodopolskim wcieleniem Platona?

Malinowski darzył młodszego o zaledwie rok przyjaciela szczerym podziwem. Przystojny artysta fascynował zarówno kobiety, jak i mężczyzn, często stając się dzięki temu tematem rozmów towarzyskich. Jego postać wywoływała emocje, a on sam stwarzał sytuacje, w których to mógłby się im dokładnie przyglądać.

Złożoność ról jakie Witkacy odgrywał w życiu Malinowskiego pomimo pewnego wzajemnego uzależnienia, sprawia, że wydaje się, że ich znajomość obarczona nieraz konfliktami sprzyjała poczuciu wolności. Owa wolność przejawiała się w dużej mierze w potrzebie doświadczania życia w sposób

¹²» A.K. Paluch, *Malinowski*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, 1983, s. 11.

¹³» M. Young, dz. cyt., s. 101.

¹⁴» A.K. Paluch, dz. cyt., s. 12.

¹⁵» P. Piotrowski, *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1981, s. 6.

nieumiarkowany. Gotowość do zmiany miejsc, intensywność kontaktów towarzyskich, wzajemna stymulacja artystyczna i naukowa, a także wymóg szczerego wyznania i opisu doznawanych uczuć sprawiały, że ta dwójka istniała w pełni dzięki sobie nawzajem. „A to wszystko na tle rozmowy o Erosie”¹⁶.

O erotycznym zabarwieniu

Pamięć o starożytnej filozofii i nieskrępowanych rozważaniach nad uczuciami ułatwia zrozumienie złożonych relacji między Malinowskim a Witkacym. Dzięki tej formie proponowanej analizy zdarzenie, które w życiorysach obu występuje pod postacią niechlebnego działania czy upokarzającego pomówienia, omawiane jest jako znaczące doświadczenie wpływające na charakter powstałej sztuki i nauki. Obie dziedziny – nauka w wykonaniu Malinowskiego i sztuka Witkacego – były przepełnione refleksją nad seksualnością i erotyzmem. I tak jak ciekawość i fascynacja cielesną przyjemnością przyczyniły się do powstania *Uczt*, tak odcisnęły swe piętno na dorobku naukowym Malinowskiego i niemalże całej twórczości artystycznej Witkiewicza.

Mityczny Eros, którego starają się scharakteryzować retorzy platońskiej *Uczt* zdawał się towarzyszyć Malinowskiemu i Witkiewiczowi w trakcie ich wspólnego życia. W rozpoczynającej pierwszy akt mowie Fajdos twierdzi, że największym dobrem dla człowieka jest odnalezienie kogoś bliskiego. Grażyna Kubica w obszernym wstępie do *Dzienników*. . . nie pozostawia wątpliwości co do istotności przyjaźni antropologa i artysty¹⁷.

Największą intensywność tej znajomości Petr Skalnik datuje na lata między „1900 a 1914, obejmując piętnaście lat, czas ich dojrzewania i wczesnego wieku męskiego”¹⁸. Zdaniem Fajdosa, to właśnie w młodości owa potrzeba bliskości jest największa. Nic nie jest wtedy tak cenne i bliskie jak „miłośnik dzielny albo oblubieniec”¹⁹. Fajdos nie pozostawia złudzeń, twierdząc, że nawet rodzina czy bogactwo mają mniejsze znaczenie niż Eros. Związane z nim czyny mają być piękne i pozbawione podłości, jednak w przypadku Malinowskiego i Witkiewicza nie zawsze stanowiły one fundamenty relacji.

Eros Fajdosa to także motywacja, która staje się bodźcem do aktywnego działania. „Po prostu, tak jak Homer powiada, że bóg niejednemu bohaterowi ducha dodawał, tak i Eros ducha dodaje tym, którzy kochają”²⁰. Miłosny związek, w który byli zaangażowani zawierał w sobie spore pokłady chęci rywalizacji i zazdrości. Negatywne uczucia tak jak i zapatrzenie decydowały o postępkach i aktywności w sferze nauki Malinowskiego i sztuki Witkiewicza.

¹⁶» Platon, dz. cyt., s. 5.

¹⁷» Zob. B. Malinowski, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, wstępem i komentarzem opatrzyła G. Kubica, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001, s. 723–724.

¹⁸» P. Skalnik, *Bronisław Kasper Malinowski i Stanisław Ignacy Witkiewicz. Nauka versus sztuka w konceptualizacji kultury*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2000, nr 1–4, s. 55.

¹⁹» Platon, dz. cyt., s. 40.

²⁰» Tamże, s. 41.

Nie zawsze, jak w przypadku krytyki przemysłu, owa motywująca zazdrość była widoczna. W 1902 roku przyjaciele zostali uchwyceni na fotografii zrobionej przez Stanisława Witkiewicza – ojca Witkacego. Michael Young opisuje ich postawy, gdy Ci

Stoją na dworze w takiej samej dość oficjalnej pozie, ubrani są w identyczne czarne bluzy i spodnie. Obaj patrzą bez uśmiechu w obiektyw aparatu, głowy mają lekko pochylone w lewo, a ręce trzymają w kieszeniach bluzy. Wysokie czoło Malinowskiego wieńczy bujna czupryna, a na nosie ma okrągłe ciemne okulary. Można dopatrzeć się tutaj cynika i twardziela z opisu Matlakowskiego, a gdyby nie był taki młody wyglądałby wręcz złowrogo. Twarz Stasia jest pięknie wyrzeźbiona i mimo bledości przystojna. Fotografia przedstawia ich zmnę powagi – sugeruje również elitaryzm²¹.

Erosa, który został uchwycony przez czujne artystyczne oko seniora rodu Witkiewiczów, można doszukiwać się w kolejnej z platońskich mów, tym razem w wypowiedzi Arystofanesa. Bawiący się na uczcie w towarzystwie Sokratesa mówili o bliskości i sympatii, które nazywało się w Atenach „czułą przyjaźnią”²². Arystofanes w swej wypowiedzi omawiając naturę Erosa, odwołuje się do podobieństwa dusz i stworzenia przez Zeusa naturalnych całości, które zostały rozdzielone, a teraz poszukują się nawzajem.

Zaznacza także, że występują dwa różne pierwiastki: kobiecy i męski, jednak dążenie do jedności nie wyklucza łączenia się w obrębie własnej płci. Najważniejszym jest, by „uleczyć naturę człowieka”²³ poprzez bycie z tym, z którym nie chce się być rozdzielonym. „A jeśli kiedy taki czy jakkolwiek inny człowiek przypadkiem znajdzie swą drugą połówkę, wtedy nagle dziwny na nich czar pada, dziwnie jedno drugiemu zaczyna być miłe, bliskie, kochane, tak, że nawet na krótki czas nie chcą się rozdzielać od siebie”²⁴.

Malinowskiemu i Witkiewiczowi wzajemne towarzystwo było potrzebne. Peter Skalnik w swojej rozprawie poświęconej artyście i antropologowi stawia tezę, że „bez Witkiewicza nie byłoby Malinowskiego, przynajmniej nie takiego jakim go znamy: człowieka, który zrewolucjonizował antropologię”²⁵.

Powracający kłopot Aristona

Szczególnie przejęty i zaniepokojony bliskością tej dwójki był ojciec Witkacego. Young uważa, że senior Witkiewicz „podejrzewał syna o niebezpieczne eksperymenty w zakresie [...] miłości, której imienia nie wolno wymawiać”²⁶. Obawiał się, że atmosfera tajemnicy i porozumiewawcze spojrzenia uchwyczone na

²¹» M. Young, dz. cyt., s. 102.

²²» Platon, dz. cyt., s. 55.

²³» Tamże, s. 54.

²⁴» Tamże, s. 55.

²⁵» P. Skalnik, dz. cyt., s. 53.

²⁶» M. Young, dz. cyt., s. 106.

fotografii łączą jego syna z Malinowskim „w typ stosunku miłosego pary ludzi [który] znalazł wyraz w greckim homoseksualizmie”²⁷.

W listach wysyłanych do syna podejmował się szczerych rozmów na tematy związane z kształtowaniem się charakterów i osobowości u młodzieńców. Obawiał się, że przyjaźń z Malinowskim może budzić mieszane uczucia. Stanisław Witkiewicz widział w nim cynika, osobę nieszczerą, która nigdy nie formułuje swoich rzeczywistych zamiarów. Pomimo obaw, nie wszystkie zachowania syna surowo komentował. Mowa Pazuźaniasza wygłoszona w akcie drugim platońskiej *Uczty* wyjaśnia dualizm ojcowskich uczuć względem owej przyjaźni:

[...] tej sprawy nie można sobie brać tak po prostu [...] żadna rzecz nie jest ani dobra, ani zła sama przez się, ale rzecz wykonywana pięknie jest piękna, a wykonywana źle jest zła. Złą rzeczą zatem jest folgować niegodziwcowi w sposób niegodziwy, a dobrą folgować uczciwemu człowiekowi i uczciwie²⁸.

Malinowski wzbudzał swoją postacią niepokój – ten sam przestrach został przypisany księciowi Edgarowi Nevermore w autobiograficznej powieści Witkiewicza. Z jego powodu także ojciec długo milczał, gdy po dramatycznym samobójstwie narzeczonej syna dowiedział się o planach wspólnej podróży z Malinowskim. Witkiewicz pisał w liście:

Najdroższy Tato: Czekam w Kolonii na pociąg. Martwi mnie to, że tak długo jestem bez wiadomości o Tacie. Myślę, że u ciotki znajduję już list. Także nie wiem, czy Tata jest zadowolony z mojej podróży i wierzy w dobry jej skutek.

Całuję Bardzo Bardzo.
Staś²⁹

Wyznanie Bunga

W podróży nastroje Malinowskiego i Witkiewicza znacząco się różniły. Witkiewicz myślami był wciąż w Zakopanem. Intensywność barw i piękno otoczenia wzmagaly w nim poczucie winy. Pomimo załamania nie powstrzymał się od pracy nad swoją sztuką. Efektem męki przeżywanej w tropikalnym raju były pejzaże malowane pastelami, a na nich widoczne ciemne kontury bujnej roślinności i różne pory tropikalnego nieba.

Malinowski z kolei był podniecony wizją podróży. Wyprawa mogła okazać się jego przepustką do świata Jamesa Frazera, w którym chciał zaistnieć. Wpis rozpoczynający zeszyt mailuski pisany w dzienniku od

²⁷» G. Böhme, *Antropologia filozoficzna*, tłum. P. Domański, Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1998, s. 85.

²⁸» Platon, dz. cyt., s. 45.

²⁹» S.I. Witkiewicz, *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Listy*, opracował i przypisami opatrzył T. Pawlak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2013, s. 134.

września 1914 do sierpnia 1915 związany jest z nowymi planami. „Pierwszego września rozpoczyna się nowa epoka w moim życiu; samodzielna i samotna wyprawa w tropiki”³⁰. I rzeczywiście: przyjaźń z Witkiewiczem trwała w konflikcie z powodu odmiennych decyzji politycznych, natomiast kariera młodego badacza – Bronisława Malinowskiego nabierała tempa dzięki spotkaniom w towarzystwie przedstawicieli świata nauk.

W trakcie tej wyprawy Witkacy wznowił działania nad autobiograficzną powieścią *622 upadki Bunga czyli Demoniczna kobieta*. Podobno wtedy nanosi kilka zmian związanych z postacią chorowitego księcia. Wraca do niej ponownie „około 1920, lecz opublikowana [zostaje] dopiero w 1972”³¹. Witkiewicz opisuje okoliczności swojego romansu ze starszą kobietą – aktorką Ireną Solską. Autobiograficznych wyznań dopuszcza się pod postacią Bunga. Opisuje także swych przyjaciół, dzięki czemu wyznaje prawdę o innych i o sobie samym.

W powieści szczególnie zainteresować może kreacja księcia Edgara Nevermorea – bliskiego przyjaciela tytułowego Bunga. Jest to postać, która stanowi lustrzane odbicie cech Bronisława Malinowskiego. Witkiewicz zwrócił uwagę na każdy szczegół, na to, w jaki sposób ten się porusza, ubiera i jakie emocje wywołuje, gdy pojawia się w towarzystwie. Wrażenie, które robi książę przypomina o wspomnianych wcześniej obawach ojca Witkiewicza. Edgar nie cieszy się sympatią innych, w pozostałych bohaterach powieści (Tymbeuszu i Brummelu), przyjaźniących się z Bungiem wzbudza strach i niechęć,

[...] bez pukania wszedł pewnym, zimnym krokiem książę [...] ubrany w tyrolski kapelusik, niosąc na ramieniu prześliczny magazynowy karabin. Efekt był straszliwy. [...] Wejście księcia [...] zrobiło wrażenie, jakby ktoś na grzejącej się powierzchni bagna ropuchy nalał stężonego kwasu azotowego. [...] zapaliwszy cygaro rozglądał się po pokoju. Głowę miał ostrzyżoną krótko maszynką; twierdził, że z tą fryzurą największe wrażenie robił na kobiety, szczególnie w krajach południowych. Jego zielone, zimne jak u gada oczy, przesywające szkła siedemnastodioptrowych binokli, stanowiły niepokojący kontrast z dziecinnyim uśmiechem ogromnych, czerwonych, prześlicznie narysowanych warg [...] Miał na sobie jasnokakaowe ubranie, sztylpy swego nieżyjącego dziadka, pożyczoną [...] torbę ładunków i również pożyczony tyrolski kapelusz³².

Witkiewicz bez skrupułów przedstawił wady swojego przyjaciela, nie pominął nawet najmniejszych słabości. Wykorzystał także skłonność Malinowskiego do hipochondrii, jego zwyczaję podróżowania w celach leczniczych czyniąc z nich jedno z wyraźniejszych cech Edgara:

[...] był pożerany przez siedem chronicznych chorób [...] co roku odbywał kurację na nerwy [...] Zblazowany salonowymi perwersjami, do których wkładał specjalne czarne trykoty, i wściekłą pracą [...] oddawał się zupełnemu wypoczynkowi i wszelkim wiejskim rozrywkom [...] twarz jego, pełna straszliwej woli,

³⁰» B. Malinowski, *Dziennik w ścisłym znaczeniu*..., s. 364.

³¹» P. Skalik, dz. cyt., s. 55.

³²» S.I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga czyli Demoniczna kobieta*, Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2005, s. 20–21.

wyrażała tęsknotę za nasyceniem wszystkich apetytów życiowych, czemu sprzeciwiało się jego nadwątłone od trzydziestu sześciu pokoleń zdrowie [...]»³³.

Witkiewicz widział w Malinowskim, tak jak Bungo w Edgarze, potrzebę intensywnego przeżywania życia. Podtrzymywanie atmosfery erotyzmu i niedopowiedzeń, a także brutalna czasem szczerość niosąca konflikty ożywiały tę znajomość.

Od czasu do czasu, poza wspólnymi erotycznymi przeżyciami, poza zjadaniem się wzajemnym przy pomocy intryg, plotek i potwornych „witzów”, w których celował książę, i prześciganiu się wzajemnym na wszystkich możliwych i niemożliwych polach, czuli potrzebę wywnętrzeń w kwestiach „istotnych”³⁴.

Największym z niedopowiedzeń, a z drugiej strony najszczerzym wyznaniem Witkiewicza jest jednak już wykreowanie postaci księcia. Według Petra Skalnika, nadanie Malinowskiemu nazwiska *Nevermore* dotyczyło uwiedzenia, którego antropolog dopuścił się wobec Witkiewicza – *never more*, nigdy więcej³⁵. W powieści, akt homoseksualny jest jednym z ważniejszych upadków jakich doświadczył Bungo. „Zasadniczy rys tej erotyki to jej asymetria”³⁶ i wydaje się, że poddanie się woli *Nevermorea* było dla Bungo trudne do przyswojenia, ponieważ jako charyzmatyczny kochanek demonicznej kobiety okazał się być tym, który uległ wdziękom równie młodemu mężczyźnie.

W późniejszej pracy *Narkotyki, niemyte dusze* powraca do tematu owego doświadczenia, zapewniając czytelnika jak i wszystkich swoich wrogów, że sugerowane wcześniej zdarzenie nigdy nie miało miejsca. Natomiast prywatne spostrzeżenia Malinowskiego wskazujące na jego zainteresowanie mężczyznami znajdują się na stronach zeszytu *trobriandzkiego*.

Burzenie porządku Erosa

Tak jak w platońskiej *Uczcie*, Eros w Zakopanem ujawniał swą złożoną naturę. Czasem angażował w romantyczną historię osoby trzecie. W pracach biograficznych poświęconych Malinowskiemu i Witkiewiczowi autorzy zwracają uwagę na emocjonalne trójkąty, w które jako młodzieńcy często się angażowali.

Jednym z nich jest ten łączący Malinowskiego i Witkacego z Leonem Chwistkiem³⁷. Jego obecność podczas spotkań stwarzała możliwość wyrażania wzajemnych sympatii. Malinowski często wykorzystywał

³³ » Tamże, s. 21–29.

³⁴ » Tamże, s. 29.

³⁵ » P. Skalik, dz. cyt., s. 55.

³⁶ » G. Böhme, dz. cyt., s. 85.

³⁷ » „Kolega gimnazjalny (chodził do równoległej klasy) i uniwersytecki, członek nierozłącznej trójki, którą razem z Broniem i Stasiem stanowili w tym czasie w Zakopanem. Logik, matematyk i filozof, a także malarz i teoretyk sztuki”. B. Malinowski, *Dziennik w ścisłym znaczeniu...*, s. 715.

sytuację, by dowiedzieć, że najistotniejszą z przyjaźni jest dla niego ta między nim a Witkiewiczem. Young uważa, że „Malinowski okazywał, jak się wydaje mniej szacunku Leonowi Chwistkowi niż Stasiowi i ewidentnie uważał go za kogoś chępliwego i aroganckiego”³⁸. Malinowski mógł czuć się nieco odsunięty w trakcie rozmów o sztuce. Według Witkacego, nie miał natury artysty, a to dyskwalifikowało go w trakcie rozmów. W 1914, w liście do antropologa wyjaśnił nawet, że nie pisze nic „o nowych wynalazkach w dziedzinie artystycznej, bo te rzeczy mogą być zrozumiałe tylko dla kogoś, co sam to robi”³⁹. Chwistek natomiast znał się na sztuce. Jego matka była artystką, uczyła go i wyrobiła w nim „smykałkę artystyczną i malarskie aspiracje”⁴⁰.

Nie tylko Leon Chwistek był uczestnikiem gier między Malinowskim a Witkiewiczem. W swoje spory angażowali również kobiety. Jedną z nich była Helena Czerwijowska. Studiowała w Krakowie, tam też poznała Malinowskiego i Witkiewicza. Grażyna Kubica zaznacza, że „łączyła ją z nimi oboma przyjaźń przechodząca różne koleje losu i różne stopnie nateżenia”⁴¹. Przez pewien czas Helena darzyła Witkacego specjalnymi względami. Witkiewicz odwzajemniał romantyczne uczucia jednak niezbyt długo. Artystę irytowała jej delikatność. Romans przerwał burzliwy związek z Ireną Solską. Gdy Czerwijowska przeżywała rozterki w związku z zachowaniem się wobec niej Witkiewicza, odnajdywała wsparcie u boku Malinowskiego deklarującego swą przyjaźń i wsparcie. Historia uwikłania Heleny w trójkąt uczuciowy z Malinowskim i Witkiewiczem została szerzej poruszona przez Grażynę Kubicę w pracy *Siostry Malinowskiego czyli kobiety nowoczesne na początku XX wieku*⁴².

Erosa władza całkowita

Wiele spośród nawiązywanych przez Malinowskiego i Witkiewicza relacji wiązało się z cielesną fascynacją i wyraźnym pożądaniem. Artysta cenił sobie wartość jaką erotyzm wnosił w sztukę, „fascynuje go i zadziwia w potworności, wizualnej perwersji”⁴³.

Portrety malowane przez Witkacego podkreślały cechy modeli i modelek, które uznawał za pociągające. Uwagę przykuwają szczególnie oczy, usta, dekolty, przybierane pozy, a nawet tło – potrafiące oddać ciepło lub chłód. Łączył realistyczny obraz z wariacją na temat wizerunku, tworząc bardzo charakterystyczny styl. Nastroj powieści i dramatów jest równie poruszający. Tematyka romansów, zdrad, miłości, napięcia seksualnego i potrzeby spełnienia są obecne m.in. w *622 upadkach Bunga*, w dramacie *W małym dworku* czy w *Nienasyce*niu. Witkiewicz nie ukrywał swojej fascynacji ciałem i seksualnością.

³⁸» M. Young, dz. cyt., s. 109.

³⁹» S.I. Witkiewicz, *Stanisław Igacy Witkiewicz. Listy I*, opracował i przypisałi T. Pawlak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2013, s. 303.

⁴⁰» M. Young, dz. cyt., s. 109.

⁴¹» Za: G. Kubica [w:] B. Malinowski, *Dziennik w ścisłym znaczeniu...*, s. 75.

⁴²» G. Kubica, *Siostry Malinowskiego, czyli kobiety nowoczesne na początku XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.

⁴³» P. Piotrowski, dz. cyt., s. 7.

Pożądanie stanowiło motyw jego artystycznego działania i często opisywał czytelnikom jego formy. Tytułowy Bungo, tak jak Witkiewicz, był „ogarnięty nagłym pożądaniem wywołanym jej oporem, tracił coraz bardziej przytomność...⁴⁴ i dzięki temu realizował się w sztuce.

Bronisław Malinowski także ulegał namiętnościom. W swoich dziennikach, szczególnie w zeszytach zakopiańskim, wspominał kobiety, z którymi łączyły go intymne i romantyczne kontakty. „Poczucie mojej obecnej siły i słabości [...] magiczna rozmowa z Łącka i Brzezińska i Manią. Otrząsam się. [...] A gdyby Żenia przyjechała?”⁴⁵ Eros czuwający nad Zakopanem wzmacniał w nim słabość do kobiet i Witkiewicza. Jednak pożądaniu Malinowski ulega szczególnie w 1918 roku. W pewien czwartek notuje w swym dzienniku wspomnienie o kobiecie, która pobudza jego zmysły.

Ładna i świetnie zbudowana dziewczyna idzie przede mną. Patrę na górę mięśni na jej plecach, na kształty ogólne, jej nogi i piękno ciała, tak zakryte dla nas białych, oczkrowuje mnie. Prawdopodobnie nawet u własnej żony nie będę miał sposobności obserwować gry muskułów na plecach tak długo, jak u tego zwierzątka⁴⁶.

W *Dzienniku* znajduje się jeszcze wiele wpisów o wyraźnym zabarwieniu erotycznym. Dosadność i szczerość, którą wykazuje się Malinowski wspominający swoje seksualne doświadczenia i upodobania analizowane były ciekawie i burzliwie przez Joannę Tokarską-Bakir, w artykule *Malinowski, czyli paradoks kłamcy*. Autorka skupiła swą uwagę na homoseksualnych preferencjach Malinowskiego dotyczących „gromady chłopców na usługi bardzo przyjemnych”⁴⁷, wyjaśniła także „szyfry do autoerotyzmu”⁴⁸ i znaczenie pojawienia się „biblii” na łamach dziennika.

Tokarska-Bakir nie pozostawia wątpliwości, że Malinowski bywał często w swych kontaktach wulgarny i nastawiony na odczuwanie przyjemności bez szczególnego zainteresowania szacunkiem i konwenansami.

W swojej późniejszej pracy naukowej Malinowski do seksualności podchodzi z nieco większym wyuczuciem. W przedmowie do pierwszego wydania *Życia seksualnego dzikich w północno-zachodniej Melanezji* wyraża swe poglądy dotyczące potrzeby podjęcia tego tematu na gruncie naukowym, nie nawiązując na łamach tej rozprawy do swych prywatnych wrażeń. Był zdania, że:

Antropologia wymaga prostego i wyczerpującego, jakkolwiek wyrażonego w języku naukowym, opisu podstawowych przejawów życia. Takie proste i jasne przedstawienie nie powinno i nie może dotknąć

⁴⁴» S.I. Witkiewicz, *622 Upadki Bunga*..., s. 266.

⁴⁵» B. Malinowski, *Życie seksualne dzikich w północno-zachodniej Melanezji. Miłość, małżeństwo i życie rodzinne u krajowców z Wysp Trobrianda Brytyjskiej Nowej Gwinej*, tłum. J. Chałasiński, A. Waligóra, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984, s. 161.

⁴⁶» B. Malinowski, *Dziennik w ścisłym znaczeniu*..., s. 614.

⁴⁷» J. Tokarska-Bakir, *Malinowski, czyli paradoks kłamcy*, „Res Publica Nowa” 2002, nr 11.

⁴⁸» Tamże.

uczuć nawet najbardziej wrażliwego i uprzedzonego czytelnika. Ktoś kto wyłącznie poluje na pornografię, niewiele będzie miał z niego pożytku; a już najmniej może się ono przyczynić do wzbudzenia przedczesnych zainteresowań młodzieży⁴⁹.

Malinowski zapowiada wielką wartość swojej pracy poświęconej seksualności. W owej przedmowie formułuje również swoją definicję miłości. Odnosi ją zarówno do badanej społeczności, jak i do kultury macierzystej. W wypowiedzi Malinowskiego można doszukać się kolejnego oblicza Erosa, tym razem wkradającego się na grunt dyskursu antropologicznego.

W zlaniu się czysto zmysłowych pierwiastków z romantycznymi, a daleko sięgających konsekwencjach socjologicznych zjawisk, które rozpoczynają się jako najbardziej osobiste przeżycia – w bogactwie i zróżnicowaniu miłości leży filozoficzna zagadka, urok dla poety i problem dla uczonego. Ta wielostronna miłość istnieje zarówno u Trobriandczyków, jak i u nas, i przybliża nam szereg dziedzin życia, nawet takich, które na pierwszy rzut oka mogłyby wydawać się surowe i niekontrolowane. Pominięcie jednak tej ostatniej strony i nieuwzględnienie fizjologicznego podłoża miłości byłoby postawieniem pod znakiem zapytania całej naukowej wartości pracy. Byłby to nieprzebaczalny grzech pominięcia najistotniejszego momentu. Ci, którzy nie chcą mieć do czynienia z problemami seksualnymi, niech książki tej do rąk nie biorą, tych zaś, którzy do niej podchodzą z nienaukowym nastawieniem, z góry ostrzegam, że nie znajdą tu nic ciekawego⁵⁰.

Epilog

Relacja, czy też raczej związek, w którym niemal przez całe życie pozostawali bohaterowie opisanego przeze mnie dramatu, był równie szczerzy, co zawoalowany. Trzymając się początkowych uwag dotyczących Sokratesa i Platona, starałam się odnaleźć analogie pomiędzy grecką „czułą przyjaźnią” a Erosem towarzyszącym Stasiowi i Broniowi.

Każdy z nich posiadał cechy ucznia (Platona) i mistrza (Sokratesa). Edward Böhme, niemiecki antropolog filozoficzny, zwraca uwagę na przypisywanie przez Sokratesa cech podobnych do miłości działalności dydaktycznej, pedagogicznej i wychowawczej. Witkiewicz i Malinowski uczyli się od siebie nawzajem, podziwiali swoje talenty, i cenili występujące pomiędzy ich indywidualnościami różnice. Jednak to Bronisławowi Malinowskiemu przypisuje się intencje związane z poznawaniem nowych form aktywności seksualnej. Starszemu o zaledwie rok antropologowi ojciec Witkiewicza i Petr Skalik przypisują próbę uwiedzenia Stanisława Ignacego, czyniąc z Malinowskiego mężczyznę podobnego Sokratesowi. Z drugiej strony, w towarzystwie prym wiódł Witkacy, czego często zazdrościł mu Bronisław. Na ich wspólnej uczcie, trwającej od wczesnej młodości aż do śmierci Stanisława, w różnych sferach aktywności

⁴⁹» B. Malinowski, *Życie seksualne dzikich ...*, s. 111.

⁵⁰» Tamże, s. 112.

społecznej przejawiali na przemian cechy charakterystyczne dla Sokratesa i Platona. Raz Malinowski uwodził i „nauczał” Witkiewicza, raz Witkiewicz oczarowywał i zachwycał Malinowskiego.

Największe napięcie na płaszczyźnie tej znajomości wywołują rozważania nad fizyczną bliskością i rzekomym stosunku seksualnym tych dwojga. Jeden z upadków Bunga może być wyznaniem Witkiewicza, może być również fikcją literacką i próbą zbulwersowania czytelnika powieści. Atmosfera uchwycona na wspólnym zdjęciu zdradza bliskość, jednak nie precyzuje jej formy, a kontakt ten pozostaje do tej pory niedopowiedziany.

Seksualność i erotyzm są zupełnie inaczej opisywane przez Witkiewicza i Malinowskiego, gdy nie angażują siebie nawzajem. Wtedy spotykamy się z jawnym, dopowiedzianym pożądaniem, pragnieniem bliskości konkretnych ciał. Owa wyzwolona seksualność charakteryzuje sztukę Witkiewicza i jest również obecna na stronach dziennika Malinowskiego, czym na nowo ożywiła dyskusję na jego temat. Można wysnuć tezę, że mityczny Eros przez cały czas spacerował w cieniu i towarzystwie Witkiewicza i Malinowskiego.

Literatura

- Böhme G., *Antropologia filozoficzna*, tłum. P. Domański, Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1998.
- Kant I., *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, tłum. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 2005.
- Kubica G., *Siostry Malinowskiego, czyli kobiety nowoczesne na początku XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.
- Malinowski B., *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, wstępem i komentarzem opatrzyła G. Kubica, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Malinowski B., *Życie seksualne dzikich w północno-zachodniej Melanezji. Miłość, małżeństwo i życie rodzinne u krajowców z Wysp Trobrianda Brytyjskiej Nowej Gwinej*, tłum. J. Chałasiński, A. Waligóra, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984.
- Paluch A.K., *Malinowski*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, 1983.
- Piotrowski P., *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1981.
- Platon, *Uczta*, przełożył oraz wstępem i objaśnieniami opatrzył W. Witwicki, Kręty: Wydawnictwo AN-TYK, 2002.
- Skalnik P., *Bronisław Kasper Malinowski i Stanisław Ignacy Witkiewicz. Nauka versus sztuka w konceptualizacji kultury*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2000, nr 1–4.
- Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988.
- Tokarska-Bakir J., *Malinowski, czyli paradoks kłamcy*, „Res Publica Nowa” 2002, nr 11.
- Witkiewicz S.I., *622 upadki Bunga czyli Demoniczna Kobieta*, Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2005.
- Witkiewicz S.I., *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Listy I*, opracował i przypisami opatrzył T. Pawlak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2013.

Young M., Bronisław Malinowski. *Odyseja antropologa 1984–1922*, Warszawa: Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, 2008.

Paula Węłyczko

Studentka studiów trzeciego stopnia na Wydziale Nauk o Kulturze Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania badawcze autorki skupiają wokół zagadnień związanych z badaniami nad biografią naukową i retoryką literatury antropologicznej. Szczególnie interesuje się postaciami Bronisława Malinowskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza, a także historią łączącej ich przyjaźni i jej skutków dostrzegalnych na gruncie antropologii kulturowej.

SUMMARY

Symposium with Malinowski and Witkacy. Understatement and passion in anthropology

An article *Symposium with Malinowski and Witkacy. Understatement and passion in anthropology* considers the multidimensional relations between Bronisław Malinowski and Stanisław Ignacy Witkiewicz. With the help from the philosophers speeches of Plato's *Symposium*, writer is striving to explain observations and comments pointed by the Malinowski's biographers, about his friendship with an artist – Witkacy. Using fragments of autobiographical books like *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, 622 *Upadki Bunga czyli Demoniczna Kobieta*, and letters of Stanisław Ignacy, Witkiewicz author is trying to recognise nature of the Eros involved.

Keywords: philosophy, biography, erotism, Eros, Bronisław Malinowski, Plato, Stanisław Ignacy Witkiewicz, feelings, emotions, anthropology, friendship

METAFORA, ALUZJA, EUFEMIZM, KONCEPT, ŻART... O TABUIZACJI LUDZKIEJ SEKSUALNOŚCI W WYBRANYCH UTWORACH STANISŁAWA TREMBECKIEGO

Magdalena Patro-Kucab | Rzeszów

ABSTRAKT

Artykuł przybliża metaforyczne ujęcia seksualności w poezji polskiego Oświecenia. Obrazy te utrwalił przede wszystkim w swoich utworach Stanisław Trembecki. Analiza wierszy zmierza do konkretyzacji swoistej strategii, jaką stosował poeta, wykorzystując zręczne koncepty, eufemizmy, dowcipną i pomysłową metaforę seksualną czy wymyślne i subtelne określenia dla nazwania intymnych części ludzkiego ciała, niekiedy wzbogacając liryzmem miłosne zbliżenie.

Celem tekstu jest przede wszystkim próba udowodnienia, że omawiane utwory uatrakcyjniały ówczesną kulturę erotyczną oraz w subtelny sposób prezentowały podniety i seksualne zdarzenia, stając się nie tylko czytelną rozrywką, ale przede wszystkim w wysublimowany sposób przybliżając tę delikatną i niezwykle ważną sferę ludzkiego życia.

słowa kluczowe: wysublimowana erotyka, poezja oświeceniowa, koncept, pomysłowa metafora seksualna, dowcip, rozrywka, uatrakcyjnienie kultury erotycznej

Współczesna wszechobecność erotyki i seksualności we wszystkich niemal sferach życia społecznego sprawiła, że intymność przestała być zawoalowana. XVIII wiek bez wątpienia stanowi w dziejach ludzkości okres, w którym z jednej strony, obserwujemy eksponowanie cielesności będące wynikiem rozprzestrzeniających się z Zachodu postaw libertyńskich (przynoszących negatywne skutki: rozluźnienie więzów moralnych, utożsamianie szczęścia jedynie z rozkoszą cielesną, krytykę dogmatów wiary, swobodę obyczajową z rozpustą i wyuzdaniem włącznie), z drugiej zaś, to czas egzekwowania prawa do doznawania cielesnej przyjemności obojga partnerów (uznając je za zupełnie coś normalnego, pozbawionego statusu dziedziny grzesznej i wstydlivej), co dokonuje się poprzez specyficzny rodzaj tabuizacji ludzkiej seksualności (z pomocą przychodzi tu metafora, koncept czy aluzja).

W egzemplifikacji zupełnie pomijam utwory obsceniczne, które lekcewałyby erotyczne tabu¹ i stanowiły rodzaj przedstawiania ludzkiej cielesności w sposób nadmiernie swawolny czy nawet skandalizująco-wyuzdany. Poprzez bezpośrednie prezentowanie aktu seksualnego zbliżały się one do dzisiejszej pornografii, z jej tylko i wyłącznie fizjologiczno-biologicznym wymiarem. Sięgam zatem po trzy utwory Stanisława Trembeckiego², w których poeta wprowadza czytelnika do sypialni kochanków bez uprzedzeń, z ciekawością, zainteresowaniem oraz pełną wyrozumiałością. Uwaga odbiorcy skupia się tu, co prawda, na obrazach pozbawionych hipokryzji i pruderii, pełnych plastyczności, soczystego słownictwa, dwuznaczników czy aluzji. Jednak królewski szambelan nie balansuje na granicy pornografii, zatem nie wulgaryzuje erotycznych przeżyć i doznań małżonków, a poetyckie zabiegi sprawiają, że każdy z wierszy cechuje lekkość, humor i niestrywializowany erotyzm. Analizowany w artykule materiał to dwa epitalamiony królewskiego szambelana – *Epitalame Dorantowi i Klimenie, czyli miłość złączona*³, *Epitalamion Hipolitowi i Belinie, czyli miłość nowych małżonków*⁴ oraz erotyczny wiersz niepewnego autorstwa – *Przypadki siostry starszej powiedziane siostrą młodszą*⁵. Wszystkie te utwory należą do grupy

¹ » Na temat tabu zob. artykuły zawarte w pracy – „Język a Kultura” 2009, t. 21: *Tabu w języku i kulturze*.

² Wybór utworów podyktowany został przez poziom estetyczno-literacki tekstów królewskiego szambelana (cenione są przez badaczy najwyżej). Zob. B. Wolska, *Bez winy i wstydu. Seksualność w polskiej poezji obsceniczej o tematyce erotycznej doby Oświecenia*, „Napis” 2012, seria 18: *Tabu i wstyd*, s. 72.

³ Na temat odpisów tego utworu oraz nazwisk nowożeńców zob. M. Patro-Kucab, *Rozkosze małżeńskiej alkowy w poetyckiej relacji Stanisława Trembeckiego*, [w:] B. Mazurkowska, M. Marcinkowska, Sz.P. Dąbrowski (red.), *Codziennosc i niecodziennosc oświeconych*, cz. 1: *Przyjemności, pasje i upodobania*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013, s. 220, przypis 3. Analizowany w niniejszym artykule utwór cytuję według edycji: S. Trembecki, *Epitalame Dorantowi i Klimenie, czyli miłość złączona*, [w:] tenże, *Poezje wybrane*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył J.W. Gomułcki, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1978, s. 25–26.

⁴ Zob. M. Patro-Kucab, dz. cyt., s. 220, przypis 4. Analizowany w tym artykule utwór cytuję według edycji: S. Trembecki, *Epitalamion Hipolitowi i Belinie, czyli miłość nowych małżonków*, [w:] tenże, *Poezje wybrane*, ..., s. 69–75.

⁵ Wiersz przypisuje się Stanisławowi Trembeckiemu lub Adamowi Naruszewiczowi. Zob. na ten temat uwagi B. Wolskiej, dz. cyt., s. 81, przypis 93. Analizowany w artykule utwór cytuję według edycji: S. Trembecki, *Przypadki siostry starszej powiedziane siostrą młodszą*, [w:] W. Nawrocki, *Libertyńska prowokacja moralna: poezja ostrych kodów erotycznych*, [w:]

wierszy, które prezentują obraz miłosnego uścisku kochanków. I, co istotne, są to teksty przepełnione erotycznymi kluczami, naznaczone mniej lub bardziej subtelnymi aluzjami. Stanowią tym samym przykład mistrzostwa w inspiracji będącej wskazaniem drogi do pieszczot i figli. Podejmują one zatem temat niewygodny, jednak podporządkowują się tabuizacji erotyki. Ich autor opisując zbliżenie seksualne, sięga bowiem, na co zwracano uwagę już wcześniej, po bogatą metaforę, żartobliwe obrazki obyczajowe czy koncepty i tym samym sugeruje różnorodne przejawy seksualności, które dzięki takim zabiegom wydają się nieco subtelniejsze i mniej nieprzyzwoite.

Celem niniejszego artykułu jest przede wszystkim próba zaprezentowania erotycznej literatury oświeceniowej. Oświeceni potrafiли bowiem przybliżyć tę niezwykle istotną sferę ludzkiego życia, jednak czynili to w sposób subtelny, wymyślny, z dbałością o estetykę przedstawienia, co nie powodowało jednak zubożenia przekazu, lecz wręcz przeciwnie – wzbogacało erotyczną kulturę, powodowało gradację przyjemnego napięcia i pozwalało rozpoznać wypełnioną pieszczotami rozkosz. Miało to miejsce w czasach, kiedy Stanisław August Poniatowski poezję erotyczną podtykał swoim gościom po zakończonym obiedzie⁶, aby nie tylko rozbudzić zainteresowania biesiadników intymną sferą życia człowieka, ale także inspirować ich do podobnych poczynąń we własnych sypialniach.

Barbara Wolska pisząc o literaturze obsceniczej, wykazała, że

rozwijala się [ona – M.P.K.] bardzo bujnie, krążąc w środowisku literackim, dworskim i wśród licznych szlacheckich odbiorców. Jej obieg był głównie nieoficjalny, rękopiśmienny, druczki ulotne i większe publikacje były rzadkością, choć erotyki, sugerujące również fizyczną stronę miłości, znaleźć można także w wydawanych wówczas zbiorach takich poetów, jak: Adam Naruszewicz, Franciszek Dionizy Kniaźnin czy Franciszek Karpiński, bądź w pojedynczych utworach, które ukazywały się m. in. na łamach „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych” [...]. W publikowanych oficjalnie utworach wymienionych poetów brak było opisów cielesnego zetknięcia między kobietą a mężczyzną. Taki kontakt był tylko sugerowany, podobnie jak cielesny aspekt miłości i przyjemność płynąca z fizycznej bliskości kochanków. [...] Wiersze, powielane przez kopistów w licznych odpisach rękopiśmiennych, swobodnie ujmowały zagadnienia seksualności, jako że ich twórcy ignorowali nakazy oficjalnej moralności, a niekiedy z pogardą, manifestacyjnie je lekceważyli; nie przejmowali się też nakazami odnoszącymi się do słownictwa. Warto przy tym pamiętać, iż z uwagi na tabu, autorskie atrybucje tych krążących w obiegu rękopiśmiennym tekstów są w większości niepewne, świadectwo kopistów jest bowiem bardzo często zawodne, mimo że niekiedy uważane za pewne we współczesnych nam antologiach (np. Witolda Nawrockiego i Andrzeja Możdżonka). [...] Powszechną formą mylenia cenzury było także niepodpisywanie przez twórców swoich utworów lub sygnowanie

„Płodny jest świat w występki”. *Antologia polskiej liberyńskiej poezji erotycznej XVIII wieku*, wybrał i przygotował do druku oraz wstępem i notami o autorach i pochodzeniu tekstu opatrzył W. Nawrocki, Piotrków Trybunalski: Wydawnictwo Wydziału Zamiejscowego kieleckiej WSP Piotrków Trybunalski, 1996, s. 74–77.

⁶ Zob. J. Kott, *Przedmowa*, [w:] S. Trembecki, *Pisma wszystkie. Wydanie krytyczne*, t. 1, oprac. tenże, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1953, s. LXXIX.

ich innym nazwiskiem. Ten zwyczaj to kolejny czynnik utrudniający badaczom literatury drugiego obiegu ustalenie autorstwa danego utworu⁷.

Skupiając się na powrót na poezji Trembeckiego, na początek warto zauważyć, że poeta nie zaniedbuje żadnego z etapów miłosnej gry, nie spieszy się z finałem, gdyż prawie w każdym z omawianych utworów *ars amandi* opiera na „pięciu drogach miłości”⁸: oglądaniu (*visus*), rozmowie (*allocutio*), na ogół lekko wyczuwalnym dotykaniu (*tactus*), pocałunku/ach (*osculum*) oraz akcie płciowym (*coitus*).

Taki sposób przedstawienia intymnego zbliżenia ma przede wszystkim oddać w artystycznym ujęciu miłosny akt. Ponadto stanowi rodzaj poetyckiego apelu o odrzucenie wstydu i poddanie się przyjemnościom miłosnej zabawy.

Już na początku poeta zaprasza kochanków do wyrażenia zachwyty nad kobiecym ciałem:

Chciwom pożera okiem **wszystkie cuda**:
Z róży kolanka, z alabastru uda.

Epitalame Dorantowi i Klimenie..., w. 23–24

I kiedy stanął przy swojej miecie,
Gdzie **tylu wdzięków są składy**,
I swej żrenicy w pierwszym impecie
Wszystkie rozgrodził zawady;

Nad ślicznym lilij dziwi się zbiorom,
Tu z nimi róże jaśnieją,
Tu złoty warkocz z młodszym kędziorem
Słodką go wabią koleją.

Epitalamion Hipolitowi i Belinie..., w. 33–40

⁷» B. Wolska, dz. cyt., s. 60–61. Szerzej na temat odbiorców literatury erotycznej oraz sposobu jej odbierania przez potencjalnych (ówczesnych) czytelników piszą także: Jerzy Snopek (*Objawienie i oświecenie. Z dziejów libertynizmu w Polsce*, Wrocław: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1986, s. 135. Studia z Okresu Oświecenia, t. 21) oraz W. Nawrocki (*Libertyńska prowokacja moralna: poezja ostrych kodów erotycznych...*, dz. cyt., s. 8–11).

⁸» Zob. M. Hanusiewicz, *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej*, Warszawa: „Semper”, 2004, s. 35. Dokładnie, oparty na pentadzie, szkielet konstrukcyjny epitalamionów Trembeckiego omawiam w swoim artykule pt. *Rozkosze małżeńskiej alkowy w poetyckiej relacji Stanisława Trembeckiego...*, s. 219–231. Trzeba jednak podkreślić, że Trembecki w sposób znaczący „przestawia” tradycyjne „stopnie miłości”: w *Epitalame Dorantowi i Klimenie...* (oglądanie-dotykanie-całowanie-akt, b r a k r o z m o w y); w *Epitalamionie Hipolitowi i Belinie...* (oglądanie-rozmowa-oglądanie-akt-dotykanie-całowanie-akt); w *Przypadkach siostry starszej...* (całowanie-rozmowa-całowanie-oglądanie-dotyk-oglądanie-akt-oglądanie-dotyk-akt). Dzięki temu zabiegowi poeta jeszcze lepiej pozwala zobaczyć osiemnastowiecznemu czytelnikowi wyrafinowaną uciechę.

[...]

W łóżku, bez świadków, schodzi mnie kochanek.

[...]

Klął się, [...]

Że tylko przyszedł wielbić **moje wdzięki**.

Od rąk do piersi śmiałość swą przeniósł

I tym mi jeszcze nie kazał się trwożyć,

[...]

Co to za widok, kiedy **wszystkie cuda**

Stały w oczach chciwego kochanka,

Z jednego ciała dwie najbielsze uda,

Dwie pełne piersi, brzuszki i kolanka.

Przypadki siostry starszej... w. 12, 19–22, 37–40

Piękno kobiecego ciała początkowo zamyka poeta w synekdochicznym określeniu „wdzięki” bądź „cuda”, w ten sposób rozbudza tylko czytelniczą ciekawość i z czasem jeszcze mocniej ją potęguje. Nie opisuje bowiem wyglądu kobiecego ciała „od stóp do głów”, lecz ogranicza prezentację damskich uroków tylko do wybranych części ciała – w zależności od utworu: rąk, piersi, nóg, brzucha czy stref intymnych⁹. Odmalowując obraz kochanek, unika mało atrakcyjnej bezpośredniości w określaniu fizjonomicznych kształtów opisywanych kobiet. Aby uatrakcyjnić przekaz i nadać mu nieco zmysłowej pikanterii, sięga po rekwiizyty dość konwencjonalne, a mianowicie kwiaty¹⁰, którymi przybierano w omawianym okresie łoża małżeńskie na czas nocy posłubnej. Ponadto wskazane w jednym z utworów róża i lilia miały klasyczną już wówczas symbolikę miłosną. Poeta za sprawą tego typu przywołań uczynił z kobiecego ciała ogród zachęcający kochanka do zrywania w nim kwiatów. Funkcją obrazów florystycznych jest tu przede wszystkim wyrażenie ekspresji spełnienia erotycznego, ale mają one także charakter symboliczny, bowiem nie tyle opisują akt miłosny, co głównie go sygnalizują, zaś konkretyzację pozostawiają wyobraźni czytelnika.

Kolejnym dostrzeżonym przez poetę etapem miłosnego zbliżenia, który także nie powinien zostać zlekceważony w seksualnym akcie jest dotyk (*tactus*):

⁹ Na temat piękna kobiecego ciała zob. M. Hanusiewicz, dz. cyt., s. 43–64.

¹⁰ Na temat odwołań florystycznych w przekazywaniu treści erotycznych zob. następujące prace: R. Krzywy, *Rokokowe epitalamiony Stanisława Trembeckiego wobec tradycji gatunku*, „Wiek Oświecenia” 2004, t. 20: Stanisław Konarski (1700–1773), s. 127; M. Hanusiewicz, dz. cyt., s. 146–148 oraz G. Filip, *Erotyczna leksyka i metaforyka w utworach Stanisława Trembeckiego z rękopiśmiennego obiegu*, [w:] *Codziennosc i niecodziennosc oświeconych...*, s. 247–248.

[Klimena ma – M.P.-K.] [...] **z alabastru uda.**

Epitalame Dorantowi i Klimenie. . . , w. 23–24

Przeciąg niedługi, **znowu się pieści**

Co moment szczęśliwsza para,

Epitalamion Hipolitowi i Belinie. . . , w. 69–70

Ach! jak z lubieżną chęcią i zapalem

Z każdym z osobna kawałkiem się pieścił,

Jakże nad całym zdumiewał się ciałem,

[. . .]

Przypadki siostry starszej. . . , w. 41–43

Skórę kochanki (Klimeny) Dorant postrzega jako delikatną, miękką i gładką, co uruchamia i pobudza zmysł dotyku, bez którego erotyka, jak twierdził Kazimierz Imieliński, jest niemożliwa¹¹.

Nie mniej uwagi poświęca poeta pocałunkom (*osculum*), których nie powinno zabraknąć w drodze do erotycznego spełnienia:

Przy ślicznych uścich swe usta położył,

Epitalame Dorantowi i Klimenie. . . , w. 25

To swej Beliny **wdzięki częstymi**

Całowaniami okrywa,

To lube usta rozognionymi

Odetchnieniami przerywa.

Epitalamion Hipolitowi i Belinie. . . , w. 85–88

Skoro **zuchwalec do mych ust przyskoczył**

I pełne ognia dał pocałowanie,

[. . .]

Jak **wszędzie [. . .] usta mieścił.**

[. . .]

Przypadki siostry starszej. . . , w. 29–30, 44

Trembecki pocałunkowi przypisuje szczególną rolę w drodze ku erotycznemu spełnieniu. Dzięki niemu kochankowie otwierają się na siebie, znikają ostatnie mechanizmy ochronne wciąż niewinnych

¹¹ » K. Imieliński, *Erotyzm*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973, s. 219.

kobiet, usta stają się rodzajem bramy do wzajemnych pieszczot, zapraszają kochanków do dialogu ciał. Pocałunek w końcu stanowi rodzaj łaknienia, upomnienia o pieszczotę, budzi i umacnia pragnienie erotyczne¹². Nie jest jednak jeszcze znakiem najwyższej rozkoszy, choć może zapowiadać pełne zjednoczenie kochanków. Dotykanie i całowanie wiąże się z chęcią posiadania ciała kobiety, bowiem od pocałunku do miłostnego spełnienia jest dość krótka droga.

Poeta pozwala czytelnikowi spoglądać na różne rodzaje pocałunków, raz ogranicza je do okolic twarzy (*Epitalame Dorantowi i Klimenie*. . . ; *Przypadki siostry starszej*. . .), innym razem zdradza jedynie, że kochankowie obsypują pocałunkami wszystkie „wdzięki” kochanki, nie wyjaśnia jednak czytelnikowi – które (*Epitalamion Hipolitowi i Belinie*. . . ; *Przypadki siostry starszej*. . .). Patrzymy tym samym na pocałunki jako grę wstępną, stanowią one rodzaj przedsmaku czy przedsonka najwyższej rozkoszy, za moment poeta odmaluje przecież erotyczne przeżycia i doznania kochanków:

Klimena, grotem Kupidyna pchnięta,

Podnosi w niebo zemdłone oczęta.

Krzyk zapalanej miluchnej twarzyczki

Świadczy, że szczupłe do rozkoszy drzwiczki

Epitalame Dorantowi i Klimenie. . . , w. 27–30

Z jaką żwawością gwałtem się wdziera

Miedzy skaliste szczeliny

Wąż młodociany, gdy się rozbiera

Z swej przeszłorocznej łupiny.

Z taką Hipolit mocą pragnienia

Wszystkie swe siły natęża,

Sprawuje przykrość, słyszy syknienia

I z wielkim trudem zwycięża.

Prześladowane aż do umoru

Dziewictwo gubi szkarłaty;

Epitalamionie Hipolitowi i Belinie. . . , w. 57–66

W tym obcy jakiś widok mi się stawił

Który mnie nagłym wskroś strachem przeraził.

Lubo kotara cień w koło rzucała,

Dostrzegłam jednak postać jakby ptaka,

¹²» Na temat repertuaru różnych rodzajów pocałunków w poezji dawnej zob. uwagi M. Hanusiewicz, dz. cyt., s. 93–119.

Ale odmienną w dalszym składzie ciała,
Szyję, czy ogon na kształt pasternaka.

Gdy się ciekawie przypatruję z boku,
Widzę, że stoi zapalczywa sztuka,
Śniada, brodata i o jednym oku,
Tak właśnie jak nam malują Kałmuka.

[...]

**Przystęp do tego rozkoszy ogrodu,
Ciasny był, lecz on zręcznie się zawijał,
Podważał drągiem furtkę moją z przodu,
Jam rozumiała, że mnie na pal wbija.**

[...]

Tu mi zemdlone, **gdy roztoczył nogi,
Wetknął i ze łbem wielkiego Tataru.**

Jak tylko **wkradł się w mój szczupły zakątek,**
Ból ustał, lubość zmysły me posiadała,
Tam to poznałam rozkoszy początek,
Ledwo się dusza z ciała nie wykradła.

Przypadki siostry starszej... w. 47–48, 49–56, 61–64, 67–72

Pomijam zupełnie w swoich rozważaniach kwestię czystości przedślubnej czy dziewictwa w ogóle. Problematykę tę w kontekście omawianych tu utworów (epitalamionów) podejmowałam już nieco wcześniej¹³, wielokrotnie na ten temat wypowiadali się także badacze¹⁴.

Opisując pierwsze intymne zbliżenia kochanków, Trembecki sięga po niezwykle barwne i bogate słownictwo erotyczne, wykształcone przez literatów okresu staropolskiego. Przybliżanie aktu płciowego odbywa się przy pomocy „słów w przebraniu”, określanych współcześnie mianem „językowych joke-rów”, które z niezwykłą intensywnością oddziałują na ludzką wyobraźnię¹⁵.

W przypadku tekstów omawianych w tym artykule najwięcej eufemistycznych określeń odnosi się do anatomii męskiej oraz do aktu seksualnego.

¹³» Zob. M. Patro-Kucab, dz. cyt., s. 222–223; 228–229. Zob. też na temat podległości kobiety mężczyźnie w dobie staropolskiej uwagi I. Maciejewskiej, *Miłość i erotyzm w piśmiennictwie czasów saskich*, Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, 2013, s. 302.

¹⁴» Pisz o tym między innymi Krystyna Starczewska, *Wzory miłości w kulturze Zachodu*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975, s. 110–111 oraz Z. Kuchowicz, *Miłość staropolska, wzory – uczuciowość – obyczaje erotyczne XVI–XVII wieku*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1982, s. 418.

¹⁵» Zob. G. Filip, dz. cyt., s. 238.

I tak, na przykład w *Epitalame Dorantowi i Klimenie*... fallus występuje pod postacią peryfrazy („grot Kupidyna”, w. 27), zaś akt płciowy został przyrównany do szturmowania czy strzału, by za pomocą metaforyki batalistycznej oddać techniczne aspekty erotycznych igraszek¹⁶. Przypomnijmy, że Kupidyn celował do serc złotym grotem, by w ten sposób wzniecić miłość w jej wymiarze ziemskim, erotycznym, zmysłowym.

Pomysłowość twórców osiemnastowiecznych sprowadzała się także do wykorzystywania metafor reprezentujących obraz zwierzęcia, co przede wszystkim umożliwiało poetom eksponowanie cielesnego wymiaru miłości, zapewne dlatego w *Epitalamionie Hipolitowi i Belinie*... Trembecki posłużył się figurą węża i dydelfa (w. 59, 94), zaś w *Przypadkach siostry starszej*... – męski członek wydaje się przypominać ptaka (w. 50).

Na temat tego typu metafor niezwykle cenne uwagi poczyniła Grażyna Filip, która pisze:

Odwołując się do tego rodzaju metaforyki, Trembecki prezentuje czytelnikowi menażerię konotującą cielesny, erotyczny aspekt miłości. We fragmencie z analizowanej poezji występuje więc: „postać jakby ptaka, [...] Gdy się ciekawie przypatruję z boku, / Widzę, że stoi zapalczywa sztuka [...]”. Władysław Kopaliński wyjaśnia genezę ornitologicznej asocjacji: „W symbolice erotycznej członek męski nazywany jest ptakiem albo ptaszkiem, gotowym wznieść się w górę, by schronić się w gniazdku kobiety”. Kolejne zwierzę konotujące erotycznie to wąż będący emblematem fallicznym, związanym w obrzędach płodności z boginią Ziemi, jako zwierzę czołgające się, a tym samym najbardziej ziemskie. [...] Trembecki przywołuje [też – M.P.K.] skojarzenia z „dydelfem”, zwierzęciem definiowanym przez poetę jako „Didilph, zwierzę amerykańskie, natura mu dała dwa” [...]. W przeciwieństwie do wymienionych wcześniej zwierząt dydelf północny, czyli opos wirginijski, nie jest symbolem fallicznym w europejskim kręgu kulturowym. Umieszczenie jego nazwy we fragmencie wiersza weselnego świadczy o erudycji poety, który wykorzystuje w tym przypadku wiedzę z zakresu zoologii¹⁷.

Przypomnijmy w tym miejscu, że słownik staropolski pełny jest figlarnego słownictwa odnoszącego się do spraw męskiej i damskiej płci. Wiele z tych słów dziś zostało już zapomnianych. Mając na uwadze anatomię kobiecą posługiwano się zarówno słownictwem dość rubasznym (np. „kądziołka”, „bandurka”, „grześ” czy „włosiany gaik”), jak i zdrobniale filuternym („drażniątka”, „kochane cyncunie”, „smaczny kąsek”).

O wiele bardziej bogata jest symbolika charakteryzująca przyrodzenie męskie, co było wynikiem seksualnej segregacji (dawna obyczajowość podkreślała przede wszystkim prawo mężczyzn do satysfakcji seksualnej). W tym zakresie popularnością cieszyły się zarówno nazwy dosadne, jak i proste

¹⁶» Zob. M. Hanusiewicz, *Pięć stopni miłości*... s. 143. Na temat przedstawiania w utworach erotycznych aktu seksualnego za pomocą stylistyki militarnej zob. moje uwagi w pracy – M. Patro-Kucab, dz. cyt., s. 224–225.

¹⁷» G. Filip, dz. cyt., s. 249, 250.

metafory, poza wspomnianym „ptakiem”, „grotem Kupidyna” czy „wężem” spotykamy: „bindasa”, „dudka”, „ogon”, „żyłkę” czy „pałkę”.

Takie bogactwo językowych sformułowań dla określenia damskiej i męskiej anatomii intymnej pozwalało na wyrażanie pełnej gamy nastrojów towarzyszących miłosnemu zbliżeniu. Operowano pieszczotliwymi zdrobnieniami, określeniami pełnymi figlarności, a wszystko po to, by *coitus* stawał się zabawą frywolną i przyjemnym przeżyciem¹⁸.

Widzimy zatem, że mistrzostwo poetyckiego przedstawienia zbliżenia płciowego w XVIII wieku polega na mówieniu o miłosnym akcie, jednak nie dosłownie (obraz przekłucia strzałą czy wąż przemierzający skaliste szczeliny). I, co istotne, poeta nie mówi „zamiast”, ale przede wszystkim mówi „więcej”¹⁹.

Równie figlarnie Trembecki wypowiada się na temat defloracji panien młodych (Klimena ma „szczupłą do rozkoszy drzewiczki”²⁰; Belina „gubi szkarłat”²¹, a kochanek starszej siostry „podważa furtkę”²² i zmagą się ze „szczupłym zakątkiem”²³).

Drzwi i furtki, jak twierdzi Grażyna Filip, znajdują miejsce w metaforyce erotycznej, gdyż symbolizują przejście między jednym a drugim światem, pomiędzy seksualną nieświadomością a uświadomieniem w tym względzie i, co za tym idzie, zmysłowym spełnieniem²⁴. Bramy i drzewiczki strzegą ogrodu rozkoszy, a ten, dodajmy, przeznaczony jest tylko dla wybranych i wtajemniczonych.

Wszystkie wymienione powyżej określenia to ustabilizowane związki wyrazowe (metafory, peryfrazy, eufemizmy), które cechował aluzyjny charakter, a ich celem było przede wszystkim osłabienie drastyczności wstydliwego sformułowania.

Stanisław Trembecki w swoich utworach, opisując budzący najwięcej zainteresowania akt płciowy, poza nazywaniem i prezentowaniem genitaliów, odsłania także kwestie wiążące się z ich właściwościami i zmianami. Szczególnie wyraźnie działanie fallusa przedstawił królewski szambelan w *Przypadkach siostry starszej*...

[Poeta – M.P.K.], opisuje, jak dynamicznie i zręcznie wkraść się [członek – M.P.K.] w [...] „szczupły zakątek” [kochanki – M.P.K.], powodując niesłychaną rozkosz [...]. Po akcie „junaczek” zmienił jednak swą postać: „Smutny, pokorny, główka nachylona, / Słaby, spocony, właśnie jakby z wanny”, i dopiero po pocieszeniu przez nią: „Na dawną postać, moc i wzrost się zdobył”. [...] Dwukrotny stosunek zaś jest ujęty skrótowo, z wykorzystaniem stylistyki odwiedzin i pokonywania przeszkód: „Podważał drągiem furtkę

¹⁸» Na temat figlarnego słownictwa, odnoszącego się do spraw męskiej i damskiej płci zob. uwagi. Z. Kuchowicza, dz. cyt., s. 419–421.

¹⁹» Por. M. Hanusiewicz, *Pięć stopni miłości*..., s. 143.

²⁰» *Epitalame Dorantowi i Klimenie*..., w. 30.

²¹» *Epitalamion Hipolitowi i Belinie*..., w. 66.

²²» *Przypadki siostry starszej*..., w. 63.

²³» Tamże, w. 69.

²⁴» Zob. G. Filip, dz. cyt., s. 248.

moją z przodu, / Jam rozumiała, że mię na pal wbijał” (pierwsze zbliżenie); „Wpadał, przebijał, cofał się i srożył” (powtórne)²⁵. [Dodajmy jeszcze, że z kolei w omawianych na kartach rozprawy epitalamionach małżonkom udało się rozgrzać zmysły swych wybranek – sześciokrotnie w wypadku Klimeny oraz kilkakrotnie uczynił to mąż Beliny – M.P.K.].

W przypadku zmian męskiego przyrodzenia poeta wykorzystuje także obraz wody, aby w ten sposób skonkretyzować płyn ejakulacyjny („Czułymi łzami nagle się rozpląkał”²⁶)²⁷.

Odmalowane przez Trembeckiego obrazy przedstawiające zbliżenia kochanków, mimo poetyckich zabiegów, nie zostały pozbawione realistycznych szczegółów. Odzwierciedlają sytuacje znane z codziennego życia, jednak dzięki metaforycznemu ujęciu opis aktu seksualnego został w ich przekazie zupełnie pozbawiony wulgaryzacji, a jedynie mógł stawać się ośmielającą i pobudzającą zachętą do podobnych poczynąń.

Trembecki nakłania także prezentowane pary do odrzucenia wstydu i nie ukrywania (głównie przez kobiety²⁸) swoich reakcji, intymnych doznań i uniesień („zemdlone oczęta” oraz „krzyk miluchnej twarzyczki” w *Epitalame Dorantowi i Klimenie*. . . , w. 28–29; „sine oczko” w *Epitalamionie Hipolitowi i Belinie*. . . , w. 103; „Tam to poznałam rozkoszy początek, / Ledwo się dusza z ciała nie wykradła” w *Przypadkach siostry starszej*. . . , w. 71–72).

Podsumowując, należy stwierdzić, że metaforyczne ujęcia seksualności w osiemnastym stuleciu mogą stanowić antidotum dla dzisiejszego sposobu myślenia i mówienia o erotyce, tak często przecież odzierającej intymność z prawa do sekretu i przemilczenia. Stanisław Trembecki prezentuje, co prawda, erotyczne scenki, które są utrzymane w konwencji realistycznej, jednak za sprawą wykorzystania środków o charakterze kamuflującym, w sposób wyrafinowany i pełen poczucia dobrego smaku przekazuje treści zakazane. Wykorzystuje przy tym grę słów czy pełne dowcipu koncepty. Poeta w omawianych utworach przedstawia akt seksualny w ujęciu metaforycznym, pomijając wyrazy wulgarne. Artystyczna pomysłowość pozwala poecie na przekraczanie tabu, z jednoczesnym zachowaniem subtelności w przedstawieniu cielesnego zetknięcia kochanków²⁹.

Należy także pamiętać, że taki sposób prezentowania erotycznego wymiaru ludzkiej egzystencji wynikał z charakteru zaprezentowanych tu utworów. Szczególnie epitalamia, co podkreśla Roman Krzywy, były przeznaczone dla wąskiego grona odbiorców (przede wszystkim wysoko urodzonych państwa

²⁵» B. Wolska, dz. cyt., s. 84.

²⁶» *Przypadki siostry starszej*. . . , w. 76.

²⁷» Zob. uwagi G. Filip, dz. cyt., s. 247.

²⁸» Zob. S. Staszic, *Ród ludzki*, wersja brulionowa po raz pierwszy ogłoszona drukiem według zachowanego rękopisu, t. 2, oprac. Z. Daszkowski, przedmowę napisał B. Suchodolski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1959, s. 221–222.

²⁹» Zob. B. Wolska, s. 76.

młodych oraz weselników), „kolportowane w obiegu rękopiśmiennym bądź, być może, publikowane dla bardzo ograniczonego grona odbiorców jako wolanty”³⁰.

Taki sposób mówienia o erotyce wymaga obecności „języka *quasi*-subtelnego”, wiemy, co artysta ma na myśli, mimo że nie nazywa rzeczy po imieniu³¹. Aby Trembecki mógł mówić o obszarach pozajęzykowych, w pewnym sensie zakazanych, zamienia słowa uznane za niestosowne i rolę „zastępców” powierza przede wszystkim eufemizmom, które pozbawione są negatywnych konotacji³². Należy także podkreślić, że peryfrastyczność i aluzyjność w przypadku utworów królewskiego szambelana jest elementem ściśle poetyckich strategii autora, bawiącego się zarówno konwencjami, jak i ich przełamaniem. Intymny świat kochanków – w ujęciu poety – kipi rozkoszą, a miłość staje się przyjemnością i zabawą pozbawioną sankcji winy i, co szczególnie istotne, podkreślmy to jeszcze raz, Trembecki nie balansuje na granicy pornografii, gdy zaprasza czytelnika do alkowy, bowiem skupia się na obrazach wolnych od hipokryzji i pruderii, pełnych plastyczności, soczystego słownictwa, dwuznaczników i aluzji. Sfera intymnego pożycia nie potrzebuje ukrywania i tłumienia naturalnych ludzkich reakcji, lecz wymaga przedstawień za pomocą przenośni, sugestywnych aluzji i metaforycznego opracowania podniet i zdarzeń seksualnych. Tylko w takim kształcie stają się one finezyjne i przynoszą prawdziwy, pozbawiony nieprzyzwoitości wizerunek tak istotnej w życiu człowieka płaszczyzny erotycznej.

Literatura

- Filip G., *Erotyczna leksyka i metaforyka w utworach Stanisława Trembeckiego z rękopiśmiennego obiegu*, [w:] B. Mazurkowska, M. Marcinkowska, Sz.P. Dąbrowski (red.), *Codzienność i niecodzienność oświeconych*, cz. 1: *Przyjemności, pasje i upodobania*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013, s. 234–251.
- Hanusiewicz M., *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej*, Warszawa: „Semper”, 2004.
- Imieliński K., *Erotyzm*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973.
- „Język a Kultura” 2009, t. 21: *Tabu w języku i kulturze*.
- Kott J., *Przedmowa*, [w:] S. Trembecki, *Pisma wszystkie. Wydanie krytyczne*, t. 1, oprac. tenże, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1953, s. V-XCVII.
- Krzywy R., *Rokokowe epitalamiony Stanisława Trembeckiego wobec tradycji gatunku*, „Wiek Oświecenia” 2004, t. 20: *Stanisław Konarski (1700–1773)*, s. 121–142.
- Kuchowicz Z., *Miłość staropolska, wzory – uczuciowość – obyczaje erotyczne XVI–XVII wieku*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1982.

³⁰» R. Krzywy, *Rokokowe epitalamiony Stanisława Trembeckiego wobec tradycji gatunku*..., s. 123–124.

³¹» Zob. tamże, s. 138.

³²» Zob. T. Zgółka, *Retoryka tabuizacji*, „Język a Kultura”..., s. 23–29.

- Maciejewska I., *Miłość i erotyzm w piśmiennictwie czasów saskich*, Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, 2013.
- Patro-Kucab M., *Rozkosze małżeńskiej alkowy w poetyckiej relacji Stanisława Trembeckiego*, [w:] B. Mazurkowska, M. Marcinkowska, Sz.P. Dąbrowski (red.), *Codziennność i niecodziennność oświeconych*, cz. 1: *Przyjemności, pasje i upodobania*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013, s. 219–231.
- Snopek J., *Objawienie i oświecenie. Z dziejów libertynizmu w Polsce*, Wrocław: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1986. Studia z Okresu Oświecenia, t. 21.
- Starczewska K., *Wzory miłości w kulturze Zachodu*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975.
- Staszic S., *Ród ludzki*, wersja brulionowa po raz pierwszy ogłoszona drukiem według zachowanego rękopisu, t. 2, oprac. Z. Daszkowski, przedmowę napisał B. Suchodolski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1959.
- Trembecki S., *Epitalame Dorantowi i Klimentie, czyli miłość złączona*, [w:] tenże, *Poezje wybrane*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył J.W. Gomułicki, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1978, s. 25–26.
- Trembecki S., *Epitalamion Hipolitowi i Belinie, czyli miłość nowych małżonków*, [w:] tenże, *Poezje wybrane*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył J.W. Gomułicki, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1978, s. 69–75.
- Trembecki S., *Przypadki siostry starszej powiedziane siostrze młodszemu*, [w:] W. Nawrocki, *Libertyńska prowokacja moralna: poezja ostrych kodów erotycznych*, [w:] „Płodny jest świat w występki”. *Antologia polskiej libertyńskiej poezji erotycznej XVIII wieku*, wybrał i przygotował do druku oraz wstępem i notami o autorach i pochodzeniu tekstu opatrzył W. Nawrocki, Piotrków Trybunalski: Wydawnictwo Wydziału Zamiejscowego kieleckiej WSP Piotrków Trybunalski, 1996, s. 74–77.
- Wolska B., *Bez winy i wstydu. Seksualność w polskiej poezji obscenicznej o tematyce erotycznej doby Oświecenia*, „Napis” 2012, seria 18: *Tabu i wstyd*, s. 59–101.
- Zgółka T., *Retoryka tabuizacji*, „Język a Kultura” 2009, t. 21: *Tabu w języku i kulturze*, s. 23–29.

Magdalena Patro-Kucab

Adiunkt, literaturoznawca w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego, w Zakładzie Retoryki i Pragmatyki Komunikacyjnej (od 2013 roku), wcześniej w Zakładzie Literatury Staropolskiej i Polskiego Oświecenia. Jej badania obejmują przede wszystkim twórczość panegiryczną (poezja Adama Naruszewicza, Stanisława Trembeckiego i Franciszka Dionizego Książnina); późną twórczość poetycką Kazimierza Brodzińskiego oraz literacką działalność Alojzego Felińskiego, a także polsko- i niemieckojęzyczną poezję okresu insurekcji 1830 roku. W ostatnim czasie prowadzi także badania łączące problematykę dziedzin pogranicznych (retoryki oraz stylistyki literackiej i językoznawczej), podejmuje również

zagadnienia z zakresu literatury użytkowej oraz historii reformy ortografii. Jest autorką ponad trzydziestu artykułów publikowanych w wielu ośrodkach w kraju, a także w Niemczech, Ukrainie, Słowacji i Rosji. Opublikowała monografię poświęconą twórczości Kazimierza Brodzińskiego – „... jest to głos Ojczyzny z jej serca i ducha wydobyty”. *O późnej twórczości poetyckiej Kazimierza Brodzińskiego*, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2011, a także jest współredaktorką książek: *Polonistyka w Europie. Kierunki i perspektywy rozwoju*, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2013, „*Sofijówka*” Stanisława Trembeckiego – *konteksty i interpretacje*, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2013 oraz *Radość – aspekty kulturowo-językowe*, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2015. Członkini Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym oraz Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego.

SUMMARY

Metaphor, allusion, euphemism, concept, joke...

The tabooisation of human sexuality in selected works of Stanisław Trembecki

This treatise discusses sexual metaphors in the poetry of Polish Enlightenment. Such impressions were conveyed in the poems of Stanisław Trembecki, particularly. The analysis of the poems is aimed at defining the poet's peculiar strategy, the use of clever concepts, euphemisms, witty and ingenious sexual metaphors or sophisticated and subtle definitions of intimate parts of human body, thus enriching intimacy with lyricism.

This work attempts to prove that the discussed poems made the then erotic culture attractive and, in a subtle manner, presented stimuli and sexual occurrences not only to entertain a reader, but also to sublimely acquaint with this delicate and extremely important aspect of human life.

Keywords: sublime erotica, Enlightenment poetry, concept, ingenious sexual metaphor, wit, entertainment, making erotic culture attractive

PORNOGRAFIA WE WSPÓŁCZESNYM FILMIE AUTORSKIM

Rafał Syska | Kraków

ABSTRAKT

Tekst traktuje o rozwijającym się we współczesnym kinie zjawisku, które autor określa mianem *art-hard core'u*. Zalicza do niego autorskie i artystyczne filmy, które wykorzystują w sferze wizualnej sceny dotychczas rezerwowane dla filmów pornograficznych. Autor przedstawił ewolucję zjawiska, wskazał na najważniejsze i najbardziej przełomowe dzieła omawianej tendencji oraz przyczyny użycia tego rodzaju scen (fabularne, ideologiczne i związane ze strategiami kształtowania recepcji). W tym kontekście podkreślił tematykę psychoseksualnych eksperymentów podejmowanych przez protagonistów, kwestię samotności i ograniczania komunikacji tylko do własnego ciała, a także dyskursu feministycznego i gejowskiego, w których odwrócenie konwencji prezentowania ciała jest ważnym elementem przekazu.

słowa kluczowe: film współczesny, kino autorskie, pornografia, feminizm, film gejowski

Trudno nie dostrzec coraz popularniejszego trendu we współczesnym kinie, w którym autorskie filmy, wyrafinowane i przeznaczone do kin studyjnych czy sal festiwalowych, nasycane są scenami dotychczas kojarzącymi się z pikantnym *hard corem*. Na pierwszy rzut oka zestawienie to dziwi i odstręcza. Trudno bowiem wyobrazić sobie filmy pornograficzne, które uzyskałyby status dzieł sztuki; nie wydaje się zarazem sensowne, by w doniosłe filmy artystyczne włączać przekaz przekraczający granice *soft-core'owej* erotyki i nagości. A jednak jest inaczej i coraz częściej jako egzemplifikacje dyskursu feministycznego,

queerowego czy marksistowskiego pojawiają się dzieła, które przez eksplorację cielesności, fizjologiczności i intymności bohaterów nie odróżniają się od obrazów typowej pornografii. Coraz częściej reżyserzy kina artystycznego sięgają więc po owe *meat-shoty*, unikając klasycznych i pensjonarskich elips oraz metonimii, preferując zbliżenia na wzwiedzone penisy, kobiece genitalia, nieudawane akty seksualne, a także obrazy gwałtów, wytrysk ejakulatu i widok płynów ustrojowych.

Rzut oka na historię kinematografii pozwala wskazać na kilka filmów, nurtów i wydarzeń, które zdają się być prekursorskie dla współczesnego kina *art-hard core'owego*, będącego artystyczną nowinką, ale mającą swych wybitnych protoplastów. Już okres kontestacji przełomu lat 60. i 70. XX wieku przyniósł pierwsze tego rodzaju dzieła. Trudno nie wspomnieć w tym kontekście o fenomenie *Ostatniego tanga w Paryżu* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972) Bernardo Bertolucciego i *Głębokiego gardła* (*Deep Throat*, 1972) Gerarda Damiano, dwóch filmów, które – jak żadne inne – dokonały rewolucji obyczajowej w tzw. „legitymizowanym” kinie. Pierwszy z nich zawojował świat, stając się spóźnionym manifestem egzystencjalizmu (ulubionego prądu myślowego reżysera), ale też anatomią seksualnej autodestrukcji, pokazanej z niespotykaną wcześniej otwartością i zrównanej – w zakresie rewolucyjności i szaleństwa – ze *Świętem wiosny* Igora Strawińskiego (to słowa najśtywniejszej krytyczki filmowej – Pauline Kael). Owa przełomowość – jak twierdził Damiano – była jednak niepełna (włoskiemu reżyserowi zabrakło bowiem scen penetracji i nagości Marlona Brando). Dopiero więc *Głębokie gardło*, pierwszy pornograficzny film wyświetlany w zwykłych kinach, okazał się rewolucją, osiągając niewiarygodny wręcz sukces kasowy i zachwyty krytyków. Al Goldstein pisał: „W tym tygodniu zajmę się najlepszym filmem pornograficznym wszech czasów – tak wspomniałem, że aż trudno go z czymkolwiek porównać. Produkcja ta uzyskuje rekordowy wynik w Skali Fiuta – 100 procent – nie tylko za szaloną dawkę sprośności, ale przede wszystkim za dowcip, dzikie poczucie humoru, dobre aktorstwo i świetną fabułę”¹.

Można też sięgnąć do jeszcze głębszej przeszłości. Film pornograficzny nigdy nie potrzebował, wręcz wystrzegał się, legalnej dystrybucji, anektując w ten sposób alternatywne ścieżki rozpowszechniania. Nie miał zresztą szans na nic innego: cenzura uniemożliwiała reklamę i pokazy, a swoista użyteczność odbioru, w której masturbacja była swoistą lekturą tekstu², prowadziła do pokazów ukrytych, zindywidualizowanych, intymnych i wstydliwych. Pornografia filmowa narodziła się zresztą u samego zarania historii kina i jej obecność na ekranach przypominała obecność słynnych fresków ze starożytnych Pompejów, które po ich odkryciu pod koniec XIX wieku, natychmiast trafiły do specjalnej sali w Sekretnym Muzeum w Neapolu. Tak narodziła się nie tylko nowoczesnie pojmowana pornografia, ale też powstała jej główna metafora, obowiązująca po dziś dzień. Zakładała ona, że to, co ukryte, mogło być odsłonięte jedynie wybranym – wywodzącym się z wyższych klas mężczyznom³.

¹ » Za: L. Williams, *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010, s. 139.

² » W. Klimczyk, *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków: Universitas, 2008.

³ » J. Dymek, *Co widać? Porno story*, „EKRANY” 2014, nr 3–4, s. 5–6.

Kino pornograficzne w pierwszych swych dekadach rozwijało się niemrawo. Filmy realizowano za małe pieniądze i dystrybuowano w trudzie i tajemnicy. Najpierw powstawały tak zwane *stag* filmy, stanowiące przedłużenie dawnych form przedstawiania: striptizów, pocztówek z obnażonymi kobietami i fotoplastykonów. Dziś wraca się do nich z rozrzewnieniem, ale też z zadziwieniem – a niejedna osoba stawia pytanie, jak mogły one kogokolwiek podniecić? Do produkcji angażowano bowiem podrzędne i mało atrakcyjne prostytutki oraz brodatych alfonsów, którzy mieli zwyczaj niezdejmowania w trakcie seksu podkolanówek. Tam, gdzie je kręcono, tam też je pokazywano: w domach publicznych, specjalnych kawiarniach, czasem na prywatnych projekcjach w domach milionerów. Wszystkie były nieme, a zdecydowana większość czarno-biała. Równolegle rozwijały się tzw. *exploitation movies*, które pod płaszczykiem filmów edukacyjnych skrywały treści typowe dla pornografii. O ich ewolucji pisała Patrycja Włodek:

Były to krótkie, nieme, afabularne filmy tylko dla mężczyzn, koncentrujące się na tzw. *meat shots* (czyli ujęciach genitaliów w trakcie kopulacji) i nielegalnie pokazywane w klubach (np. uniwersyteckich) oraz na imprezach zwanych *smokers*. Popularnością cieszyły się też *beavers*, czyli zapętlone ujęcia kobiecych genitaliów, i *white coaters* – filmy „edukacyjne”, które swą obrazową nazwę zawdzięczały białym kitlom lekarzy udzielających na ekranie porad seksualnych ilustrowanych przykładami „na żywo”. To resztą właśnie *beavers* stały się jaskółkami przełomu, ponieważ wyświetlano je już nie potajemnie, lecz na ekranach legalnie funkcjonujących kin. Jak nietrudno się domyślić, zyski ze sprzedaży biletów wyraźnie przekraczały koszty kar finansowych nakładanych na właścicieli, przedsięwzięcie było więc nader opłacalne⁴.

Przyszła w końcu kontestacja. Wspomniane *Głębokie gardło* i *Ostatnie tango w Paryżu* trafiły na podatny grunt rewolucji seksualnej i otwartej obyczajowości, na czasy hippisów i emancypacji ruchów feministycznych i gejowskich. Rewolucja seksualna szła w parze z jej komercjalizacją. Lasse Braun jako pierwszy wyświetlał *stag* filmy w sex shopach i wprowadził do użytku *peep show booths* (kabiny do jednoosobowych projekcji). Późniejsze przemiany technologiczne: pojawienie się VHS-u, DVD i skompresowanych DivX-ów, a także Internetu tylko zwiększyło dostępność pornografii. Dziś to nie tylko wielki przemysł, lecz również bogate spektrum gatunków, zjawisk i konwencji obrazowania, choć nigdy nie brakowało artystów, którzy usiłowali wyjść poza stereotypowy model użytkowej pornografii. Nawet w szalenie komercyjnej dekadzie lat 80. XX wieku sławę zyskał – działając na pograniczu kina „legitymizowanego” – Tinto Brass⁵. Nieco mniejszą szansę wyjścia poza sferę pornografii miał jego gejowski odpowiednik – Jean-Daniel Cadinot, ale i on osiągnął niemały w tym kinie status.

Tak jak twórcy pornografii szukali dla siebie ścieżek sztuki, tak „prawdziwi” autorzy filmowi sięgali czasami po pornografię – a od początku lat 70. XX wieku przerodziło się to wręcz w jedną z konwencji kina artystycznego. W tym kontekście nie sposób nie wspomnieć o Pier Paolo Pasolinim i jego

⁴» P. Włodek, *Głębokie gardło. Hardcore’owa rewolucja*, „EKRANY” 2014, nr 3–4, s. 14–15.

⁵» Szeroko opisuje jego kino Amelia Wichowicz w tekście *Tinto Brass – Fellini różowego kina*, „EKRANY” 2014, nr 3–4.

legendarnych filmach: *Dekameron* (*Il Decameron*, 1971), *Opowieści Kanterberyjskie* (*I racconti di Canterbury*, 1972) oraz *Kwiat tysiąca i jednej nocy* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974) – odważnych erotycznie opowieściach o naturalnej ludzkiej seksualności, niezmaconej zakazami kultury. Pasolini dla jej zobrazowania obnażał aktorów-naturzyczków, aranżując na planie filmowym tak swobodną i frywolną atmosferę, że granica między tym, co przed kamerą, a sypialnią ekipy nieraz uległa zamazaniu.

Niemniej to nie wesołe tony, odczucie spełnienia i radości – skądinąd typowe dla zwykłych i wieńczących *happy endami* filmów pornograficznych – były preferowane przez filmowców-autorów, lecz egzystencjalizm i tożsamościowy kryzys, którego nie był w stanie rozprościć liberalizm kontestacyjnej obyczajowości. Seks na ekranie, w jego agresywnej, nieudawanej formie, odślaniał więc częściej patologie, samotność, bezsilność wobec ciała i psychiczną degradację (manifestowaną przez to, co zewnętrzne). Tak było już w testamencie Pier Paolo Pasoliniego, *Salò, 120 dni Sodomy* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975), gdzie przez eksperymenty grupki faszystów więzących i torturujących grupkę nastolatków pokazano zwyrodnienie totalitaryzmu i klas wyższych, zamieniających naturalność seksu (jak w poprzedniej *Trylogii życia*) w grę zdeprawowanych konwencji. Podobnie było w skandalizującej *Ostatniej kobiecie* (*La dernière femme*, 1976) Marco Ferreriego, gdzie grany przez Gérarda Depardieu bohater (o imieniu Gérard), chcąc wyzwolić się z nieustającej erotomanii – swojej i bliskich mu kobiet – dokonuje w finale filmu autokastracji. Z Japonii do Europy przywędrowało w tamtych czasach *Imperium zmysłów* (*Ai no korîda*, 1976) Nagisy Ōshimy, opowieść o tak silnej zażyłości między dwojgiem kochanków, że nawet śmierć nie musiała kończyć cielesnej namiętności. W Europie rozwijał się nurt *nazi-exploitation*, a na kampusach uniwersyteckich wyświetlano filmowe eseje. Największym szokiem był w tym kontekście obraz Dušana Makavejeva *Słodki film* (*Sweet Movie*, 1974), z którego do historii kina przeszła jedna z najbardziej wulgarnych i porażających scen orgii seksualno-skatologicznej, znakomicie zresztą po latach zacytowana w poruszającym filmie Lukasa Moodysona *Dziura w sercu* (*Ett hål i mitt Harta*, 2004). I choć podobne refleksje znajdziemy w licznych wcześniejszych filmach – nawet u Michelangelo Antonioniego i innych krytyków ówczesnej kultury i stosunków społecznych, to nigdy do ich zobrazowania nie zastosowano tak jednoznacznej i nieudawanej rejestracji fizjologicznych odruchów ludzkiego ciała.

Tym samym bez trudu możemy przejść do współczesności, gdzie pornograficzne *meat shoty* stały się jednym ze sposobów uatrakcyjnienia i wzbogacenia kina artystycznego. Przyczyn takiego stanu rzeczy można byłoby wskazać wiele, a ich przykłady są z roku na rok coraz liczniejsze. Nim przejdziemy do kilku z nich, warto zaznaczyć dwie podstawowe różnice między *art-hard corem* lat 70., a tym dziś obserwowanym. Po pierwsze, ta wcześniejsza stanowiła naturalne odreagowanie dekad (ba! – wieków) purytanizmu i ukrywania cielesności przed wzrokiem niewinnych. Kontestacja – poprzedzona freudyzmem, skandalami z udziałem Wilhelma Reicha, badaniami Kinseya, popularyzacją pigułki antykoncepcyjnej, książkami Michela Foucaulta, Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattaria – chłonęła seksualność z całą niewinnością i zainteresowaniem typowym dla czegoś, co nowe i wciąż mało dostępne. To był ideologiczny sprzeciw wobec konserwatyzmu, owa polityczna deklaracja generacji hippisów. Dziś pornografia

jest przemysłem, dobrem tak łatwo dostępnym, że trudniej się przed nią ukryć, niż zobaczyć. Od lat 70. oddziela nas nie tylko jej komercjalizacja i wszechobecność, ale też konserwatyzm lat 80. i epidemia AIDS. Twórcy współczesnego *art-hard core'u*, odślaniając ludzką intymność, nie pokazują więc czegoś, co (na poziomie cielesności i fizjologiczności) jest w innych miejscach niedostępne⁶.

Po drugie, znacząco zmienił się system produkcji i dystrybucji filmu – jeszcze w dobie kontestacji silnie reglamentowany przez wytwórnie filmowe, potężne kompanie dystrybucyjne, a niekiedy zapisy cenzorskie i kodeksy. W tamtych czasach filmów powstawało o wiele mniej, dziś mamy do czynienia z ogromną ich nadprodukcją, ale też z bogactwem kanałów dystrybucyjnych, spośród których część jest nieformalna i alternatywna (jak te związane z Internetem). To właśnie tam, a także na np. festiwalach wakacyjnych i w klubach filmowych organizuje się *midnight screenings*, które preferują wszystko to, co jak najdalsze od łagodnej i mdłej konwencji – na przykład owy artystyczny *meat shot*. Choć tabu – jako fenomen kulturotwórczy i cywilizacyjny – zdaje się dogorywać, to wciąż waginalna penetracja i wytrysk ejakulatu wzbudza sensację i kontrowersje, jeśli tylko trafi na ekran. Zapewne już na etapie scenariuszowego *developmentu* przygotowywane są więc strategie reklamowe takich filmów jak *Gwałt* (*Baise-moi*, 2000) Virginie Despentes i Coralie Trinh Thi czy *9 Songs* (2004) Michaela Winterbottoma, które tylko dzięki skandalowi mogły podbić publiczność.

Powtórzmy więc: współczesny *art-hard core* nie jest ukierunkowany na odślanianie fizjologii towarzyszącej sferze erotycznej, a raczej opowiada o seksualizacji życia i wszechobecności przekazów pornograficznych, o porażce cenzury i kulturotwórczej roli tabu, a wreszcie o utracie przez seks resztek tajemniczości i niedostępności⁷. Koncentruje się nie tyle na seksie, ile na ciele, poddawanych różnym eksperymentom, badaniom i zmianom. Ciało – jak głosi Anthony Giddens – stało się plastyczne, nie jest nam dane raz na zawsze, lecz musi być dostosowane do mód, własnych oczekiwań i psychofizycznych potrzeb⁸. Pornografia zawarta w przekazach filmu artystycznego to wyzwanie rzucone nie tylko melodramatycznemu *mainstreamowi*, ale też użytkowemu *hard core'owi*, bo konkluzje zawarte w tych filmach dalekie są od *happy endów* typowych dla tych bardziej popularnych form przedstawiania.

Na tej opozycji opiera się specyfika autorskiego kina korzystającego z *hard core'u*. W tym drugim rzędzi optymizm i spełnienie: seks nie jest kłopotem (dla mężczyzn przed zbliżeniem, a dla kobiet – po nim), wszyscy tkwią w ekstazie, proste konwencje i użytkowe uprzedmiotowienie ciał sprzyja łatwej identyfikacji widza z bohaterem. To seks czysty, wyprany z brudów codzienności, impotencji, strachu przed ciążą i chorobami wenerycznymi. „Twórcy pornografii – pisał Wojciech Klimczyk – robią wszystko, żeby świadomość zakazu usunąć. Jest dla nich szkodliwa, gdyż uzmysławia iluzoryczność ich obietnicy rozkoszy

⁶ Zob. także: R. Syska, *Art-hard core*, „EKRAŃ” 2014, nr 3–4, s. 26–35.

⁷ Pisz o tym choćby: B. McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, tłum. E. Klekot, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie „Muza”, 2004.

⁸ A. Giddens, *Przemiany intymności: seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.

absolutnej, poza wszelkimi ograniczeniami naturalnej cielesności⁹⁹. A że ta ostatnia rządzi się niestety mniej satysfakcjonującymi prawami, to właśnie owa nie-przyjemność i nie-rozkosz stała się źródłem działań przedstawicieli *art-hard core'u*.

Tworząc klasyfikację tego rodzaju kina, można wskazać na kilka zasadniczych kategorii, definiowanych zarówno w kluczu fabularnym, jak też przez określone cele przyświecające poszczególnym reżyserom. Co więcej, powstają już filmy, które stanowią artystyczną analizę samego fenomenu pornografii i kina *hard core'owego*, a przykład dzieła podpisanego przez kilkoro reżyserów i artystów performatywnych *Destricted* (2006), nowelowy film (meta)pornograficzny, przy którym pracowali m.in. Larry Clark, Gaspar Noé i Marina Abramović, nie jest jedyny. Przyjrzyjmy się więc trzem zjawiskom, które determinują charakter artystycznej wersji filmu pornograficznego. Będzie to ciało, kobiecość i identyfikacja z aktorem.

1. Cielesność

W klasycznym *hard-core* ciało – choć jest najbardziej widoczne i odślonięte – wydaje się na tyle doskonałe, zreifikowane i sprowadzone do określonej chwili użyteczności – że w istocie znika. A przynajmniej znika z niego wszystko to, co mogłoby zaburzyć przyjemność utożsamienia się z bohaterem (choć tu ściślej – z jego częścią). Tymczasem w artystycznym *hard-core* ciało częściej definiowane jest przez odstręczające manifestacje procesów fizjologicznych, powiązanych z pierwotnym atawizmem, cierpieniem i śmiercią. Nagość staje się źródłem upokorzenia, a nie podniecenia i satysfakcji, aktom seksualnym towarzyszy moc i menstruacyjna krew, zaś seks okazuje się zwyczajnym zaspokojeniem popędów lub gwałtem. Tak pokazuje swych bohaterów zimny darwinista Bruno Dumont w *Twentynine Palms* (2003), *Flandrii* (2006) lub *Poza szatanem* (*Hors Satan*, 2011), a także feminizująca Marina de Van w *Pod moją skórą* (*Dans ma peau*, 2002) i w bardziej komediowej wersji David Wnendt w *Wilgotnych miejscach* (*Feuchtgebiete*, 2013).

Przyjrzyjmy się filmom pierwszego z nich. W *Twentynine Palms* Dumont portretuje parę, Katję i Davida, którzy wybierają się na wycieczkę do parku narodowego Joshua Tree we wschodniej Kalifornii. Tam bohaterowie bez końca uprawiają seks, znajdując dlań odpowiednią lokalizację zarówno w motelowym łóżku, jak też na wysuszonych przez słońce pustynnych skałach i w hotelowych basenach. Każde zbliżenie to rodzaj gwałtu i agresji: w basenie Katja niemal się topi, zmuszona przez Davida do seksu oralnego; okrzyk ekstazy w chwili orgazmu to w zasadzie zwierzęcy wrzask, który manifestuje biologiczną pierwotność człowieka; a zdobycze kultury i cywilizacji stają się drugorzędne i defensywne, bo – jak precyzyjnie prowadzi nas Dumont – w scenach seksu, a także lęku i śmierci, jesteśmy równie bezradni jak zwierzęta, zbudowani z tej samej, co one, materii. Podobnie jest we *Flandrii*, okrutnej opowieści

⁹⁹ W. Klimczyk, dz. cyt., s. 230.

o wojnie, która w równym stopniu niszczy wysłanych na front mężczyzn, jak też pozostawione w domu kobiety. Zestawiając ze sobą oba wątki, Dumont tworzy poruszającą parabolę samotności, nikczemności i zimnego atawizmu człowieka: żołnierze na froncie gwałcą przypadkowo spotkaną na zwiadzie kobietę, a żyjąca tysiące kilometrów od nich dziewczyna kontempluje menstruacyjną krew, która nie pozwala jej na waginalne zbliżenie z jedynym pozostałym w wiosce mężczyzną¹⁰.

Ciała w tych filmach są brzydkie, sine i otyłe, nie zasłaniają, lecz odkrywają różnorakie kompleksy. Akt seksualny nie jest wydarzeniem odświętnym i magicznym, lecz szarym i codziennym – jak defekacja lub wieczorna higiena. Tak jest w słynnej ramie filmu *Bitwa w niebie* (*Batalla en el cielo*, 2005) Carlosa Reygadasa, gdzie eksplicytnie ukazany seks oralny, wykonywany przez młodą dziewczynę nieatrakcyjnemu mężczyźnie, nie tylko odwrócił konwencje kina pornograficznego, ale też – co jest przesłaniem filmu – ukazał obmierzłość uprawianego tu bez emocjonalnego zaangażowania seksu. Ową brzydotę cielesności, która ukrywa szpetotę duszy i zanik (tak istotnej w filmie) moralności¹¹.

Anglosasi nazywają ten nurt kina *corporeal*, scalając pojęcie realności i materialności z cielesnością będącą co najwyżej manifestacją procesów biologicznych. Tak było w scenach seksu rozgrywających się w wiejskich zarostach w *Życiu Jezusa* (*La vie de Jésus*, 1997) Bruno Dumonta, a także w *Krwi* (*Sangre*, 2005) Amata Escalante. To pornografia płynów ustrojowych, ukrytych przed wzrokiem wewnętrznosci i biologiczny proces rozkładu ciała. Cytując Jeana Baudrillarda, można przyjąć, że w tych dziełach uświadamiamy sobie to, co – mimo wszystko – w klasycznym *hard corze* ukrywa się za elegancką konwencjonalizacją:

Porno [...] przeradza się w [...] obsceniczność oczyszczoną, pogłębianą, głębszą, bardziej trzewną – dla czego poprzestawać na nagości, na genitaliach. Skoro obsceniczność to sprawa przedstawienia, a nie seksu, to należy zgłębić samo wnętrze ciała i trzewia; kto wie, jaką rozkosz przyniosłoby wizualne ćwiartowanie, widok błon śluzowych i mięśni gładkich? Nasza definicja porno jest jeszcze zbyt wąska¹².

Nietrudno połączyć z tym wątkiem temat zespolonego ze sferą seksualną okrucieństwa i brutalności. Choć zestawienie to nie wydaje się naturalne, to w wielu filmach autorskich seks wiąże się z gwałtami lub sadomasochizmem. I tak *Ludzkość* (*L'humanité*, 1999), wspomnianego już Bruno Dumonta, zaczyna się od zbliżenia obnażonego łona dziewięcioletniej ofiary morderstwa, które stanowi przewrotną reinterpretację słynnego obrazu Gustave'a Couberta *Pochodzenie świata*. Centralne dla filmów sceny brutalnych napadów pojawiają się również w *quasi-feministycznym Gwałcie*, gdzie dwie napastowane kobiety decydują się wziąć odwet na rodzaju męskim, podrywając, a potem upokarzając lub nawet zabijając

¹⁰» Pisałem o tym zjawisku i filmach szerzej w: *Ciało w filmowym neomodernizmie*, „Kwartalnik filmowy” 2013, nr 83–84, s. 128–145.

¹¹» Zob. także: R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Kraków: Avalon, 2014, s. 455–484.

¹²» J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Warszawa: Wydawnictwo Sici, 2005, s. 35.

kochanków; w słynnym dziele Gaspara Noé *Nieodwracalne* (*Irréversible*, 2002), w którym centralnymi scenami są: sadystyczny mord w gejowskim *dark roomie* i sfilmowany w jednym ujęciu gwałt na ciężarnej kobiecie w przejściu podziemnym; w *Wielkiej ekstazie Roberta Carmichaela* (*The Great Ecstasy of Robert Carmichael*, 2005) Thomasa Claya, opowieści o młodym chłopaku z dobrego domu, który dokonuje bestialskiego napadu na dom swego nauczyciela i gwałci jego żonę; oraz w *Serbskim filmie* (*Srpski film*, 2010), Srdjana Spasojevića, gdzie z kolei puentą jest pedofilski gwałt.

Najróżniejsze formy zatracenia się w seksie znane są już widzom od lat 70., a legendarne w tym kontekście: *Słodki film* i *Imperium zmysłów* doczekały się w naszych czasach ciekawych następców. Trudno w tym kontekście nie wspomnieć o pokontestacyjnej degrengoladzie, która stała się tematem głośnych *Idiotów* (*Idioterne*, 1998) Larsa von Triera, gdzie sceny orgii seksualnych i egzystencja w komunie negującej obowiązujący wokół system społeczny i ekonomiczny stanowiły akt anarchistycznego oporu bohaterów.

2. Kobiecość

Ostatni przykład doskonale pokazuje, jak łatwo było poprzez zaakcentowanie seksualności w jej eksplcytnej formie przeprowadzić kulturowo-ideologiczną krytykę dominującego systemu reprezentacji. Widać to świetnie zwłaszcza w filmach wpisanych w tendencje i nurty kina feministycznego i queerowego. Krytyczna refleksja na temat pornografii połączyła bowiem we wspólnym froncie oporu dwie – najbardziej ideologicznie odległe od siebie siły: konserwatywne chrześcijaństwo i wojujący genderyzm. Obie akcentowały fakt uprzedmiotowienia ciała kobiety, będącego co najwyżej źródłem satysfakcji dominującego w seksie fallusa. Nie może więc dziwić, że artystyczna wersja *hard-core'u* stała się narzędziem działań subwersywnych, przeprowadzanych właśnie przez środowiska kobiece. Wystarczy bowiem odwrócić perspektywę, zanegować fundamentalne dla pornografii konwencje i ujawnić to, co w typowych filmach *hard-core'u* ukryte, by wprowadzić w film przekaz ideologicznie nośny. Tak czyniły Chantal Akerman, Yvonne Rainer, Laury Mulvey, Sally Potter czy Lizzie Borden z jej obrazem *Born in Flames* (1983). Wystarczyło proste zanegowanie niektórych atrybutów kina pornograficznego (przy zachowaniu jego wizualnych składników) – tu mężczyzna miał ponieść klęskę, a nie osiągnąć satysfakcję, orgazm przestał być naturalną puentą poszczególnych sekwencji, a kobiety bardziej satysfakcjonowało torturowanie ofiar niż wykorzystywanie ich do celów seksualnych.

W tym kontekście na uwagę zasługuje zwłaszcza twórczość Catherine Breillat, która już w debiutancej, nakręconej w nastoletnim wieku *Prawdziwej dziewczynie* (*Une vraie jeune fille*, 1976) portretowała kobiece ciało nie jako bierny cel męskiej penetracji, ale jako obiekt przeróżnych doświadczeń – na przykład w scenie wkładania przez partnera w pochwę bohaterki dżdżownicy. Później było podobnie. W znakomitym *Romansie* (*Romance*, 1999) kobieta stawiała się obiektem poniżających badań ginekologicznych, które przekształciły się w wyobraźni bohaterki w panoptyczny dom publiczny: kobiety, wepchnięte w otwór rozdzielający ich tułów (znajdujący się w wewnętrznej części okrągłego pomieszczenia) od nóg

i waginy (wystawionych jak w fotoplastykonie na zewnętrzną część rotundy), penetrowane były przez grupkę nagich mężczyzn.

Jeszcze ciekawiej było w *Anatomii piekła* (*Anatomie de l'enfer*, 2004), w której wystąpił gwiazdor heteroseksualnego porno Rocco Siffredi. Nie był tu jednak aktywnym kreatorem zdarzeń, lecz został zmuszony do wykonywania poleceń partnerki (która płaciła mu za każde spotkania) i kontemplowania kobiecości w jej najbardziej fizjologicznie wyeksponowanym wariantcie. Kobieta w *Anatomii piekła* nie żądała seksu, choć obnażyła się przed mężczyzną bardziej, niż on tego oczekiwał. Perorowała o menstruacji, skrywanych reakcjach organizmu, wykorzystywała waginę do czynności jak najdalszych od typowego *hard-core'u*, a na końcu „rodziła” wcześniej włożony w pochwę kamień. Puenta ta odwracała dwie fundamentalne funkcje kobiecego łona: nie stanowiło ono bramy do seksualnej satysfakcji (jak w kinie pornograficznym), ale też nie służyło do narodzin, bo nakaz podtrzymania gatunku nierzadko pętał kobietę, odbierając jej wolność. W *Anatomii piekła* mężczyzna mógł na to tylko pasywnie patrzeć i być może nigdy w historii kina narzędzia *hard core'u* nie były wykorzystane w tak funkcjonalny, choć sprzeczny z pryncypiami gatunku sposób.

3. Identyfikacja

Siffredi to jedna z ikon kina pornograficznego, konwencjonalnego i użytkowego. Zapewne doskonale czuł się on w przeróżnych scenach seksu, profesjonalnie oddając ciało kolejnym bohaterom. W *Anatomii piekła* już tak nie było, a sytuacja aktora – zmuszanego tu do zachowań jak najdalszych od typowych dla siebie na planie zdjęciowym – prowadzi nas do ostatniego ważnego aspektu *art-hard core'u* – odmiennego niż w *mainstreamie* procesu identyfikacji, zawartego w triadzie aktor – bohater – widz.

Już nawet w typowym porno sytuacja jest niekonwencjonalna, bo oto aktor przekazuje swojej fikcyjnej postaci swoje ciało i reakcje fizjologiczne. Nie tyle gra, co jest, i wykonuje określone czynności zadane przez reżysera i operatora (jeśli tacy są, bo coraz częściej nagrywane są filmy pornograficzne przez samych wykonawców). Dystans między tymi pierwszymi członami triady znacząco się kurczy, bohaterom rzadko nadawane są imiona, fabuła jest szczątkowa, wiarygodność psychologiczna sytuacji niemal zanika. Pozostaje wyłącznie ciało, którego nie da się zagrać, trzeba je tylko oddać filmowej postaci. O aktorstwie w kinie pornograficznym pisano już dużo (od heteroseksualnych analiz Lindy Williams po refleksję gejowską Richarda Dyera), wskazując nie tylko na żelazny repertuar konwencji wykonawczych, ograniczony zbiór westchnień, ochów, achów, słów, gestów i grymasów, ale też szczególną obecność autentycznego człowieka na ekranie kinowym czy telewizyjnym (dziś częściej komputerowym), o kontakcie nie z fikcyjnym konstruktem filmowego bohatera, ale z konkretną, żywą osobą, pojawiającą się w świecie przedstawionym niemal bez maski.

To właśnie najpełniej wykorzystują twórcy filmu autorskiego, akcentując szczególną więź między aktorem a bohaterem i między wykonawcą roli a widzem. Dla Bruno Dumonta, Catherine Breillat i Chantal

Akerman *meat-shoty* to ścisły dialog między wszystkimi trzema częściami triady: intymny i osobisty, niepozwalający na wykształcenie typowego dla fabularnego kina dystansu zabezpieczającego. Tak jak gwiazdy kina porno przyjmują pseudonimy, przekazując je swoim bohaterom, tak samo w *art-hard corze* filmowe postaci otrzymują imiona grających je aktorów, przekazujących bohaterom nie tylko ciało, ale wręcz swoją tożsamość. Tak było w wypadku wspomnianych już: *Bitwy w niebie* (Marcos i Ana), *Twenty-nine Palms* (Katja i David), a także w należącej jeszcze do dekady lat 70. *Ostatniej kobiecie*, gdzie Gérard Depardieu zagrał po prostu Gerarda.

Oczywiście ten związek jest inny niż w wypadku użytkowej pornografii, która przede wszystkim służy masturbacji i staje się rodzajem intymnego kontaktu z ciałem drugiej osoby. Niekoniecznie jest substytutem seksu, bo obrońcy *hard core'u* chętnie powołują się na Jacques'a Lacana, który – niegdyś twierdząc, że stosunek seksualny nie istnieje i zawsze uprawiamy seks z kimś wyobrażonym, a partner/partnerka jest co najwyżej medium, nie zaś docelowym obiektem penetracji – uzbroił wielu w przekonanie, iż onanizm, wykonywany w trakcie oglądania filmu pornograficznego, niczym w istocie nie różni się od zwykłego seksu (choć lacaniści odradzają tak prostą wykładnię tez swego mistrza). Niemniej masturbacja zawsze była rodzajem lektury filmu pornograficznego, działaniem wykonywanym najczęściej w samotności, dyskretnie i w komfortowych warunkach.

Zmieniło się to już w czasach *Głębokiego gardła*. John Waters pisał, że „na seansach filmu Damiano nie sposób było oddawać się czynnościom tradycyjnie towarzyszącym projekcjom pornograficznym i kamuflowanym przez osławione płaszcze przeciwdeszczowe rozłożone na kolanach (stąd określenie klientów takich przybytków – *raincoat brigade*). Obok mogła przecież siedzieć Angela Lansbury! Podobnie jak Jackie Kennedy, Jack Nicholson, Warren Beatty, Norman Mailer, Truman Capote, Bob Hope bądź francuscy dyplomaci przy ONZ, bo *Głębokie gardło* rzeczywiście oglądali wszyscy”¹³. Podobnie jest ze współczesnym *art-hard corem*, bo w festiwalowych salach i kinach studyjnych trudno w ten sposób reagować na film. Zresztą sposób pokazania seksualności jest na tyle odstręczający, że odsetek widzów reagujących na te filmy podnieceniem jest z pewnością wielokrotnie niższy. Co zatem staje się ważne w tego rodzaju kontakcie z filmem? Najpewniej silny kontakt z intymnością wykonawcy i jego biologią, odsłoniętą w całości cielesnością, wstydem i niesymulowaną seksualnością. Można przecież przyjąć, że pornografia – mimo niezliczonych uproszczeń i fałszerstw – jest najbardziej prawdziwą i autentyczną formą wypowiedzi, zawartą w kodzie nieoszukiwanej fizjologii.

Z tego typu sytuacją spotykamy się w scenach onanizmu zwieńczonego ejakulacją – jak w wielowątkowym *Kenie Parku* (2002) Larry'ego Clarka i Edwarda Lachmana, gdzie jeden z bohaterów, popadający w coraz głębszą depresję i psychozę, zamyka się w swoim pokoju, dusi się naprędce przyczepionym do klamki sznurem i niemal popełniając samobójstwo, onanizuje się aż do wytrysku. Z podobnymi scenami mamy do czynienia w głośnym *Shortbus* (2006) Johna Camerona Mitchella, opowieści o nowojorskiej

¹³» P. Włodek, dz. cyt., s. 16–17.

seksuolozce i jej pacjentach, która zaczyna się od polifonicznej sekwencji z udziałem kilkorga bohaterów uprawiających seks, podglądających się, masturbujących, a nawet wykonujących samodzielnie *fellatio*. Wreszcie nie sposób nie wspomnieć o intrygującym filmie sprzed kilku lat, greckim dziele Ektorasa Lygizosa *Chłopiec jedzący ziarno* (*To agori troei to fagito tou pouliou*, 2012), poruszającej opowieści o pogrążonym tyleż w finansowym, co emocjonalnym kryzysie bohaterze, której jedną z kulminacji była scena masturbacji i zjedzenia ejakulatu.

W tego rodzaju filmach, zderzających psychologiczną wiarygodność, artystyczne ambicje, często wybitne aktorstwo i doniosłość przesłań, z intymnością sytuacji seksualnych typowych dla *hard* pornografii wytwarza się szczególna konfuzja widza, bezbronnie zaangażowanego w fabularną sytuację. Podobne odczucia towarzyszą nam w filmach z udziałem gwiazd filmowych, choć rzadko dochodzi tam do zdarzeń typowych dla *hard core'u*. Tak jest w filmie *Wstyd* (2011) Steve'a McQueen, w którego pierwszej sekwencji, gdy Michael Fassbender (bo przecież nie tylko Brandon) paraduje nago po swoim apartamencie, tworząc tym „tańcem” synekdochę swojej samotności i erotomanii. Podobnie jest w scenie kąpieli tytułowej Camille Claudel z filmu Bruno Dumonta (2013), gdzie poniżającemu obnażeniu poddана jest Juliette Binoche, a także we wspnianym monologu Julianne Moore z filmu *Na skróty* (*Short Cuts*, 1993) Roberta Altmana, gdy aktorka, naga od pasa w dół, monologuje przed zdominowanym przez jej aseksualne obnażenie mężem.

Często nad tymi filmami unosił się duch dzieł Michelangelo Antonioniego, eksplorującego destrukcyjne warstwy ludzkiej seksualności, powiązane ściśle z odczuciem życiowej klęski, samotnością, egzystencjalnymi i emocjonalnymi rozterkami. Sam Antonioni pewnie często marzył o nakręceniu pornograficznego filmu (na koniec kariery prawie mu się to udało). Bez zażenowania zrobili to inni: Lars von Trier w *Nimfomance* (*Nymphomaniac*, 2013), spowiedzi tytułowej sybarytki; Vincent Gallo w *Brązowym króliku* (*The Brown Bunny*, 2003), gdzie puentą wojaży porzuconego przez ukochaną kierowcy rajdowego jest słynna scena *fellatio* z udziałem gwiazdy ostatnich lat Cloë Sevigny; i Patrice Chéreau w *Intymności* (*Intimacy*, 2001), gdzie pojawienie się uczuć i miłości zniszczyło czysto erotyczny związek dwojga związanych małżeństwem kochanków (w odważnej scenie seksu oralnego wystąpiła tam znakomita Kerry Fox). Te trzy filmy są smutne, ponure i przygnębiające – tak jakby dorosłość i towarzyszący jej seks stanowił nic innego jak tylko pasmo upokorzeń, rozczarowań i niespełnień. Jak to więc zwykle bywa, im człowiek starszy, tym młodszy. Uroki seksu odkrywa zatem para siedemdziesięciolatek w filmie Park Jin-pyo *Za młoda, by umrzeć* (*Jukeodo joha*, 2002), a scena niesymulowanych prób osiągnięcia wzwodu przez głównego bohatera/aktora każdorazowo nagradzana jest owacjami kibicującej mu publiczności.

W tego rodzaju scenach filmowa postać niemal znika. Na ekranie pozostaje wyłącznie aktor lub aktorka. To jego/ją widzimy, to z nimi nawiązujemy ścisły kontakt, to zespolenie planu zdjęciowego ze światem przedstawionym na poziomie niemal pełnym kształtuje szczególny rodzaj identyfikacji z bohaterem i odtwórcą roli. Na tym zasadza się postulowany przez twórców opisywanych filmów zwrot antropologiczny, który przywraca szczerść w kontakcie z ciałem, kształtuje głęboki dialog między intymnością

i zakłopotaniem widza a wstydem i odwagą aktora. W czasach izolacji i wirtualnych spotkań, ale też seksu na pokaz tego rodzaju kontakt stanowi namiastkę dialogu z autentyzmem prawdziwego człowieka.

Zapewne to będzie stanowić siłę twórców tzw. *art-hard core'u*, którzy pewnie nieraz będą przełamywać kolejne tabu. Na plan zdjęciowy trafią czasem naturszczycy, odwagą popiszą się też słynni aktorzy. W Polsce jeszcze zachowujemy wstrzeźliwość i konserwatyzm, ale – widząc przemiany rodzimego kina – najpewniej i u nas pojawiać się będą artystycznie usprawiedliwiane *meat-shots*. Od tej tendencji nie będzie odwrotu i oby przyniosła w przyszłości prawdziwe arcydzieła.

Literatura

Baudrillard J., *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Warszawa: Wydawnictwo *Sic!*, 2005.

Dymek J., *Co widać? Porno story*, „EKRANY” 2014, nr 3–4.

Giddens A., *Przemiany intymności: seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, tłum.

A. Szulżycka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.

Klimczyk W., *Erotyzm ponowoczesny*, Kraków: Universitas, 2008.

McNair B., *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, tłum. E. Klekot, Warszawa:

Warszawskie Wydawnictwo Literackie „Muza”, 2004.

Syska R., *Art-hard core*, „EKRANY” 2014, nr 3–4.

Syska R., *Ciało w filmowym neomodernizmie*, „Kwartalnik filmowy” 2013, nr 83–84.

Syska R., *Filmowy neomodernizm*, Kraków: Avalon, 2014.

Wichowicz A., *Tinto Brass – Fellini różowego kina*, „EKRANY” 2014, nr 3–4.

Williams L., *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.

Włodek P., *Głębokie gardło. Hardcore’owa rewolucja*, „EKRANY” 2014, nr 3–4.

Rafał Syska

Filmoznawca w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor książek, artykułów i esejów naukowych poświęconych zjawiskom najnowszego kina i historii filmu. Dotychczas wydał m.in. *Film i przemoc* (2003), *Zachować dystans. Filmowy świat Roberta Altmana* (2008), *Poezja obrazu. Filmy Theo Angelopoulosa* (2008), *Filmowy neomodernizm* (2014). Współredaktor czterotomowej *Historii kina* (od 2009) i redaktor kilku innych książek. Scholar visiting na Columbia University w Nowym Jorku. Wykładał na Middlesex University w Londynie. Stypendysta The Kościuszko Foundation. Pomysłodawca i redaktor naczelny czasopisma „EKRANY” (od 2011). Kurator wystawy *Stanley Kubrick* w Muzeum Narodowym w Krakowie (2014).

SUMMARY

Pornography in contemporary author cinema

The text employs the evolving phenomenon called by author as “art-hard core”, what means the tendency in contemporary art cinema where there are scenes and tolls so far reserved for pornographic films. The author presents the evolution of the phenomenon and some most important or groundbreaking works characteristic for “art-hard core” as well as reasons for the use of such scenes (in plot, ideology and reception terms). In this context, he stresses the theme of psycho-sexual experiments undertaken by the protagonists, the problem of loneliness and communication limitation only to his/her own body, as well as feminist and gay discourse, where the “anti-conventions” in body representation are important factors of artistic strategy.

Keywords: Contemporary cinema, auteur cinema, pornography, feminism, gay movie

KOBIECE SPOJRZENIE NA PORNOGRAFIĘ. KOBIECE CIAŁO W PORNOGRAFII

Katarzyna Jewtuch | Wrocław

ABSTRAKT

Badania nad pornografią w kulturze są obecnie jednymi z prężniej rozwijających się obszarów dyskursu naukowego. Najczęściej taka sytuacja dotyczy jednak ośrodków i badaczy zagranicznych, chociaż od niedawna z tego rodzaju badaniami możemy zetknąć się na rodzimej scenie akademickiej. Badania nad erotyką i pornografią w chwili obecnej wydają się jak najbardziej uzasadnione, gdyż nagość czy seks są dziś wszechobecne i ogólnodostępne, a nierzadko stanowią również element strategii marketingowych. Refleksja nad statusem erotyki i pornografii w szeroko rozumianej kulturze popularnej sięga wielu dziedzin, włączając w to m.in.: takie obszary jak film, media, sztuka, marketing, ekonomia, historia, socjologia, prawo. Niniejszy artykuł porusza kwestię kobiecego spojrzenia na pornografię – zaczynając od jej szerokiej definicji. Przytoczone w tekście wypowiedzi feministek, wraz z oryginalnym kontekstem prowadzą do ogólniejszej konkluzji na temat płci w pornografii, znaczenia kobiecego ciała oraz jego estetycznego wymiaru.

słowa kluczowe: feminizm, pornografia, estetyka, popkultura, cielesność, queer, kultura współczesna, erotyka w kulturze

Co więcej kobiety mają prawo nie tylko do konsumowania pornografii, ale także do uczestniczenia w niej. Jest to konsekwencja prawa do samoposiadania, a więc swobodnego i pokojowego rozporządzania własnym ciałem. Jeśli kobieta lubi pokazywać innym swe nagie ciało i czerpać z tego korzyści, to wara innym od jej wyboru. Odmawianie jej tego

prawa jest równoznaczne z odebraniem jej prawa do podejmowania decyzji dotyczących własnego życia. Takie stanowisko wiąże się z uznaniem, że jej ciało należy do kogoś innego – rządu, kościoła czy społeczeństwa – i przekreśla możliwość decydowania o własnym losie¹.

Wendy McElroy

Przestrzeń pornografii, która używa żyjących, prawdziwych kobiet, jest przestrzenią burdeli, obozów koncentracyjnych dla kobiet, seksualnych ubojni. Teraz pytam was: co zamierzacie zrobić?²

Andrea Dworkin

Bo liberalna wolność bynajmniej nie ma służyć równości. Jest to wyłącznie równość między lepszymi. Pares inter primus. W wolności kobiet do oglądania porno/ reklam z gołymi kobietami, itp., itd. – niestety widzę więc powielenie figury służącej/ prostytutki, projekcji wypartej seksualności pani na pannę służącą, która i tak nie ma twarzy do stracenia. Aktorki porno – one mają odwalać za nas mokrą robotę, służyć naszemu podnieceniu, naszej przyjemności patrzenia – liberalne uznanie dla wolności seksualnej odbywa się cudzym, ukrytym kosztem. Ten rodzaj akceptacji dla pornografii jest dla mnie z gruntu fałszywy, bo żadna z nas nie zamieniłaby się z nią – aktorką grającą ciałem ku naszej (?) uciech³.

Katarzyna Bratkowska

Wstęp

Pod koniec marca na portalu gazety „Wysokie Obcasy” ukazał się pełen dezaprobaty felieton Agnieszki Graff, w którym próbowała udowodnić, że „niesamowita słowiańszczyzna”, o której przejmująco pisała Maria Janion, odradza się w formie miękkiej pornografii⁴. Chodziło oczywiście o teledysk i tekst piosenki Donatana i Cleo *My Słowianie*. W artykule autorka przytacza argumenty, mające potwierdzić seksistowski wymiar utworu, przypominający bardziej reklamę agencji towarzyskiej niż powrót do pogańskiej cykliczności natury i bogactwa przyrody. Pomimo tego, że w teledysku nie pojawia się nawet dosłowna nagość, ale kobiety wykonujące prace domowe z wyraźnym erotycznym „zacięciem” (co ciekawe, tego

¹» A. Mingardi, *Wywiad z Wendy McElroy*, tłum. W. Gołozą, <http://wgogloza.com/wolnosciowa-biblioteka/wywiad-z-wendy-mcelroy/> (20.05.2014).

²» M. Płaczek, *Bojownicza Andrea Dworkin*, www.lewica.pl/?id=11753 (20.05.2014).

³» K. Bartkowska, *Głęboko z gardła*, http://www.feminoteka.beep.pl/readarticle.php?article_id=31 (20.05.2014).

⁴» A. Graff, *Porno z wycinanką*, www.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/196856,15612054,Porno_z_wycinanka.html?v=-1&obxx=15612054&order=najstarsze&pId=27587104 (20.05.2014).

autorka nie komentuje jako stereotypowe, czy uwłaczające kobiecej emancypacji), w artykule czytamy: „To jest porno słowiańskie, słowiańszczyźnie bez reszty oddane. Ekstazyjne porno wspólnotowe, regionalne i patriotyczne. Porno z wycinanką, pasiakiem i kurną chatą”⁵.

Z kolei na stronie portalu natemat.pl inna autorka pisząca dla „Wysokich Obcasów”, Karolina Sulej, umieściła artykuł pod tytułem *Czego nauczyła mnie Sasha Grey*⁶. Pod nagłówkiem czytamy krótką charakterystykę Sashy – *Aktorka porno, feministka, bizneswoman, artystka*. W dalszej części tekstu dowiadujemy się o wielu zainteresowaniach Sashy, jej działalności społecznej, artystycznej – i wszystko to w tonie jeśli nie podziwu, to z pewnością zupełnej akceptacji i zrozumienia: „w jej obrazie zawsze jest pęknięcie, które uświadamia, że wszystkie role, które wybieramy, zarówno te seksualne, jak i społeczne, to tylko role, a nie esencja naszej tożsamości”.

Chociaż oba teksty dotyczą zasadniczo różnych kwestii – pierwszy odnosi się do krytycznej wypowiedzi na temat przekazu kultury popularnej, a drugi rozpoznaje kobiecą sprawczość – łączy je wspólny mianownik, którym jest odniesienie do pornografii. Ilustrują też, że spór o porno, rozpoczęty w latach 80. XX wieku jest ciągle żywy i chociaż nie uległ uniwersalizacji, to na pewno przestał być domeną jedynie angloamerykańskiego dyskursu feministycznego.

Pornografia

Feministki zaangażowane w ruch przeciw pornografii przedstawiają ciekawą etymologię słowa pornografia:

Słowo pornografia pochodzi od greckiego słowa *porne*, co oznacza „kobiece niewolnictwo seksualne”; oraz *graphos*, czyli pisanie lub szkicowanie. W Starożytnej Grecji słowo *porne* odnosiło się do najniższej kategorii prostytutek, uważanych za najbardziej wstrętne i zawsze dostępne. Słowo „pornografia” dosłownie oznacza „przedstawienie kobiet jako wstrętnych dziwek”⁷.

Na potrzeby tej pracy przyjmijmy jednak definicję pornografii zbudowaną przez Jonathana Elmera oraz skomentowaną przez Lecha M. Nijakowskiego⁸, która mówi o tym, że:

pornografia to termin dyskursu publicznego, służący do naznaczania reprezentacji seksualności i cielesności jako nienadających się do funkcjonowania w przestrzeni publicznej⁹.

⁵» Tamże.

⁶» K. Sulej, *Czego nauczyła mnie Sasha Grey? Z okazji przyjazdu gwiazdy porno do Polski*, <http://natemat.pl/21187,czego-nauczyla-mnie-sasha-grey-z-okazji-przyjazdu-gwiazdy-porno> (20.05.2014).

⁷» M. Shlayan, *Czyja pornografia? Czyj feminizm?*, tłum. M. Szenk, <http://codziennikfeministyczny.pl/porno-feminizm-nie-pogodzenia/> (20.05.2014).

⁸» J. Elmer, *The Exciting Conflict: The Rhetoric of Pornography and Anti-Pornography*, „Cultural Critique” 1987–1988, No. 8, cyt. za: L. Nijakowski, *Pornografia. Historia, znaczenia, gatunki*, Warszawa: Wydawnictwo Iskry, 2010, s. 46–47.

⁹» Tamże, s. 50.

Celem owego naznaczania jest utrzymanie wyraźnych granic pomiędzy tym, co *normalne*, a tym, co *patologiczne*. To, jakie treści uznane zostaną za pornograficzne uwarunkowane jest kontekstem kulturowym, społecznym i politycznym. Oznaczenia materiałów dokonuje się nie tylko na drodze sądowej, ale również na podstawie pewnego rodzaju umowy społecznej, uwarunkowanej przez kulturę, rozumianą jako sposób życia determinowany przez wartości (choćby moralność czy wstyd). Generuje to zależność, iż zbiór elementów uznawanych za pornograficzne jest zmienny oraz zależy od czasu i miejsca¹⁰. Nie oznacza to jednak, że każda jednostka ma dostęp do takiego definiowania. Jedynie elita, grupa będąca u władzy, buduje taką definicję poprzez możliwość cenzurowania (dlatego pornografia przez długi czas nie była dostępna chociażby dla kobiet)¹¹. Definicja ta zakłada jeszcze jedną rzecz – pornografia nie jest tylko tworzoną z rozmysłem treścią, mającą na celu jedynie wywołanie podniecenia u odbiorcy, ale za pornograficzne mogą zostać też uznane inne przekazy, na przykład dzieła sztuki, fotografie, czy nawet (jak to było w przeszłości) eksponaty muzealne.

Z wyżej wymienionych cech wywnioskować można, że mechanizmy funkcjonowania pornografii są podobne chociażby do mechanizmów funkcjonowania sztuki. Jej dostępność dla elit wiąże się z rozumieniem sztuki i fizyczną sposobnością obcowania z nią (wkraczają tutaj kwestie finansowe, edukacja, a nawet wychowanie), a sama decyzja o tym, co sztuką jest, a co nią nie jest, zepchnięta zostaje na barki krytyków.

Napięcie pojawia się w momencie, kiedy zrozumiemy fakt, iż sztuka, jeżeli już tak sklasyfikujemy pewien obiekt, wystawiana jest w ramach szeroko rozumianego przyzwolenia na widok publiczny, pornografia zaś zepchnięta zostaje na margines (choć piętno obsceniczności nie powoduje, że mniej uwagi poświęcamy temu, co jest *poza sceną*, wręcz przeciwnie¹²).

Aby wykluczyć zbyt szczegółową charakterystykę materiałów i ich klasyfikację jako pornograficzne, dookreślił ją Peterem Michelsonem, że *pornografia to związany z wyobraźnią zapis seksualnych pragnień człowieka*¹³. Stwierdzenie owo pozwala nam zawęzić zakres materiałów jedynie do *zapisów* (czy to fotograficznych, filmowych lub literackich) oraz rozszerzyć go o elementy *queer*, BDSM, LGBT i inne. Definicja ta wyklucza też reprezentacje cielesności nie związane z seksem, np. pornografię śmierci. Nie jest to bez znaczenia, ponieważ wraz z ewolucją postrzegania wizualnych reprezentacji seksu oraz jej form, *opatrzyła* nam się mainstreamowa pornografia heteroseksualna, która (jak zakłada przyjęta przez nas definicja) wychodzi powoli z granicy obsceny i staje się elementem kultury masowej:

¹⁰» L. Williams, *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, tłum. J. Burzyńska, I. Hansz, M. Wojtyna, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2010, s. 24.

¹¹» Z tegoż zdąży się chociażby Walter Kendrick, zwracając również uwagę na czasowe zmiany, jakie następują w takiego rodzaju definiowaniu (co dziś jawi się nam jako podrzędny element kultury masowej, było kiedyś domeną jedynie najwyższej klasy społecznej, rozumianej tu jako wolni, biali, heteroseksualni mężczyźni). Zob.: W. Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, New York: Viking, 1987, na podstawie Linda Williams, dz. cyt., s. 21–23.

¹²» J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa: Wydaw. Sic!, 1998, s. 186–188.

¹³» L. Williams, dz. cyt., s. 22.

Pornografizacja kultury szerokiego odbiorcy, czyli porno-chic jest wizerunkiem pornografii w nieporno-graficznej sztuce i kulturze [...]. Stanowi postmodernistyczne przekształcenie porno w artefakt kultury, który po takim makijażu zyskuje nowe oblicze – przestaje być pornografią, a jako jej resztki modny porno-chic – porno modą, która jest odpryskiem, odpadem, szczątkiem prawdziwej pornografii¹⁴.

Podsumowując, przedmiotem owej pracy będzie pornografia, rozumiana jako:

termin dyskursu publicznego, służący do naznaczania reprezentacji seksualności i cielesności jako nienadających się do funkcjonowania w przestrzeni publicznej, ograniczony do związanych z wyobraźnią zapisów seksualnych pragnień człowieka.

Feministki

Kobiecie stanowiska wobec pornografii podzielić można na trzy zasadniczo różne nurty, które w skrócie nazwać można antypornograficznym, antycenzuralnym i proseksualnym. Nie oznacza to jednak, że podział ten jest sztywny i jednolity. Z analizy tekstów kobiet piszących o porno nasuwa się jeden bardzo ważny wniosek – tak jak pornografia i jej definiowanie mnoży różne punkty widzenia, zależne od przyjętej definicji i rozumienia porno, tak samo stanowiska feministek w tej kwestii są płynne i uformowane na różnicach w mówieniu o pornografii. Zależą od kontekstu historycznego, sytuacji politycznej, czasu oraz miejsca.

Przytoczony podział, który zaistniał ze względu na różnice w mówieniu o seksualności i pornografii został zapoczątkowany przez tzw. „sex wars”, które wiązać należy z przełomem lat 70 i 80. XX wieku. Wtedy pornografia pełnometrażowa, dostępna na szeroką skalę głównie w USA, zainicjowała spór o status pornografii w kulturze oraz rolę, jaką odgrywa w niej kobieta¹⁵.

¹⁴» B. McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażona*, tłum. E. Klekot, Warszawa: Muza, 2004, s. 5.

¹⁵» „W połowie lat 70., wskutek zwrócenia szczególnej uwagi na pornografię, zapanowało coraz silniejsze przekonanie, że dominujący w kulturze obraz kobiety nie jest li tylko symptomem kulturowej mizoginii, ale podstawową przyczyną opresji kobiet. Wyciągano z tego różne wnioski – jednym z najbardziej brzemiennych w skutki był nurt feminizmu antypornograficznego. Z liberalnego optymizmu lat 60. przeszedł na skrajnie przeciwstawne pozycje konserwatywnego pesymizmu lat 80., a potrzeba opisu zaczęła ustępować miejsca potrzebie przetwarzania społecznych standardów, często w niezwykle radykalny sposób. Najbardziej kontrowersyjnym wydarzeniem było opracowanie przez Andree Dworkin i Catharine MacKinnon w 1983 roku projektu ustawy antypornograficznej. Została ona przyjęta rok później przez radę miasta Minneapolis (USA), jednak nie weszła w życie, gdyż została zawetowana przez burmistrza. Prawo to zezwalało kobietom na wszczęcie procesu cywilnego przeciw osobom związanym z produkcją, sprzedażą i dystrybucją pornografii. Podstawą oskarżenia o naruszenie swobód obywatelskich był fakt ukazywania kobiet jako obywaterek drugiej kategorii. Zrewidowaną wersję ustawy Dworkin-MacKinnon wprowadził później w Indianapolis jeden z prawicowych polityków, który zbudował karierę polityczną w oparciu o zwalczanie prawa o równouprawnienie kobiet i mężczyzn. Wprowadzenie w życie antypornograficznego prawa natychmiast wywołało zorganizowany i głośny sprzeciw w łonie samego

Najbardziej radykalne stanowisko w kwestii pornografii przyjęły feministki usiłujące całkowicie jej zakazać i wymazać ją z dyskursu publicznego. Feministki antypornograficzne¹⁶, powtarzając za Robin Morgan, że „pornografia jest teorią, gwałt praktyką”¹⁷, domagały się objęcia pornografii całkowitym zakazem, ponieważ w porno widziały przyczynę przemocy wobec kobiety (nie tylko gwałtów, ale i nie-satysfakcjonującego życia seksualnego), porno obarczały wizualnym umocnieniem patriarchalnej władzy, spychającą kobietę do roli przedmiotu, mającego służyć jedynie męskiej przyjemności. Feministki te uważały, że jakkolwiek pornografia umacnia męski punkt widzenia świata i męską seksualność, a kobiety, które przyznają pornografii jakąkolwiek wartość (estetyczną, terapeutyczną), czy chociażby mówią o tym, że taka manifestacja władzy w pornografii podnieca je nazywając „kolaborującymi z falicznym ciemieniem”¹⁸. Dla tych kobiet podjęcie pracy w branży porno wiąże się z dysfunkcją, czy nawet niepełnosprawnością społeczną¹⁹. Przyjmując stanowisko osób wiedzących, co dla kobiet najlepsze, mocno potępiają każde inne stanowisko w tej sprawie. Kobieta będąca aktorką porno jest albo psychicznie chora, albo przez braki w edukacji nie potrafi robić nic innego, czy nawet zostaje zmuszona do prostytucji lub występów w filmach porno przez sytuację ekonomiczną.

W odpowiedzi na tezy feministek antypornograficznych swoje postulaty przestawiły feministki pro-seksualne, którego teoretyczkami były między innymi Annie Sprinkle, Gayle Rubin, Betty Dodson, Susie Bright. Starły się przedefiniować wizualność pornografii tak, aby była atrakcyjna dla kobiet (feministyczne postporno) i mniejszości seksualnych. Grupa ta postulowała nie tylko całkowitą wolność seksualną, ale też wolność słowa i prawo do wyboru źródła zarobku, nawet jeśli jest to pornografia²⁰. Również zauważają negatywną rolę patriarchy w kreowaniu własnej seksualności, dlatego postulują, aby każdy, niezależnie od płci czy orientacji seksualnej, miał możliwość jej rozwoju i ekspresji. Feministki te,

feminizmu. W 1984 roku powstał FACT (Feminist Anti-Censorship Taskforce), który zwrócił się do Sądu Najwyższego z listem wskazującym, że prawo w Indianapolis jest niezgodne z konstytucją federalną. W 1986 roku Sąd Najwyższy USA uznał, że prawo Dworkin-MacKinnon narusza wolność wypowiedzi zagwarantowaną w pierwszej poprawce do konstytucji amerykańskiej”. Cyt za.: A. Araszkiewicz, *Kobieta w pornografii – feministyczne sprzeczności*, http://niniwa22.cba.pl/feminizm_pornografia.htm (20.05.2014).

¹⁶ Feministkami, które objęły takie (lub bardzo zbliżone) stanowisko były między innymi Robin Morgan, Andrea Dworkin, Susan Griffin, Catherine MacKinnon, Sussane Kappler.

¹⁷ R. Morgan, *Theory and Practice: Pornography and Rape*, [w:] L. Lederer (red.), *Take Back the Night: Women on Pornography*, New York: William Morrow and Company, 1980, cyt. za: L. Williams, dz. cyt., s. 28.

¹⁸ A. Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women*, New York: Plume, 1979, cyt. za: L. Williams, dz. cyt., s. 30.

¹⁹ E. Korolczuk, K. Bartkowska, *Polemika formalna w stylu mailowym*, www.feminoteka.beep.pl/readarticle.php?article_id=86 (20.05.2014).

²⁰ Autorką, która wprost rozważa pozytywne strony mówienia i oglądania pornografii oraz krytykuje podejście feministek antypornograficznych jest Wendy McElroy. W swojej książce *Feministyczne spojrzenie na pornografię oraz jej obrona* szeroko komentuje poczynania feministek innych nurtów, oraz przedstawia argumenty przemawiające za tym, że pornografia może pomóc kobietom w emancypacji.

skupione na działaniu, nierzadko same były lub byłymi aktorkami porno (jak chociażby Anie Sprinkle), lub współpracowały przy produkcji filmów. Korzystając z narzędzi, które wcześniej były dla kobiet zupełnie niedostępne nawet w warstwie wizualnej czy wiedzy o nich, mówiąc o tym, że pornografia to wybór jednostki, lansowały postawę świadomej seksualnie kobiety, która ma prawo przyznać się do tego, co sprawia jej przyjemność, zna swoje granice oraz je przekracza, a nawet sama tworzy pornograficzny dyskurs, nie tylko w ramach konsumowania wytworów, ale zwłaszcza przy ich produkcji.

Feministki antycenzuralne²¹ skupiają się głównie na obronie prawa do reprezentacji różnych form seksualności, bez wartościowania i dzielenia ich na lepsze i gorsze. Linda Wiliams nazywa tę grupę również *feminizmem wpływu społecznego*. Kobiety te zdają sobie sprawę ze społecznych i historycznych wpływów, jakie przejawiają się w ludzkiej seksualności. Przekonane są również o tym, że opresja, którą feministki antypornograficzne widzą jedynie w męskim ucisku oraz związanymi z nim przemocą i brutalnością, instrumentalizacją kobiety (czyli w samym przekazie porno) pojawia się również wtedy, kiedy kobieta tłumi w sobie pożądanie, jest niepewna co do swoich wyborów w sprawie seksu i nie otrzymuje wsparcia czy zrozumienia w tej kwestii. Element wyparcia potęguje również relację władzy nie tylko w związkach heteroseksualnych. Feministki z tego nurtu zabiegają też o to, aby materiały wizualne nazywane pornografią mogły stanowić przedmiot rozumienia, dyskusji i analizy w odpowiednim kontekście – nie jako pojedyncze, wyrwane z kontekstu obrazy, ale jako całość – pornografia rozumiana jako element dominującej kulturowej tradycji.

Pornografia dla kobiet/postporno

Najbardziej widoczna zmiana jakościowa jaka zaszła w pornografii w ciągu ostatnich lat to wytworzenie się tak zwanego nurtu postporno. Jest to pornografia robiona z myślą o kobietach najczęściej przez kobiety (które w dodatku często nazywają się feministkami). Filmy te zarzucały funkcję wspomagającą masturbację na rzecz doznań artystycznych. Korzystają z rozwiązań stosowanych w twardej pornografii, jednak celem tych odniesień jest ich złamanie²².

Manifesty dwóch z grup filmowych pornografii kobiecej dostarczają ważnych informacji na temat tego, jak kobiety wyobrażają sobie pracę nad takimi filmami. Twórczynie zgromadzone wokół projektu *Dirty diaries* wyszczególniły dziesięć kategorii, m.in. *piękne, takie jak my; walcz o swoje prawo do bycia napalona; dobra dziewczyna to zła dziewczyna; tak niegrzeczna jak chcesz być; legalna aborcja jest ludzkim*

²¹» Kobietami, które można określić jako feministki antycenzuralne są Ann Snitow, Elisabeth Hess, oraz działaczki zrzeszone w ramach organizacji FACT (Feminist Anti-Censorship Taskforce).

²²» P. Dudziński, *Filmowa pornografia dla kobiet i feministyczne postporno – próba rekonesansu*, [w:] A. Ponikowska i in. (red.), *Seksualność w zwierciadle humanistyki*, Poznań: Stowarzyszenie „Nowa Humanistyka”, 2012, https://knokblog.files.wordpress.com/2012/12/tom_pokonferencyjny_seksualnosc_w_zwierciadle_humanistyki.pdf, s. 7–17 (20.05.2014).

prawem; pozostań queer; rób to sama²³. W postulatach tych widoczne są dążenia do wyzwolenia nie tylko kobiecej, ale i każdej *nienormalnej* seksualności.

Z kolei wspomniana wcześniej wytwórnia *Pussy Power* w swoim manifestie skupia się nie tyle na aktywistycznej stronie filmów, co na ich konstruowaniu. Wyszczególnionymi przez twórców sprawami są: fabuła jako historia dziejąca się między bohaterami, z ciągłością narracji, bez seksu wyrwanego z kontekstu, chyba że jest to jedna z fantazji bohatera; erotyzm rozumiany jako ekspozycja kobiecych pragnień i pożądania, które ma być głównym wątkiem i punktem wyjścia; pozytywny stosunek do ciała – bohaterowie nie muszą być kompletnie nadzy, zbędne są zbliżenia na genitalia; ciało ma być ukazane jako obiekt zmysłowy, przy czym ciało mężczyzny ma być równowartościowym obiektem erotycznym; zakaz obrazów presji i przymusu zakładający w filmie brak scen przemocy, ze szczególnym uwzględnieniem *fellatio* – nie pokazuje się również scen zmuszania kobiet do miłości francuskiej oraz stosowania przemocy, szarpania za włosy, czy wytrysku na twarz kobiety²⁴.

Nurt ten zdaje się odwracać sytuację – kobieta, która wcześniej była tylko seksualnym obiektem staje się osobą decydującą. W skrajnym przypadku doprowadzić to może do zupełnego uprzedmiotowienia mężczyzny i jego roli, sprowadzając ją do obiektu, którym była wcześniej kobieta. Wymienione przez *Pussy Power* wyznaczniki idealnie obrazują postulaty Sontag zawarte w *Wyobraźni pornograficznej*. Sceny pornograficzne stają się tu tylko jednym z wielu czynników decydujących o atrakcyjności.

Jednak feministki będące przeciwko pornografii, nie akceptują nawet tego rodzaju filmów porno.

Jeśli „feministyczne porno” oznacza jedynie małe niezależne studia porno kręcące pornografię queer, to i tak nie jest ona w stanie sprostać krzywdom jakie wyrządza zarabiający 100 milionów dolarów rocznie mizoginistyczna branża porno. [...] Zamiast wolności, feministki-zwolenniczki porno definiują równość jako równe możliwości korzystania, chcąc dać (zazwyczaj białym zamożnym lub średniozamożnym) kobietom prawo do czerpania z cierpienia innych tak samo, jak robią to mężczyźni²⁵.

Estetyka porno

Ann Snitow w swoim artykule, który ukazał się w antologii *Women Against Censorship* stawia pytania o specyfikę pornografii. W liście tych pytań znalazło się między innymi: *Jak bardzo pornografia podlega prawom własnej estetyki?*²⁶.

²³ » Tamże, s. 15.

²⁴ » M. Grzebałkowska, *Kobiece porno*, www.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/1,96856,7505544,Kobiece_porno.html?as=2 (20.05.2014).

²⁵ » M. Shlayen, dz. cyt.

²⁶ » V. Burstyn (red.), *Women Against Censorship*, Vancouver: Douglas & McIntyre, 1985, s. 119, cyt. za: L. Williams, dz. cyt., s. 36.

Pornografii wizualnej bardzo długo odmawiano jakichkolwiek wartości artystycznych, czy nawet estetycznych (rozumianych jako związanych z obcowaniem z pięknem). Działo to też w drugą stronę – dzieła sztuki, czy eksponaty muzealne, które w trakcie regulacji prawnych zostały określone mianem pornografii od razu traciły na znaczeniu, wyzbywały się swojej artystycznej wartości i usuwane były z widoku publicznego²⁷.

Wydawać by się mogło, że pornografia wypracowała swoją własną estetykę. Przez długi czas ufundowana była na potrzebach poznawczych i uwidocznieniu „niewidzialnej rozkoszy”, którą była rozkosz kobieca²⁸. Wyraża się ona nie tylko w pojmowaniu piękna ciała, eterycznej wizji seksu (według niektórych niszczonej przez porno), ale i w różnicy pomiędzy dziełem sztuki i *bezwartościowym* porno, czy jego terapeutycznej mocy oraz widzialności i płynącej z niej przyjemności.

Ważnym czynnikiem decydującym o tym, czy mamy do czynienia ze sztuką jest wartość estetyczna dzieła, której do niedawna (a czasem i współcześnie) odmawia się pornografii. Susan Sontag w eseju *Wyobraźnia pornograficzna* wyszczególnia cztery ogólnie przyjęte tezy wzajemnego wykluczania się pornografii i literatury (choć te tezy można przypisać także do innych rodzajów sztuki)²⁹. Tezy owe streścić można w następujących punktach: 1) głównym celem pornografii jest wzbudzenie podniecenia seksualnego, za to sztuka działa na zmysł artystyczny oraz intelekt, 2) pornografii brak wyważonej linii tematycznej, związków kompozycyjnych oraz przyczynowo skutkowych, a co za tym idzie mamy do czynienia ze zbagatelizowaniem fabuły lub wręcz jej brakiem, 3) forma pornografii jest zupełnie lekceważona i traktowana jedynie jako instrument, mający jeden cel: jest nośnikiem do przekazania treści, mających wzbudzić podniecenie, 4) pornografia zaniedbuje złożoność, motywację, wiarygodność oraz ukształtowanie postaci³⁰.

Wszystkie te tezy przemawiają za tym, że pornografia jest po prostu odpowiedzią na zły gust mężczyzn, którzy małym intelektualnym kosztem chcą wywołać w sobie i zaspokoić podniecenie seksualne. Pornografia jest tu bezwartościowym, patologicznym przekazem, nie mającym celu ani formy, jedynie kiepsko podaną treść. Takie rozumienie pornografii zgadza się poniekąd z poglądami feministek antypornograficznych.

Jednak nawet pobieżny ogląd historii kinematografii pokazuje, że nie do końca tak jest. Obecnie pornografia nie bazuje na podnieceniu, ale na sprzedaży. Jest komercyjnym wytworem, który działa bardziej na ludzką ciekawość (uwidocznienie niewidzialnej rozkoszy). Nie da się co prawda wykluczyć zamiaru podniecenia odbiorcy, ale podniecenie to może się ujawniać na kilku płaszczyznach. Zmysł artystyczny, o jakim wspomina Sontag w swoim eseju, jest niczym innym jak poczuciem estetyki. Feministki

²⁷» Zob.: W. Kendrick, dz. cyt.

²⁸» L. Williams, dz. cyt., s. 59–61.

²⁹» S. Sontag, *Wyobraźnia pornograficzna*, tłum. I. Sieradzki, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1974, nr 2, s. 36–58.

³⁰» Tamże, s. 40–41.

zarzucają często pornografii, że czyni kobiecie ciało sztucznym, wyidealizowanym, przez co zaburza postrzeganie realnego ciała (zapominając o tym, że takie same przekłamania dotyczą męskiego ciała), zamazuje dostrzeganie naturalnego piękna, sprawia, że mężczyźni nie potrafią już uprawiać seksu z realną kobietą, nie czują podniecenia. Ale przecież to samo robi branża modowa i popkultura, nawet w znacznie większym stopniu. Na pierwszej lepszej stronie internetowej z filmami porno dostrzec możemy mnogość kategorii, w których odnajdziemy takie jak: *ebony*, *curvy*, *bbw* (big booty women), *milf* (kobiety dojrzałe) czy inne³¹. Pokazuje to fakt, że pornografia nie jest tak hermetyczną i wykluczającą, jak chciałyby niektóre feministki. Nie można zaprzeczyć, że kategorie te skierowane są do gustu męskiego odbiorcy (choć współcześnie niekoniecznie), ale nie można też powiedzieć, że w filmach porno występują tylko szczupłe lalki Barbie z ogromnym biustem³². Same kobiety przyłączają się do zmiany postrzegania ciała w przestrzeni publicznej – zaczynając od Sashy Grey, która swoim naturalnym wyglądem nie przypomina aktorki porno, na sekstremistycznych protestach Femenu kończąc³³. Kobiety ze swoich ciał, które były tylko obiektem do oglądania, stworzyły świadomie widoczny atut, wykorzystując go do swoich celów.

Od niedawna na stronach porno znaleźć można też inne kategorie. *Esthetic*, *artistic*, *sensual*³⁴ – w najwyższej jakości HD, montowane w sposób, który podkreślać ma piękno ciała, zmysłowość seksu i piękno stosunku. Nie jest to typowe porno dla kobiet, chociaż takie określenia pojawiają się w tagach (*female friendly porn*). Zrozumiałym jest to, że porno takie nie podnosi rangi roli kobiety, nie sprawia, że kobieta staje się w filmie podmiotem, wręcz przeciwnie – daje wrażenie kolejnej kategoryzacji i stereotypizacji tego, co się kobietom podoba i co mogą oglądać – oto ktoś w swojej uczciwości oznacza film, aby kobiety nie musiały oglądać perwersyjnych nagrań, a skoro wiadomo, że kobiety zostały dopuszczone już oficjalnie do odbioru pornografii, trzeba stworzyć dla nich specjalną przestrzeń. Kolejne dyskryminujące działanie, mające odebrać kobietom możliwość definiowania swoich pragnień – powiedziałyby feministki antycenzuralne. Feministki antypornograficzne w ogóle nie dopuściłyby takiego rozwiązania.

W kwestii działania sztuki na zmysł artystyczny i intelekt pojawia się jeszcze jedna ciekawa interpretacja:

Croce uważał estetykę za podstawę swojej koncepcji, bo odwołuje się ona do najbardziej fundamentalnej spośród naszych władz poznawczych – intuicji, stanowiącej opozycję wobec intelektu i jego obiektywizujących ciągów. Intuicja ma charakter subiektywny i nie posługuje się pojęciami – jest zdolnością

³¹» Kategorie filmów porno różnią się nieco w zależności od strony internetowej, przykład: www.redtube.com/channels, <http://www.pornhub.com/categories>.

³²» Zob.: *11 sposobów, na które mainstreamowa pornografia wprowadza kobiety w błąd odnośnie seksu*, Huffington Post, tłum. K. Matysiak, <http://codziennikfeministyczny.pl/11-sposobow-na-ktore-mainstreamowa-pornografia-wprowadza-kobiety-blad-odnosnie-seksu/> (20.05.2014).

³³» L. Krakowiak, *Nagi protest feministek przeciw porno w Google*, www.idg.pl/news/348238/nagi.protest.feministek.przeciw.porno.w.google.html (20.05.2014).

³⁴» Niektóre filmy określane są mianem x-art (nazwę tę nosi również wytwórnia takich filmów porno, zob.: A. Baidawi, *The erotic revolution*, www.gq-magazine.co.uk/girls/articles/2013-03/13/brigham-colette-field-x-art-sex-scene (20.05.2014).

wyobrażania sobie i doznawania wrażeń. Najważniejszą jej cechą jest jednak to, że posiada naturę ekspresyjną, tzn. jest w stanie dać wyraz konkretnym przeżyciom jednostki. Zdaniem Crocego w momencie pojawienia się intuicji pojawia się twórczość, a dzięki niej dzieła sztuki³⁵.

Pornografia, która bezsprzecznie działa na wyobraźnię, nie wymaga od nas intelektualnych interpretacji, chociaż usytuowana powinna być w kontekście (jak postulują feministki antycenzuralne). Koncepcja Benedetto Croce zakłada też wrażliwość i siłę wyobraźni; porno zdecydowanie daje wyraz przeżyć jednostki (prawda, że jest to film najczęściej reżyserowany i grany, ale dotyczy sfery ludzkiego życia). Nie można też zaprzeczyć, że chociaż pornografia wyparła pewną wizję seksu z dominującego wyobrażenia, funkcjonującego w społeczeństwie, zastąpiła ją inną – wyraźnie „teatralną”, przez co sztuczną i być może też w pewnym sensie artystyczną. Nie bez przyczyny osoby występujące w filmach porno nazywa się aktorami. Pornografia wpływa też na dziedzinę sztuki, dając narzędzie do innego rodzaju reprezentacji seksu – do tej pory trwa spór o to, czy *Antychryst* Larsa von Triera (będącego współwłaścicielem wytwórni filmów porno dla kobiet *Pussy Power*) to po prostu pornografia.

Forma w pornografii wydaje się być również ważnym nośnikiem – zaczynając od tego, że nowe technologie szybko znajdują zastosowanie w filmach porno, po mnogość gatunków i fakt, że filmy porno dysponują całą gamą środków dostępnych dla sztuki filmowej.

„Jeśli piękno i wzniosłość były kryteriami wartości estetycznej w XVIII i XIX wieku, to można się zastanowić, czy ich odpowiednikiem u progu XXI wieku nie jest odraza i obrzydzenie”³⁶ – cytat ten wydaje się być dobrą odpowiedzią na zarzuty stawiane pornografii, że jest ona szybka, coraz bardziej wulgarna, obrzydliwa, wręcz anti-estetyczna³⁷.

Ciało pornograficzne/ciało feministyczne

Głównym obiektem, na jakim bazuje pornografia jest ciało i cielesność. Z racji swojej anatomii jest to głównie kobiece ciało, którego ukrytą, wewnętrzną rozkosz pornografia stara się wydrzeć na zewnątrz, ale też sam mechanizm uprawiania seksu i możliwości spojrzenia na niego z innej perspektywy (ujęcia jakie oferuje porno są nie do zaobserwowania podczas samodzielnego uprawiania seksu). Ciało pornograficzne ma pewne swoiste właściwości. W tekście *Projekt pornografii organicznej* Paulina Kwiatkowska próbuje je dookreślić:

Pornografia ma w sobie potencjał, by stać się polem formalnych eksperymentów nad cielesną kombinatoryką, nad seksualną teorią mnogości. [...] Twórcze możliwości pornografii tkwią przede wszystkim w operowaniu

³⁵ » K. Kasia, *Rzemiosło formowania. Luigiigo Pareysona estetyka formatywności*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2008, s. 8.

³⁶ » C. Korsmeyer, *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2008, s. 156.

³⁷ » Zob. T. Ponikło, *Anty-estetyka porno*, „Więź” 2008, nr 7–8(597), s. 64–71.

wysoko przetworzonym i wielowymiarowym Ciałem umieszczonym w nieprzypadkowym i niejednoznacznym punkcie czasoprzestrzeni, w jej załamaniu. [...] Czym jest, czym może stać się Ciało Pornograficzne? Przede wszystkim jawi się, jako złożona struktura fizjologiczna otwarta na wszelkie interakcje, podatna na zmiany, plastyczna, o jedynie umownie wyznaczonych granicach. Ciało pornograficzne nie ma trwałego konturu, a raczej migotliwą powierzchnię, całe jest wypełnieniem, bogactwem faktur i konsystencji. Choć może wydać się to paradoksem, ciało pornograficzne pozbawione jest płci, jest płciowo indyferentne³⁸.

Ciało to wydaje się być ponad-płciową milczącą hybrydą, niezwykle atrakcyjną, wymykającą się kategoriom, poprzez swoje powiększenie i wyolbrzymienie całe stające się organem, całe stające się nośnikiem zmysłowości. Powiększenie to nadaje owemu ciału *estetyczny walor abstrakcji*³⁹. Ciało to musi też pozwalać na działanie względem niego, samo nie mając takiej mocy. Jest tyleż abstrakcyjne, co hiperrealne, ponieważ zdaje się być zupełnie oderwane od swojego *właściciela*, nie ma podmiotowości, tożsamości – co związane jest z brakiem płci⁴⁰. Trudno stwierdzić, czy jest czysto naturalne (wywołując obrzydzenie i podniecenie zarazem, wstręt i ciekawość), czy też kulturowe (dając się formować na różne sposoby, jako materia organiczna, ale sublimujące w siebie czas i przestrzeń, czyniąc je jednym ze swoich organów).

Ciało feministyczne⁴¹ jest zupełnie odrębnym bytem. Najlepiej chyba opisuje je Luce Irigaray w swoich rozważaniach nad kobiecą podmiotowością.

Tym, co konstytuuje naszą tożsamość według Irigaray, jest płeć i język, który powinien być na tyle pojemny, aby pozwalał wypowiadać się tą płcią. *Ja* nie istnieje wcześniej, jest stwarzane poprzez język, który powinien zawierać w sobie takie słowa, aby szczególnie kobiecie doświadczenie mogło się w nim zawrzeć. Ukrywanie swojej płci w języku powoduje, że kobieta zaczyna znów funkcjonować w sposób negatywny – jako nie-mężczyzna⁴².

Ponadto Irigaray używa morfologii kobiecego ciała do interpretowania granicy pomiędzy tym, co przedstawialne w ramach porządku symbolicznego, a tym, czego przedstawić się w tym porządku nie da, posługując się tropem *warg*⁴³. Wargi oznaczają tutaj jednocześnie usta, jak i wargi sromowe oraz wilgoć, która jest w nich produkowana. Metafora ta tłumaczy kobiecość poprzez podwójność, zaspokajając potrzebę szczególnej ekspresji i terminologii, dopasowanej do kobiecości.

Ślina ust i inne płyny oznaczają liminalność, pogranicze, przestrzeń, która ześlizguje się między dwoma porządkami – wnętrzem i zewnętrzem, tym, co niereprezentowalne, i tym, co symboliczne⁴⁴.

³⁸» P. Kwiatkowska, *Projekt pornografii organicznej*, www.orgiamysli.pl/kwiatkowska_4 (20.05.2014).

³⁹» Tamże.

⁴⁰» C. Korsmeyer, dz. cyt., s. 158.

⁴¹» Literatura nie posługuje się tym pojęciem. Zostało ono wybrane na potrzeby owej pracy.

⁴²» C. Korsmeyer, dz. cyt., s. 170.

⁴³» Tamże, s. 171.

⁴⁴» Tamże.

Ciało pornograficzne, chociaż tak mocno wyzwolone, jest nieme i przedmiotowe. Ciało feministyczne za to domaga się głosu, ma tożsamość, ciągle jest stwarzane, ponadto jest zdolne do działania. Pomimo swojej zdolności do sublimacji ciało pornograficzne jest jedynie powierzchowne, podczas gdy ciało feministyczne posiada ową dwoistość, która jest domeną kobiecej seksualności. Oba ciała chcą wyzwolić się z negatywnego definiowania, z tym że za pomocą przeciwstawnych środków – ciało pornograficzne przez całkowite odrzucenie płci, ciało feministyczne poprzez jej całkowitą afirmację.

Zakończenie

Feministyczny spór o istotę pornografii jest nierozstrzygalny. Wynika to nie tylko z faktu pewnych pojęciowych różnic w definiowaniu (zarówno pornografii, jak i feminizmu, wraz z jego jakościami), ale i estetycznych, czy moralnych uwarunkowań.

Branża porno zrozumiała już, że musi zacząć traktować kobiety jako równorzędnych konsumentów i dbać o ich potrzeby. Portal internetowy Pornhub wprowadził nowy sposób płatności w wybranych miejscach – jeżeli kobieta idąc do baru ma zamiar zapłacić w walucie, jaką jest Bitcoins, pozwala sprzedawcy zrobić zdjęcie swojego biustu, a ten po przesłaniu owego zdjęcia dostaje realne wyrównanie kwoty od portalu. Część pieniędzy pozyskanych w ten sposób portal przeznacza na profilaktykę raka piersi⁴⁵. Jest to jednak strategia marketingowa, która ma na celu sprzedaż produktu i realny zysk.

Nie ulega jednak wątpliwości, że tylko kobiety mogą przedefiniować czy odmienić porno, ponieważ jako ofiary mają prawo mówienia o nim w sposób dyskursywny. Być może świadome przejęcie roli *wstrętnych brudnych dziwek* – przemienienie negatywnego dyskursu w dyskurs pozytywny, jak to miało miejsce w środowisku queer – pomogłoby w zawłaszczeniu porno?

Literatura

11 sposobów, na które mainstreamowa pornografia wprowadza kobiety w błąd odnośnie seksu, „Huffington Post”, tłum. K. Matysiak, <http://codziennikfeministyczny.pl/11-sposobow-na-ktore-mainstreamowa-pornografia-wprowadza-kobiety-blad-odnosnie-seksu> (20.05.2014).

Baidawi A., *The erotic revolution*, www.gq-magazine.co.uk/girls/articles/2013-03/13/brigham-colette-field-x-art-sex-scene (20.05.2014).

Baudrillard J., *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa: Wydaw. Sic!, 1998.

Bartkowska K., *Głęboko z gardła*, http://www.feminoteka.beep.pl/readarticle.php?article_id=31 (20.05.2014).

Dudziński P., *Filmowa pornografia dla kobiet i feministyczne postporno – próba rekonesansu*, [w:] *Seksualność w zwierciadle humanistyki*, Poznań: Stowarzyszenie „Nowa Humanistyka”, 2012, <https://>

⁴⁵» Pornhub: Mit Bitcoins & braver Werbung zum Erfolg, Portal Chip, www.chip.de/news/Pornhub-Mit-Titcoins-braver-Werbung-zum-Erfolg_69947975.html (20.05.2014).

- knokblog.files.wordpress.com/2012/12/tom_pokonferencyjny_seksualnosc_w_zwierzciadle_humanistyki.pdf, s. 7–17 (20.05.2014).
- Graff A., *Porno z wycinanką*, www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,15612054,Porno_z_wycinanka.html?=-1&obxx=15612054&order=najstarsze&pld=27587104 (20.05.2014).
- Grzebałkowska M., *Kobiece porno*, www.wysokieobcasy.pl/wysokieobcasy/1,96856,7505544,Kobiece_porno.html?as=2 (20.05.2014).
- Kasia K., *Rzemiosło formowania. Luigi Pareysona estetyka formatywności*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2008.
- Korolczuk E., Bartkowska K., *Polemika formalna w stylu mailowym*, www.feminoteka.beep.pl/readarticle.php?article_id=86 (20.05.2014).
- Korsmeyer C., *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 2008.
- Krakiwak L., *Nagi protest feministek przeciw porno w Google*, www.idg.pl/news/348238/nagi.protest.feministek.przeciw.porno.w.google.html (20.05.2014).
- Kwiatkowska P., *Projekt pornografii organicznej*, www.orgiamysli.pl/kwiatkowska_4 (20.05.2014).
- Mingardi A., *Wywiad z Wendy McElroy*, tłum. W. Gołoz, <http://wgogloza.com/wolnoscowa-biblioteka/wywiad-z-wendy-mcelroy/> (20.05.2014).
- McNair B., *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażona*, tłum. E. Klekot, Warszawa: Muza, 2004.
- Nijakowski L., *Pornografia. Historia, znaczenia, gatunki*, Warszawa: Wydawnictwo Iskry, 2010.
- Płaczek M., *Bojownicza Andrea Dworkin*, www.lewica.pl/?id=11753 (20.05.2014).
- Ponikło T., *Anty-estetyka porno*, „Więź”, 2008, nr 7–8(597), s. 64–71.
- Shlayen M., *Czyja pornografia? Czyj feminizm?*, tłum. M. Szenk, <http://codziennikfeministyczny.pl/porno-feminizm-nie-pogodzenia/> (20.05.2014).
- Sontag S., *Wyobrażenia pornograficzna*, tłum. I. Sieradzki, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1974, nr 2, s. 36–58.
- Sulej K., *Czego nauczyła mnie Sasha Gray? Z okazji przyjazdu gwiazdy porno do Polski*, <http://natemat.pl/21187,czego-nauczyla-mnie-sasha-grey-z-okazji-przyjazdu-gwiazdy-porno> (20.05.2014).
- Williams L., *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, tłum.: J. Burzyńska, I. Hansz, M. Wojtyła, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2010.

Katarzyna Jewtuch

Absolwentka wrocławskiego kulturoznawstwa na specjalizacji „Kultura i media”, na studiach licencjackich realizowała specjalizację „Performance – sztuka rozwoju”, absolwentka Studium Kształcenia

Animatorów Kultury i Bibliotekarzy SKIBA o profilu pantomima. Obroniła pracę magisterską o związkach popkultury i pornografii. Zainteresowania naukowe oscylują pomiędzy performatywnymi wizjami codzienności, percepcją pornografii w popkulturze i feministycznym dyskursie na temat ciała.

SUMMARY

Women view of pornography. Female body in pornography

Research on pornography in the culture are now among the most dynamically developing areas of scientific discourse. Most often, however, this applies to centers and foreign researchers, although recently this kind of research we encounter on native academic scene. Research on erotica and pornography at the moment seem entirely justified because nudity or sex are now ubiquitous and mainstream, and often also part of the marketing strategy. Reflection on the status of erotica and pornography in the wider popular culture dating back many fields, including among others: such areas as film, media, art, marketing, economics, history, sociology and law. This article concerns the issue of women's perspective on pornography – starting with its broad definition. Quoted in the text of the speech feminists, along with the original context leads to more general conclusions about gender in pornography, the importance of the female body and its aesthetic dimension.

Keywords: feminism, pornography, aesthetics, pop culture, physicality, queer, contemporary culture, eroticism in culture

CIAŁO W SŁUŻBIE SOCJALIZMU. CIELESNOŚĆ I ŻYCIE INTYMNE W PIERWSZYM DZIESIĘCIOLECIU ISTNIENIA ZWIĄZKU RADZIECKIEGO

Karolina Blecharczyk | Kraków

ABSTRAKT

Socjalistyczna utopia, bazując na marksistowskiej antropologii, stawiała sobie za cel nie tylko budowę nowego lepszego świata, ale również stworzenie nowego, doskonałego człowieka. Poddając obróbce ciało, oczekiwano zmian w świadomości całego ludzkiego gatunku. Wkrótce po przejęciu władzy bolszewicy rozpoczęli ingerencję we wszystkie sfery ludzkiej cielesności. Opracowano plany powszechnej poprawy stanu zdrowia i higieny, upowszechniano rozwój kultury fizycznej i sport, wykształcono również nowe wzorce estetyczne. Popularne stały się hasła propagujące wolną miłość, ale także te głoszące seksualną wstrzemięźliwość. Wydano szereg rozporządzeń nakierowanych na planowany rozpad rodziny. Ciało i życie intymne każdego człowieka miało ulec pełnej kolektywizacji w służbie socjalizmu dla dobra przyszłych pokoleń.

słowa kluczowe: ciało, cielesność, socjalizm, płęć, rodzina, seksualność, zdrowie, Związek Radziecki, marksizm

Ciało jest dla człowieka biologicznym i fizjologicznym fundamentem, na którym opiera się wszystko to, co decyduje o powszechnie pojmowanym człowieczeństwie: duchowość, świadomość istnienia oraz tożsamość – środowiskowa, społeczna, kulturowa. Jedną z dróg do zrozumienia natury i funkcji cielesności

jest właśnie kultura, która w długim procesie ewolucyjnym poddaje interpretacji to, co w ciele biologiczne i zarazem metafizyczne¹. Fizyczna konstrukcja ciała ludzkiego stanowi nie tylko podstawę konwencji estetycznej nakazującej dążenie do określonego wzorca urody, higieny lub sprawności, ale przede wszystkim decyduje o relacjach międzyludzkich określanych przez wiek czy podział płci². Tak więc uznaje się, że skoro człowiek stanowi centrum kultury, to jej podstawową sferą będzie doświadczenie ciała.

Cielesność odgrywała niezwykle istotną rolę także w kulturze radzieckiej, wyrosłej na antropologii marksistowskiej, wedle której ciało jest pierwotne wobec ducha. Ciało w koncepcjach socjalistycznych utopistów stanowiło materiał, z którego miał narodzić się nowy człowiek. Poddając obróbce ciało, oczekiwano zmian w świadomości – nie tyle jednostek, co całego ludzkiego gatunku. *Homo sovieticus* miał być doskonalszą od *homo sapiens* wersją człowieka. Tuż po przejęciu władzy bolszewicy podjęli wszelkie możliwe środki w celu jak najszybszej realizacji powyższej koncepcji przez gwałtowne zmiany dotyczące wszystkich sfer cielesności: wyglądu, zdrowia, higieny, płci, seksualności, a nawet rodziny. Celem niniejszego artykułu jest zaprezentowanie różnorodnych koncepcji dotyczących cielesności, które pojawiły się w dyskursie bolszewickim w pierwszym dziesięcioleciu istnienia Związku Radzieckiego oraz prób ich realizacji. Za materiały posłużyły opracowania dotyczące omawianego zjawiska, jak również *Słownik filozofii marksistowskiej*, który z jednej strony, stanowi podsumowanie myśli antropologicznej marksizmu-leninizmu, a z drugiej – z uwagi na rok wydania – 1982, jej przedłużenie i uzupełnienie.

Człowiek, jak podaje *Słownik filozofii marksistowskiej*, to:

1) egzemplarz gatunku ludzkiego; 2) zorganizowana całość psychofizyczna i społeczno-kulturowa, na którą składa się wielość różnych aspektów i procesów uwarunkowanych zarówno biologicznie, jak i społecznie i psychologicznie, poprzez rozwój indywidualnych mechanizmów psychofizycznych jednostki, określających jej swoiste reakcje na różne relacje międzyludzkie. Badając funkcjonowanie tej złożonej, całościowej struktury nie można abstrahować od jakichkolwiek spośród jej różnych elementów i aspektów zarówno przyrodniczych [...], jak i społecznych, ani też redukować tę złożoną całość do poszczególnych jej aspektów oraz rządzących nimi praw [...].³

Zgodnie z powyższą definicją, jednostki ludzkiej nie można rozpatrywać w oderwaniu od życia społecznego – ciało pełni określoną, socjalną rolę. Marksistowska koncepcja człowieka wyróżnia trzy poziomy istnienia, nadając każdemu z nich zupełnie inny status ontyczny. Są to: ciało – posiadające status materialny, socjalność – o statusie relacyjnym oraz psychika, której nadano status idealny⁴. W związku

¹ T. Paleczny, *Ciało w kulturze*, [w:] M. Banaś i K. Warmińska (red.), *Kulturowe emanacje ciała*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011, s. 15.

² Tamże, s. 23.

³ T.M. Jaroszewski (red.), *Słownik filozofii marksistowskiej*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1982, s. 35.

⁴ J. Kuczyński, *Homo creator. Wstęp do dialektyki człowieka*, Warszawa: Książka i Wiedza, 1976, s. 204.

z tym, należy podkreślić niemożliwość pełnego rozumienia ciała bez umiejscowienia go w perspektywie stosunków społecznych: „[...] człowiek jako decydujący czynnik sił wytwórczych – to przecież nie tylko zdolności, świadomość, ale także ciało, ciało jako «najbardziej osobiste narzędzie produkcji»”⁵.

Marksistowska koncepcja człowieka neguje niezmiennność gatunku ludzkiego: wraz z rozwojem społecznym zmienia się cała ludzkość – historyczny proces kształtowania się jednostki ludzkiej nie został jeszcze zakończony. Człowiek jest istotą niezwykle plastyczną: kiedy zmianie ulega ciało, ma to również wpływ na pozostałe warstwy ontyczne: psychiczną i socjalną. Ale, jak wielokrotnie podkreślali ideolodzy marksistowsy, zmiana stosunków społecznych nie miała do tej pory żadnego przełożenia na ludzką cielesność:

Jeżeli chodzi o zasadniczą strukturę biologiczną i fizjologiczną, człowiek dzisiejszy nie różni się od człowieka z pierwotnej hordy, o ile ten należy już do gatunku *homo sapiens*. W tym długotrwałym procesie rozwojowym, w trakcie którego człowiek przekształcił przyrodę i podporządkował ją sobie, nie zaszyły żadne zasadnicze zmiany biologiczne i fizjologiczne, zmiany w funkcjonowaniu organizmu ludzkiego⁶.

Człowiek musi zatem wykonać „skok do królestwa wolności”, które oznaczało dla Marksa ostateczny „rozwój sił ludzkich”. Aktualnie ludzkość żyje w „królestwie konieczności”, będącym domeną działań niezbędnych jedynie dla podtrzymania egzystencji. Ów skok miałby przenieść człowieka ze sfery produkcji do sfery kultury – jego „właściwego środowiska”, co więcej – oznaczałoby także całkowitą „kolektywizację podmiotu”, co w tym wypadku obejmuje również pełną kolektywizację ciała⁷. Oto jak widział nowego człowieka od strony cielesnej Lew Trocki:

Człowiek ten będzie dbał o harmonię z samym sobą. Swoim zadaniem uczyni staranie, by ruchom swoich członków – czy to podczas pracy, chodzenia czy zabawy – nadać najwyższą jasność, celowość, ekonomię, a przez to piękno. Będzie on czuł wolę, by panować nad podświadomymi, a później również świadomymi procesami własnego organizmu: oddychaniem, krążeniem krwi, trawieniem i czynnościami seksualnymi, a także, jeśli to konieczne, podporządkować je rozumowi i woli. Życie, nawet to czysto fizjologiczne, stanie się życiem kolektywno-eksperymentalnym. Płeć ludzka, na trwale zakodowana w *homo sapiens*, zostanie radykalnie przepracowana i stanie się – w rękach człowieka – obiektem najbardziej skomplikowanych metod sztucznego doboru i treningu psychofizycznego. Mieści się to jak najbardziej w realnym wyobrażeniu o naszej przyszłości⁸.

Podobne tezy głosił Nikołaj Bucharin: „gdybyśmy sądzili, że trzeba tysięcy lat, by zmienić cechy rasowe i narodowe, to wtedy, oczywiście, cała nasza praca nie miałaby najmniejszego sensu”⁹. Bolszewicy,

⁵ Tamże, s. 234.

⁶ J. Kossek, *Teoria kultury Karola Marksa i problemy współczesnego humanizmu*, Warszawa: Książka i Wiedza, 1987, s. 179.

⁷ J. Poprzeczko, *Podmiotowość człowieka i społeczeństwa*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988, s. 177.

⁸ Cyt. za: J. Baberowski, *Stalin. Terror absolutny*, tłum. U. Poprawska, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2014, s. 149.

⁹ S. Fitzpatrick, *Życie codzienne pod rządami Stalina. Rosja radziecka w latach trzydziestych XX wieku*, tłum. J. Gilewicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012, s. 109.

odpowiedzialni w imieniu historii za mające nastąpić w erze socjalizmu antropologiczne zmiany, podjęli starania, aby ów „skok do królestwa wolności” przybrał postać programu naukowego. Program ten wspierali zarówno najwięksi ideologowie marksizmu-leninizmu, jak i środowisko akademickie: chemik Władimir Wiernadski prowadził prace nad naukowymi możliwościami przekształcenia człowieka; fizjolog Iwan Pawłow prezentował historię ludzkości jako proces, w którym świadomość doprowadziła zwierzęce potrzeby do zniknu; genetyk Aleksander Serebrowski wykazywał, że skoro miłość jest sumą odruchów warunkowych i bezwarunkowych, należy zlikwidować rodzinę i przejść do wychowania socjalistycznego¹⁰.

Nowy człowiek miał być istotą racjonalną, zdyscyplinowaną i kolektywną, żyjącą tylko w interesie wyższego dobra, na podobieństwo komórki w wysoko zorganizowanym organizmie. Dlatego też władze postarały się o upowszechnienie tej wizji nie tylko w ideologicznych traktatach, ale mając na uwadze masowego odbiorcę, przede wszystkim poprzez kulturę. Najbardziej charakterystyczne dla tej tendencji były powieści *science fiction* bolszewickiego filozofa Aleksandra Bogdanowa, które powstały jeszcze przed rewolucją. W *Czerwonej gwiazdzie* (Красная звезда, 1908) autor prezentuje idealne socjalistyczne społeczeństwo zamieszkujące planetę Mars w XXIII stuleciu – cała praca została tutaj zautomatyzowana, wszyscy wyglądają tak samo i mieszkają w takich samych budynkach, mówią w tym samym języku i wspólnie wychowują dzieci. Kolejna powieść Bogdanowa, zatytułowana *Inżynier Menni* (Инженер Мэнни, 1912) wprost mówi o misji stworzenia nowego człowieka w laboratoriach komunistycznych marsjańskich naukowców. Ideę wyzwolenia Rosjan z brudu i zacofania propagował także Maksym Gorki.

Abym zmienić ciało zwykłych rosyjskich proletariuszyn należało zacząć od kwestii podstawowych, a zatem od higieny i sprawności. Tuż po rewolucji powstał pierwszy Instytut Wychowania Fizycznego na uniwersytecie w Samarze, zarządzany przez specjalistę w tej dziedzinie – profesora Walentyna Goriniewskiego. Nikołaj Siemaszko, ludowy komisarz do spraw zdrowia, publikował szereg artykułów prasowych i broszur, w których podkreślał, jak ważne w budowie nowego społeczeństwa jest propagowanie zdrowego stylu życia: mycie rąk, wietrzenie, pranie i golenie to pierwszy krok naprzód, którego większość mieszkańców Związku Radzieckiego jeszcze niestety nie wykonała. Siemaszko starał się także upowszechnić profilaktykę medyczną. Twierdził również, że każda choroba ma charakter socjalny, ponieważ zależy od warunków życia każdego człowieka¹¹. Władze propagowały higienę na wsiach, organizując objazdowe grupy agitacyjne, kampanie oświatowe i przedstawienia teatralne, w których starano się zaprezentować zły wpływ brudu na zdrowie poprzez improwizowane sądy nad brudnymi garnkami i zawieszoną odzieżą¹². Program powszechnej elektryfikacji również miał się przyczynić do wzrostu

¹⁰» J. Baberowski, dz. cyt., s. 151.

¹¹» Г.С. Деметер, *Очерки по истории отечественной физической культуры и олимпийского движения*, Москва: Советский спорт, 2005, s. 47.

¹²» J. Baberowski, dz. cyt., s. 154.

higieny w domach – w lepiej oświetlonych budynkach łatwiej było utrzymywać czystość. W 1926 roku Siemaszko opublikował artykuł zatytułowany *Drogi sowieckiej kultury fizycznej* (Пути советской физкультуры), w którym stwierdza, że w ciągu ośmiu lat panowania, władza radziecka jeszcze nie odniosła zwycięstwa w walce o higienę w kraju. Autor artykułu wysuwa postulat: „Uczyć prawidłowo pracować, prawidłowo odpoczywać, spać, przestrzegać praw higieny, hartować i umacniać socjalizm”¹³, udowadniając w swych pracach, że rozwój kultury fizycznej wpływa tak na rozwój kultury osobistej, jak i na rozwój kultury w ogóle. To z jego inicjatywy w 1924 roku powołano do życia pierwsze wydawnictwo sportowe pod nazwą „Kultura fizyczna i sport” oraz pierwsze czasopismo „Teoria i praktyka kultury fizycznej”.

Państwowy program rozwoju kultury fizycznej obejmował także szkolnictwo oraz zakłady pracy, w których organizowano szkolenia wojskowe na potrzeby Armii Czerwonej. W 1918 roku z inicjatywy ludowego komisarza do spraw wojny, Nikołaja Frunze, powstały pierwsze kluby sportowe: „Spartak” w Kostromie i „Sport” w Iwano-Woźnieńsku. Do aktywności fizycznej miały zachęcać hasła: „Kulturą fizyczną w masy!”, „Witaj powietrze, słońce i woda!”¹⁴. W 1921 roku opracowano projekt budowy dziecięcych placów zabaw, do którego aktywnie przystąpiła młodzież komsomolska budując w tym samym roku ponad 2000 takich obiektów. W każdej większej jednostce administracyjnej Związku Radzieckiego władze organizowały Wyższe Rady Kultury Fizycznej odpowiedzialne za wychowanie obywateli w duchu sportu. Przy zakładach pracy powstawały kółka sportowe a także zajęcia z gimnastyki korekcyjnej.

Podsycanie zainteresowania kulturą fizyczną w społeczeństwie miało też sprzyjać organizacji czasu wolnego, o którym w *Słowniku filozofii marksistowskiej* czytamy:

Przekonanie, że czas wolny jest czasem nieskrępowanego wyboru zajęć, jest idealizacją faktycznego stanu rzeczy, w którym działa tradycja, wzorce środowiskowe, normy i społeczna kontrola zachowań. Zanik tych więzi, rozluźnienie kontroli społecznej nad sposobem indywidualnego spędzania czasu, nader często staje się źródłem zachowań aspołecznych i antyspołecznych [...]¹⁵.

Władze bolszewickie dążyły do tego, aby każda chwila w życiu obywatela państwa radzieckiego była dokładnie zaprogramowana zgodnie z duchem socjalizmu tak, by wykorzystać czas jak najbardziej produktywnie. Indywidualne podejście do tej kwestii stanowiło zagrożenie zarówno dla władzy, jak i obywatela.

Ciało nowego człowieka miało być nie tylko czyste, ale i zadbane – tak, aby mogło lepiej służyć kolektywowi. Kwestia sprawności fizycznej miała wymiar nie tylko propagandowy, który emanował z plakatów przedstawiających młodych, umięśnionych herosów – przodowników pracy i bojowników w walce o socjalizm. Chodziło przede wszystkim o to, aby owi przodownicy i bojownicy o lepsze jutro byli jak

¹³» Г.С. Деметер, dz. cyt., s. 47.

¹⁴» Tamże, s. 45.

¹⁵» T.M. Jaroszewski (red.), dz. cyt., s. 35.

najbardziej użyteczni w pracy i na froncie. Ciało miało być do granic możliwości zdyscyplinowane – tak, aby bez trudu zwyciężać wroga i kształtować naturę. Tylko zdrowe ciało mogło wykorzystać maksimum życiowej energii oraz wyjść zwycięsko z każdej sytuacji. Trening miał też wymiar ideologiczny – stanowił drogę do całkowitej mechanizacji odruchów tak, aby ciało stało się bezwonną maszyną posłuszną partii. Dlatego też, wszystko co nie służyło ciału, szkodziło kolektywowi: nadużywanie alkoholu, przygodne kontakty seksualne a nawet posty religijne mogły przybrać charakter antysocjalistyczny. W ten sposób traktowano procesje muzułmańskich szyickich biczowników czy rytualne obmycia ortodoksyjnych Żydów.

Władze bolszewickie miały także bardzo jasno sprecyzowane poglądy na ciało, jeśli chodzi o obowiązującą modę. Propagowano ascetyczne podejście zarówno do wystroju mieszkań, jak i do zewnętrznego wyglądu nowego człowieka. Modna odzież, wymyślne fryzury, biżuteria, perfumy i makijaż stanowiły przejaw filisterskiego, burżuazyjnego życia, które zniewalało ludzi kultem rzeczy materialnych. Partyjna awangarda ubierała się w sposób skromny i prosty – dominowały proletariackie kombinezony i paramilitarne mundury – zabronione były wszelkie ozdoby i stosowanie kosmetyków. Taki ascetyczny styl miał podkreślać czystość ideologiczną zwłaszcza w czasach NEP-u, kiedy bardzo łatwo można było ulec pokusom zepsutego kapitalistycznego świata. Aaron Solc, jeden z głównych autorytetów partyjnych w sprawach etyki, wzywał do zmiany estetycznych upodobań i wyzbycia się skłonności do naśladowania burżuazyjnej elegancji z Zachodu. Nawet posiadanie złotych zębów miało wzbudzać w środowisku partyjnym „estetyczne oburzenie”¹⁶. Dopiero w latach 30., w ramach wsparcia przemysłu zaczęto promować konsumpcyjny styl życia i zerwano z bolszewickim ascetyzmem: szykowne fryzury, wypielęgnowane paznokcie, dobre perfumy i staranny makijaż stały się obowiązkowe dla każdej szanującej się kobiety; mężczyźni zaczęli się codziennie golić, wzrósł popyt na towary luksusowe¹⁷.

Bolszewicki projekt stworzenia nowego człowieka, jak to już wcześniej zostało powiedziane, zakładał całkowite podporządkowanie państwu tak ciała, jak i ducha:

Socjalistyczny sposób życia oznacza bogactwo życia duchowego człowieka, harmonijny system wartości [którego elementem organizacyjnym są wartości moralne], harmonijny system potrzeb ludzkich, w którym nadrzędną rolę odgrywają potrzeby wyższe: moralne, kulturalne, intelektualne. Istotna z tego punktu widzenia jest jedność potrzeb i aspiracji materialnych oraz duchowych¹⁸.

Przy takim założeniu ideologia musi wkroczyć także w sferę ludzkiej intymności – najbardziej osobisty poziom życia, który najtrudniej kontrolować – przy całkowitym zjednoczeniu bytu jednostkowego

¹⁶» O. Figes, *Szepty. Życie w stalinowskiej Rosji*, tłum. W. Jeżewski, Warszawa: Wydawnictwo Magnum, 2010, s. 13.

¹⁷» Tamże, s. 135.

¹⁸» M. Michalik, *Rola czynnika ideowo-moralnego w budownictwie rozwiniętego społeczeństwa socjalistycznego*, [w:] Tenże (red.), *Budowa rozwiniętego społeczeństwa socjalistycznego*, Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1979, s. 212.

i społecznej sfera intymności nie miała racji bytu: partia ingeruje nawet w sprawy płci i stosunków seksualnych roszcząc sobie prawo rozporządzania ciałem każdego obywatela.

Obyczaje seksualne w Rosji rozluźniła już I Wojna Światowa, jednak bolszewicy upatrywali w tym zjawisku egalitarnych wartości. Swobodę seksualną zaciebie propagowała jedna z najwybitniejszych aktywistek partyjnych, Aleksandra Kołłataj, dowodząc w swoich publikacjach, powołując się na tezy Marksa i Engelsa, że tradycyjna rodzina utraciła swoje dotychczasowe funkcje ekonomiczne – w związku z tym kobiety powinny osiąść całkowitą wolność w doborze partnerów seksualnych. Małżeństwo uważała za burżuazyjny przeżytek, w którym dochodzi do handlu kobietami porównywalnego z prostytutką. Książka jej autorstwa pod tytułem *Nowa moralność a klasa robotnicza* (Любовь и новая мораль, 1919) prezentuje, w jaki sposób oduczyć się emocjonalnego podejścia do kontaktów seksualnych. Prowadzenie rozwiązłego życia oraz zawieranie licznych znajomości o erotycznym podłożu, pomaga wyzbyć się elementu dominacji jednej osoby nad drugą – tylko seks bez zobowiązań może nauczyć kobiety, jak ocalić swoją niezależność w społeczeństwie zdominowanym przez mężczyzn¹⁹. Tak śmiało poglądy nie zyskiwały jednak przychylności Lenina, który kwestię wolnej miłości uznawał za zbyt błahą, by podlegała dyskusji²⁰.

Niektórzy teoretycy i praktycy socjalizmu podchodzili do zagadnienia kontaktów seksualnych niezwykle poważnie – zwłaszcza jeśli chodziło o kwestię pełnej kolektywizacji jednostki. W 1918 roku we Włodzimierzu ogłoszono dekret, w którym znacjonalizowane zostały kobiety – w służbie socjalizmu na własność państwa przeszły wszystkie niezamężne, pełnoletnie kobiety, z którymi mogli spółkować raz w miesiącu, w dowolnej fazie cyklu i bez zgody partnerki wszyscy mężczyźni, którzy nie ukończyli jeszcze 50 lat. Każda kobieta od 18 do 50 roku życia miała obowiązek rejestracji w „biurze wolnej miłości” i mogła sobie wybrać partnera w celu prokreacji – dzieci poczęte w wyniku takiego zbliżenia miały także stać się własnością Związku Radzieckiego. Podobne rozporządzenie ukazało się w Saratowie: tu znacjonalizowano wszystkie kobiety pomiędzy 17 a 32 rokiem życia – podlegały one pełnej dystrybucji między chętnych mężczyzn w zamian za comiesięczną pensję w wysokości 238 rubli²¹. Obydwa dekrety ostatecznie nie zostały wprowadzone w życie.

W radzieckiej rzeczywistości ideowej funkcjonowało także ascetyczne podejście do kwestii seksualności – seks w tym przypadku pojmowano jako niepożądany przejaw cielesności, odciągający ludzi od wyższych celów: sprzyja klasowemu wyobcowaniu jednostki, odbiera jej moce twórcze oraz siłę do pracy, a wręcz obniża zdolności „bojowe” niezbędne w walce o socjalizm²². Jednym ze zwolenników takiego

¹⁹» R. Pipes, *Rosja bolszewików*, tłum. W. Jeżewski, Warszawa: Wydawnictwo Magnum, 2007, s. 355.

²⁰» Tamże, s. 356.

²¹» Декрет об отмене частного владения женщинами, www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/dekr_obotom.php, (12.06. 2015).

²²» J. Sadowski, *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów. Rodzina, prokreacja i przestrzeń życia w rosyjskim dyskursie utopijnym lat 20. I 30. XX wieku*, Łódź: Wydawnictwo Ibidem, 2005, s. 24.

punktu widzenia był Jewgienij Prieobrażenski postulujący w swojej broszurze zatytułowanej *O moralności i normach klasowych* (О морали и классовых нормах, 1923) reglamentację kontaktów płciowych, co miało się przysłużyć wychodowaniu radzieckiego człowieka. Na podobnym stanowisku stał psychiatra Aaron Załkind, który opublikował *Dwanaście przykazań płciowych rewolucyjnego proletariatu* (Двенадцать половых заповедей революционного пролетариата, 1924). Jest to swoista wykładnia zasad życia płciowego w pełni zharmonizowanego z kolektywem: przewiduje między innymi przedmażeńską wstrzemięźliwość, ograniczenie kontaktów seksualnych tylko do osoby współmałżonka, a także – korzystając z freudowskiej teorii sublimacji – nawołuje do twórczego wykorzystania energii seksualnej pod hasłem „deseksualizacji” życia²³. Podobnie jak Prieobrażenski, Załkind był zaciętym zwolennikiem eugeniki polegającej na doborze partnerów seksualnych pod kątem przynależności klasowej, co było rozumiane jako poświęcenie w imię dobra przyszłych pokoleń.

Richard Pipes, przywołując wyniki przeprowadzonych w latach 20. badań nad obyczajami seksualnymi radzieckiej młodzieży, dochodzi do bardzo interesujących wniosków. Według sondaży, zaledwie 13,3% mężczyzn i 10,6% kobiet aprobowало postulowaną przez Aleksandrę Kołłątaj swobodę seksualną – związki oparte na tradycyjnie pojmowanej miłości stanowiły ideał dla 90,5% badanych kobiet i 82,6% mężczyzn. Niekoniecznie związek ten był kojarzony z małżeństwem: 50,8% mężczyzn i 67,3% kobiet biorących udział w ankiecie opowiadało się za długotrwałą relacją, ale bez oficjalnego statusu małżeństwa. Młodzi Rosjanie uważali, że związek małżeński ogranicza wolność i poniża kobiety, ale jednak, jak twierdzi Pipes, silne bariery emocjonalne i moralne w dalszym ciągu stanowiły przeszkodę w prowadzeniu rozwiązłego trybu życia. W znacznej mierze przyczyniła się do tego również trudna sytuacja materialna związana z niedostatkiem żywności i mieszkań – w takich warunkach korzystniejsze okazywało się przestrzeganie tradycyjnych norm seksualnych i budowanie życia w oparciu o konserwatywny model rodziny. Badacz powołuje się w tym miejscu na kolejną ankietę, w której na pytanie o wpływ rewolucji na życie seksualne aż 53% mężczyzn przyznało się do spadku popędu płciowego, a 41% do częściowej lub całkowitej impotencji wywołanej przez niedożywienie i ciężkie warunki bytowe²⁴.

Bolszewicy mieli jasno określone plany wobec rodziny, przewidując jej całkowitą likwidację w oparciu o fundamentalne tezy filozofii marksistowskiej. W dziele zatytułowanym *O pochodzeniu rodziny, własności prywatnej i państwa* (*Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*, 1884) Engels stwierdził, że monogamiczny związek małżeński jest instytucją sztuczną, wynikłą jedynie z zależności *ekonomicznych potwierdzających* dominację mężczyzn nad kobietami. Społeczeństwo powinno przyjąć na pomoc kobiecie i przejąć jej domowe obowiązki, nawet jeśli chodzi o wychowanie potomstwa. Dla bolszewików wyzwolenie jednostki z więzów rodzinnych miało nie tylko znaczenie ideologiczne – skoro człowiek miał się wyzbyć życia prywatnego na rzecz kolektywu, rodzina stanowiła dla

²³ » Tamże, s. 25.

²⁴ » R. Pipes, dz. cyt., s. 357.

owego kolektywu zagrożenie. Była pojmowana jako siedlisko niebezpiecznych idei, burżuazyjnych tradycji i postaw; reprezentowała model patriarchalny i wychowywała autonomiczne jednostki, często w duchu dawnych zabobonów.

Stopniowej likwidacji rodziny miała służyć wyżej wspomniana rewolucja seksualna, a także koncepcja skolektywizowania wszystkich dzieci, przeniesienie elementów życia rodzinnego do sfery publicznej (zakładowe i miejskie stołówki, pralnie, żłobki), a takie rozwiązanie kwestii mieszkaniowej, aby stworzyć warunki jak najmniej korzystne dla jakiegokolwiek formy życia intymnego. *Życie w tak zwanych komunalkach*, czyli mieszkaniach wielorodzinnych z dokwaterowanymi na mocy decyzji lokalnych władz lokatorami, gdzie całe kilkupokoleniowe rodziny często miały do dyspozycji tylko jeden pokój, było cały czas wystawione na widok publiczny krewnych i obcych ludzi. Były to sposoby na odarcie jednostki z życia prywatnego tak, aby stała się ona osobą w pełni kolektywną – zgodnie z myślą Nadzieży Krupskiej, dla której „oddzielenie życia prywatnego od publicznego prędzej czy później doprowadzi do zdrady ideałów komunizmu”²⁵.

Tradycyjne więzy rodzinne miały zostać zastąpione związkiem krwi zawartym przez towarzyszy na placu boju lub związkiem potu na placu budowy, a więc ważniejsze niż rodzina było braterstwo pracy i braterstwo broni. Męska przyjaźń zostaje nobilitowana i promowana pod postacią „miłości bratnich narodów”, „sojuszu robotniczo-chłopskiego” oraz mitu fundatorskiego socjalizmu, który zrodził się na podstawie przyjaźni Marksa i Engelsa oraz kolejno Lenina i Stalina²⁶. Wielu badaczy (między innymi Wojciech Tomasik, Dmitrij Gałkowski, Thomas Lahusen) przypisuje komunistycznej utopii charakter wręcz homoseksualny.

Władze bolszewickie wprowadziły szereg ustaw, które miały rozluźnić tradycyjne więzy rodzinne. Zawarcie ślubu sprowadzono do rejestracji w urzędzie, ułatwiono też przeprowadzanie rozwodów, które od tej pory wymagały jedynie złożenia podpisu, nierzadko w formie zaocznej. W 1920 roku po raz pierwszy na świecie zalegalizowano aborcję – każda kobieta uzyskała prawo do bezpłatnego zabiegu²⁷. Sytuacja uległa zmianie pod koniec lat 20., kiedy rodzina zaczęła odzyskiwać swoją społeczną wartość. Nie tylko prowadzono kampanię przeciw zbyt częstym rozwodom, swobodzie seksualnej i przerywaniu ciąży, ale też wyraźnie akcentowano odpowiedzialność każdego członka rodziny za jej utrzymanie²⁸. Rodzina znów miała zapewnić obywatelom bezpieczeństwo socjalne, co stało w wyraźnej opozycji do klasycznej koncepcji marksizmu.

Ostatnią z kwestii należących do sfery cielesności, którą należy tu przywołać, jest wizja nowego człowieka jako wcielenia mitu *androgyny* – istoty tak doskonałej, że zatraciła ona płeć, upodabniając się do

²⁵» Cyt. za: O. Figes, dz. cyt., s. 4.

²⁶» W. Tomasik, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław: Wydawnictwo Leopoldinum, 1999, s. 131.

²⁷» R. Pipes, dz. cyt., s. 354.

²⁸» S. Fitzpatrick, dz. cyt., s. 213.

maszyny. Pełne urzeczywistnienie owej wizji jest widoczne dopiero w socrealistycznej sztuce lat 30. – sama wizja narodziła się o wiele wcześniej. Oto jak ujmuje tę koncepcję Wojciech Tomasik:

Komunizm zakładał pojednanie dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, pojednanie z przeszłością, zamknięcie dziejów poprzez syntezę wszystkiego tego, co było wartościowe („postępowe”). Pokrewieństwo z mitem *androgyn* rysuje się w tym wypadku wyraźnie, bo i tu, i tam mówi się o odzyskaniu „prajedni”, harmonijnego ukształtowania relacji człowiek – człowiek. Ale komunizm zakładał ponadto przerzucenie pomostu pomiędzy światem ludzi i światem narzędzi; ofiarowywał receptę na lęki alienacyjne, obiecując definitywne rozwiązanie konfliktu: człowiek – maszyna²⁹.

Dla komunistycznej wizji *androgyn* kluczowa jest koncepcja płci i mechanizacji. Socjaliści przepowiadali wyjście człowieka ponad biologię – było to możliwe już w przypadku tak zwanych „świętych socjalizmu” – najpierw Dzierżyński, a potem Stalin byli przedstawiani jako pozbawieni wszelkich popędów, silni i zdrowi herosi o nadnaturalnych zdolnościach umożliwiającym tytaniczną pracę bez jakiegokolwiek zmęczenia. Tomasik zwraca uwagę na połączenie w tych postaciach cech męskich i żeńskich (aseksualnych), młodości i starości, a więc dojście do doskonałości polegającej na pojednaniu przeciwieństw³⁰. Osiągnięcie tego ideału nie było dostępne dla wszystkich: zwykły człowiek mógł dążyć do doskonałości, trenując ciało i zachowując wstrzemięźliwość seksualną w małżeństwie, którego model został opisany powyżej.

Niezwykle interesujący jest także motyw pojednania człowieka i maszyny, w którym przewiduje się całkowitą mechanizację jednostki, o której była mowa na początku artykułu. Przewycięzenie alienacji człowieka od instrumentów produkcji miało doprowadzić także do pełnej kooperacji maszyn i ludzi – maszyny podlegają wręcz procesowi socjalizacji. Narzędzia tym sposobem nabierają cech ludzkich, są wdzięczne za okazywaną im troskę, są także owocem wysiłków jednostki – żyjący we wspólnocie socjalistycznej człowiek nie umiera, bo część swojego życia przekazuje innym – także maszynom³¹. Człowiek przejmując cechy maszyn: zatracą się tradycyjny podział ról na męskie i żeńskie, indywidualizm i wolna wola.

Dziś już z perspektywy lat wiadomo, że antropologiczny projekt stworzenia nowego człowieka, który bolszewicy starali się urzeczywistnić, nie powiódł się. Nie nastąpiły żadne wyraźne zmiany biologiczne w radzieckim społeczeństwie, których oczekiwano. Nie oznacza to jednak całkowitej klęski reżimu: zmiany dokonały się bowiem na poziomie świadomości człowieka radzieckiego – pod tym względem *homo sovieticus* przetrwał nawet rozpad ZSRR i istnieje do dziś. Jest to człowiek pozbawiony kulturowych więzów z tradycją, zdeprawowany, łatwo poddający się ogólnym mechanizmom sterowania i kontroli, odarty z warstwy duchowej. Lucjan Suchanek podkreśla:

²⁹ W. Tomasik, *Bezklasowo, bezpłciowo...*, [w:] A. Mencwel (red.), *Antropologia ciała, zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 208.

³⁰ W. Tomasik, *Inżynieria dusz...*, s. 127.

³¹ Tamże, s. 152.

[...] żywa jest teza, iż społeczeństwo radzieckie w okresie komunizmu zaatakował wirus, który w organizmie narodu dokonał spustoszenia. W wyniku jego destrukcyjnego oddziaływania powstała nowa odmiana człowieka – *homo sovieticus* właśnie. Mówi się o katastrofie genetycznej i antropologicznej, której efektem okazał się pseudocząłowiek – mutant, a społeczeństwo radzieckie przekształciło się w organizm mutujący, pozbawiony odporności antytotalitarnej³².

Socjalistyczny eksperyment prowadzony na człowieku nie polegał tylko na indoktrynacji, resocjalizacji przez pracę i obróbkę świadomości przy pomocy strachu – z czym zazwyczaj kojarzy się realizacja komunistycznej utopii w Związku Radzieckim. Punktem wyjścia do stworzenia nowego świata opartego na równości, braterstwie i wspólnej własności, zamieszkiwanego przez nowych ludzi, była praca nad ciałem – jego transformacja – oraz, co najważniejsze, pełna kolektywizacja. Pamięć o tym, że nie tylko dobra materialne i świadomość miały stać się własnością publiczną, ale także ciało – odbiera idei socjalizmu niezwykle dużą dozę atrakcyjności, co zwiększa szansę na to, że podobny eksperyment już się nie powtórzy.

Literatura

- Barberowski J., *Stalin. Terror absolutny*, tłum. U. Poprawska, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2014.
- Дементер Г.С., *Очерки по истории отечественной физической культуры и олимпийского движения*, Москва: Советский спорт, 2005.
- Figes O., *Szepty. Życie w stalinowskiej Rosji*, tłum. W. Jeżewski, Warszawa: Wydawnictwo Magnum, 2010.
- Fitzpatrick S., *Życie codzienne pod rządami Stalina. Rosja radziecka w latach trzydziestych XX wieku*, tłum. J. Gilewicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Jaroszewski T.M. (red.), *Słownik filozofii marksistowskiej*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 1982.
- Kossek J., *Teoria kultury Karola Marksa i problemy współczesnego humanizmu*, Warszawa: Książka i Wiedza, 1987.
- Kuczyński J., *Homo creator. Wstęp do dialektyki człowieka*, Warszawa: Książka i Wiedza, 1976.
- Michalik M., *Rola czynnika ideowo-moralnego w budownictwie rozwiniętego społeczeństwa socjalistycznego*, [w:] *Budowa rozwiniętego społeczeństwa socjalistycznego*, M. Michalik (red.), Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1979, s. 187–223.
- Paleczny T., *Ciało w kulturze*, [w:] M. Banaś i K. Warmińska (red.), *Kulturowe emanacje ciała*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011, s. 15–26.
- Pipes R., *Rosja bolszewików*, tłum. W. Jeżewski, Warszawa: Wydawnictwo Magnum, 2007.

³²» L. Suchanek, *Człowiek radziecki i naród radziecki. Eksperyment ideologiczny i etniczny*, [w:] M. Bobrowska, L. Suchanek, F. Ziejka (red.), *Współcześni Słowianie wobec własnych tradycji i mitów. Sympozjum w Castel Gandolfo 19–20 sierpnia 1996*, Kraków: Universitas, 1997.

- Poprzeczko J., *Podmiotowość człowieka i społeczeństwa*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988.
- Sadowski J., *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów. Rodzina, prokreacja i przestrzeń życia w rosyjskim dyskursie utopijnym lat 20. i 30. XX wieku*, Łódź: Wydawnictwo Ibidem, 2005.
- Suchanek L., *Człowiek radziecki i naród radziecki. Eksperyment ideologiczny i etniczny*, [w:] M. Bobrowska, L. Suchanek, F. Ziejka (red.), *Współcześni Słowianie wobec własnych tradycji i mitów. Sympozjum w Castel Gandolfo 19–20 sierpnia 1996*, Kraków: Universitas, 1997, s. 277–280.
- Tomasik W., *Bezklasowo, bezpłciowo. . .*, [w:] A. Mencwel (red.), *Antropologia ciała, zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 207–214.
- Tomasik W., *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław: Wydawnictwo Leopoldinum, 1999.

Karolina Blecharczyk

Ukończyła roszojnawcze studia licencjackie i magisterskie w Instytucie Rosji i Europy Wschodniej na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Jest doktorantką Międzywydziałowych Kulturoznawczych Studiów Doktoranckich UJ, a także studentką etnologii i antropologii kulturowej na uzupełniających studiach magisterskich UJ. Główne obszary badawcze: kultura ZSRR pierwszej połowy XX wieku, radzieckie służby specjalne, antropologia organizacji, zbrodnie komunizmu, rosyjska literatura postmodernistyczna.

SUMMARY

Human body at the service of the socialism.

Corporeality and intimacy in the first decade of the Soviet Union

Socialist utopia based on the Marxist anthropology was not only aimed at establish of the better future, but also at conceive the new, grater man. Changing the human body, the Bolsheviks expected substantive changes in awareness of entire human kind. Soon after the October Revolution they started to interfere in corporality of soviet citizens. Improvement of the public medical condition and hygiene, common physical culture development, new aesthetic and sexual standards and decomposition of a traditional family, was supposed to bring all-encompassing collectivization of the human body.

Keywords: human body, corporeality, Marxism, socialism, sex, sexuality, health, Soviet Union
