

PAWEŁ RAMS Szkoła Nauk Społecznych PAN, Warszawa

KOBIETY KUŚNIEWICZA ANALIZA FUNKCJI KOBIECOŚCI W WYBRANYCH POWIEŚCIACH

Twórczość Andrzeja Kuśniewicza obrosła wprawdzie wieloma komentarzami, kryje mimo to kilka problemów nie wykorzystanych przez badaczy. Do tej pory krytycy interpretowali teksty autora *Lekcji martwego języka* w szerokim kontekście kulturowym, modernistycznym, historycznym, mitycznym czy fenomenologicznym¹. Wydawałoby się, że tak obszerny zestaw tradycji oraz spojrzeń na prozę i poezję Kuśniewicza wyczerpał już wszelkie możliwości interpretacyjne. Ostatnio pojawiają się wszakże literaturoznawcy, którzy wywołują ducha autora *Eroiki* w celu ponownego zbadania oraz omówienia jego twórczości. Jednym z takich sposobów jest analiza świata przedstawionego pod względem reprezentacji płci, a także ich wzajemnych interakcji². Okazuje się bowiem, że analiza tych obszarów odkrywa zupełnie nowe znaczenia, daje szansę wydobywania na światło dzienne kulturowych konstrukcji płciowych i seksualnych oraz umożliwia krytyczny opis rodzajów dystrybucji władzy w spektrum symbolicznym.

W niniejszym szkicu przyjrę się szczegółowo sposobom przedstawiania kobiecości w wybranych powieściach Kuśniewicza. Choć istnieją pojedyncze prace, które omawiają owo zagadnienie, to chciałbym ponownie przypatrzeć się, jak reprezentowane są kobiety i jakie pełnią funkcje w świecie powieściowym. Sformułowanie głównego problemu wymaga odwołania się do jednego z esejów Ingi Iwasiów ze zbioru *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, w którym autorka, zastanawiając się nad możliwą interpretacją książki *Praski elementarz* Aleksandra Kaczorowskiego, stwierdza: „ten świat ma jedną właściwość, która charakteryzuje go najbardziej. Jest zupełnie, klinicznie pozbawiony kobiet”³. W powieściach Kuśniewicza

¹ Spuścizna literacka A. Kuśniewicza doczekała się kilku monografii: B. Kazimierczyk, *Wskrzyszanie umarłych królestw*. Kraków 1982. – H.-P. Hoelscher-Obermaier, *Andrzej Kuśniewicz' synkretistische Romanpoetik*. München 1988. – M. Dąbrowski, *Niereczywista rzeczywistość. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza*. Wyd. 2, zmien. Warszawa 2004. – P. Graf, *Świat utkany z prawdy i zmyślenia. O świadomości twórczej Andrzeja Kuśniewicza*. Poznań 2005. – E. Dutka, *Okolice nie tylko geograficzne. O twórczości Andrzeja Kuśniewicza*. Katowice 2008. – *Między Galicją, Wiedniem i Europą. Aspekty twórczości literackiej Andrzeja Kuśniewicza*. Red. A. Woldan. Wiedeń 2008 (tom pokonferencyjny). Istnieją również liczne artykuły, omówienia i recenzje, których wyczerpującą bibliografię podaje Graf (*op. cit.*).

² Zob. M. P. Podolczak, *Fizjologia bogini – wizerunek kobiet w wybranych powieściach Andrzeja Kuśniewicza*. W zb.: *Między Galicją, Wiedniem i Europą*.

³ I. Iwasiów, *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*. Kraków 2002, s. 206.

sytuacja ma się podobnie. Mimo że kobiety nie ulegają całkowitemu wymazaniu ze świata przedstawionego, to spełniają w nim podrzędne, służebne funkcje. Przestrzeń konstruowana na kartach powieści Kuśniewicza to przestrzeń męska, w której obowiązują prawa męskie, w której znaczenie nadawane jest przez podmioty męskie, a samą narrację prowadzi się z męskiego punktu widzenia. Kobiety, jeżeli już występują w tym męskim świecie, pojawiają się na prawach wyznaczanych przez mężczyzn. Choć głównym zadaniem narratora wydaje się przedstawienie postaci kobiecych, to pośrednio zdefiniowana zostanie także przestrzeń męska – w kategoriach dominacji i redystrybucji władzy. Stronice książek Kuśniewicza są bowiem idealnym polem przekazywania znaczeń, w którym mężczyźni mają nieograniczone panowanie nad wszystkimi elementami świata⁴. Od krótkiego przybliżenia tego sposobu strukturyzacji sensów w powieści chciałbym rozpocząć analizę wybranych tekstów prozatorskich.

1

Mieczysław Dąbrowski w swojej monografii twórczości autora *Erotki* pisze: „literacki świat Kuśniewicza to świat w istocie męski. Nigdzie, w żadnym dziele, głównym bohaterem nie jest kobieta. Wszędzie sprawy zasadnicze są sprawami mężczyzn”⁵. Dla dalszych interpretacji wynika z tych stwierdzeń, iż traktuję świat przedstawiony powieści jak świat opisywany przez mężczyzn i stworzony dla mężczyzn. Owe stwierdzenia zostają uwiarygodnione chociażby przez fakt, że w żadnym z utworów Kuśniewicza (dotyczy to także tych, które nie pojawią się w niniejszej pracy) narratorem nie jest kobieta. Przestrzeń kreowana przez pisarza stanowi więc przestrzeń postrzeganą przez mężczyznę i ocenianą wedle wartości męskich. Świat stworzony przez Kuśniewicza jest światem dla mężczyzn, gdyż brak w nim wiarygodnych prezentacji bohaterek kobiecych. W niniejszej rozprawie wyróżniłem kilka sposobów ich przedstawiania. Żaden z nich nie ma jednak pozytywnych konotacji i nie daje postaciom żeńskim możliwości odegrania roli sprawczej. Do spojrzenia na świat powieściowy jako na świat wyłącznie męski zmusza fakt, iż bohaterowie – w sposób mniej lub bardziej widoczny – opisują go i oceniają wedle własnych kategorii, wedle etosu męskiego. Przestrzeń powieściowa to w gruncie rzeczy przestrzeń patriarchalnych instytucji, tworzących męskie uniwersum symboliczne.

Biorąc za fundament tak zdefiniowaną przestrzeń powieściową, można dokonać klasyfikacji funkcji, jakie pełnią kobiety u Kuśniewicza. Celem podziału jest wskazanie na instrumentalny charakter postaci żeńskich pojawiających się na kartach analizowanych książek. Taka prezentacja kobiet ma umocnić dominację mężczyzn w powieściowym świecie, dzięki władzy dystrybucji znaczeń w procesie przedstawiania kobiet i umieszczania ich w określonych obszarach narracji. Postacie kobiece, które nie mają mocy sprawczej, zostają usytuowane na marginesie uniwersum symbolicznego. Odgrywając tylko role pośrednie, czysto służebne, nie zagrażają

⁴ Sposoby dystrybucji znaczeń w obrębie męskiej wspólnoty analizuje E. Kosofsky Sedgwick w książce *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire* (New York 1985).

⁵ Dąbrowski, *op. cit.*, s. 139.

męskiej wizji świata, gdyż pojawiają się w nim wyłącznie na prawach mężczyzn; są przez nich powołane do życia i przez nich w tym życiu podtrzymywane.

Nie jest to jednakże klasyfikacją typów kobiecych, z jaką można się spotkać w dotychczasowych opracowaniach problemu⁶. Nie wydaje się ona wystarczająca z kilku powodów. Po pierwsze, nie obejmuje wszystkich typów kobiecości prezentowanych w powieściach Kuśniewicza. Po drugie, ogranicza się przeważnie do tradycyjnych przedstawień kobiet w prozie modernistycznej. Po trzecie, redukuje badane postacie kobiece, przyporządkowując im tylko kilka cech, a przy tym często pomijając te najistotniejsze. Zaproponowana przeze mnie klasyfikacja ma wyznaczyć tekstowe oraz fabularne funkcje, jakie pełni postać żeńska w analizowanym materiale powieściowym. Wskazanie na role, a nie na typy pozwala uniknąć pewnych niedogodności metodologicznych. Przede wszystkim można łączyć przypisywane funkcje w wielorakie konfiguracje. Ta sama postać jest w stanie odgrywać kilka ról. Po czwarte, pozwala na pominięcie cech, które w konkretnym momencie wydają się nieistotne ze względów interpretacyjnych, nie powodując zarazem spłaszczenia obrazu. Po piąte, nie redukuje postaci do paru cech, eliminując przy tym pozostałe. Przypisanie kobietom pełnionych w tekście funkcji, nie zaś ich typizacja, ma na celu również podkreślenie podrzędnej roli, do jakiej sprowadzane są one w obszarze męskiego uniwersum. Podział ten ma uświadomić ich instrumentalną funkcję, a zarazem wskazywać na ich niekompletność, brak tkwiący w ich istocie, będący ich ontologiczną definicją i podstawą. Mężczyźni potrzebują kobiet jedynie do zrealizowania określonych zadań. Zaproponowana klasyfikacja nie wydaje się wyczerpująca ani ostateczna, chociażby ze względu na ograniczony materiał uwzględniony w szkicu.

Wyróżniam pięć podstawowych funkcji, jakie przypisać można kobietom pojawiającym się na kartach powieści Kuśniewicza.

1. *Kobieta jako nieobecna*. Rola ta przypada w udziale przede wszystkim matkom bohaterów⁷. W żadnej z analizowanych powieści nie pojawiają się one bezpośrednio, lecz jedynie we wspomnieniach lub swobodnie snutych imaginacjach. Większość kobiet umiera szybko, najczęściej zaraz po urodzeniu syna lub w trakcie jego wczesnego dzieciństwa. Inne znikają niczym kamfora, o czym czytelnik dowiadyuje się np. ze *Strefy*:

„Nie wiemy, czy Pani Hilda trafiła kiedykolwiek do Suchodołu, raczej nie. Później znikła zupełnie, wywietrzała, wyparowała z życia pana Leonarda do tego stopnia, że w rezultacie mały Gustaw Adolf nie pamiętał jej zupełnie i gdyby istniała odpowiednia formuła prawna, mógłby mieć wypisane w metryce: „*mater incerta seu ignota*”. [S 139]⁸

⁶ Zob. M. Dąbrowski: *Dekadentyzm współczesny. Główne idee, motywy i postawy modernistyczne w polskiej i niemieckojęzycznej literaturze XX wieku*. Izabelin 1996; *op. cit.* – Podolczak, *op. cit.*

⁷ Zob. A. Jamrozek-Sowa, *Wspólnota galiczyńska. Obraz społeczności kresowej w powieściach galiczyjskich Andrzeja Kuśniewicza*. W zb.: *W stronę współczesności. Studia i szkice o literaturze polskiej po 1939 roku*. Red. Z. Andres. Rzeszów 1996, s. 212: „Matki chłopców zniknęły z ich życia bardzo wcześnie – umarły bądź odeszły z innymi mężczyznami”.

⁸ Skrótem S odsyłam do: A. Kuśniewicz, *Strefy*. Wyd. 3. Warszawa 1976. Ponadto stosuję w artykule następujące skróty na oznaczenie książek tego autora: E = *Eroica*. Wyd. 3. Warszawa 1974;

Tylko w *Lekcji martwego języka* porucznik Alfred Kiekeritz zaświadcza, iż jego matka żyje. Przebywa jednak daleko i jest wspomniana zaledwie dwa razy, tym samym pozostaje postacią zasługującą na miano wielkiej nieobecnej. Taka forma przedstawiania kobiecości ma na celu: po pierwsze, odcięcie żeńskiej gałęzi genealogicznego drzewa bohatera; po drugie, odseparowanie mężczyzn od świata natury i biologii, której kobiety są symbolicznymi reprezentantkami. W ten sposób zerwana zostaje łączność bohaterów z żeńską linią ludzkości, a co za tym idzie, możliwość budowania czystego obrazu świata męskiego stoi przed narratorami otworem. Doskonale logikę tę oddają słowa Barbary Smoleń:

Wyparcie i milczenie tego, co kobiece, jest warunkiem trwania istniejących norm. Być może, jest nieświadomością tego systemu, ale taką, z której nic nie ma prawa przeniknąć do świadomości pod groźbą zachwiania równowagi. W tej homoseksualnej w istocie strukturze kobieta jako taka nie ma formy, jest brakiem, szuka substytutu tego, czego nie ma i czego mężczyźni zazdrości [...]. Zgodnie z logiką „męskiego spojrzenia” jej płęć nie oferuje nic, co można zobaczyć, obejrzeć, jej płęć jest odrzucona z planu reprezentacji⁹.

Z przesłanek tych autorka wyciąga istotny dla niniejszych rozważań wniosek:

Dyskurs, który za punkt wyjścia przyjmuje doświadczenie właściwe połowie ludzkości, redukuje rzeczywistość, a odchodząc od jej pełnego wymiaru, staje się fałszywy. Męskość może się okazać równie zafalszowana jak kobiecość¹⁰.

Jak wynika z przytoczonych stwierdzeń, usunięcie kobiet pozwala wykreować utopijną wizję świata, stworzoną przez mężczyzn i dla mężczyzn. W ich mniemaniu brak kobiet nie nastęrcza problemów. Wręcz przeciwnie, umożliwia usunięcie palących kwestii, a jednocześnie spokój w wykreowanym sztucznym raju. Kobiety postrzegane są jako niegodne pełnego uczestnictwa we wspólnocie, w tworzeniu symbolicznego uniwersum. Jawią się również jako zagrożenie dla zbudowanego ładu. Nie można dopuścić, by wyszły one z nieświadomości, do której siłą zostały zepchnięte przez męskocentryczną narrację.

Celem uzupełnienia należy dodać, że również ojcowie bohaterów są postaciami enigmatycznymi, czasem wręcz nieobecnymi (przypadek ojca Kiekeritza z *Lekcji martwego języka*). Różnica między obydwiema nieobecnościami jest dość znacząca. W tej konkretnej sytuacji postać ojca i postać matki rozumiem symbolicznie. Są to figury, do których przypisane zostały stereotypowe wartości kulturowe. Śledząc losy protagonistów analizowanych utworów łatwo zauważyć, że za każdym razem pojawia się postać bądź postaci spełniające funkcję symbolicznego Ojca – nośnika kulturowych cech męskich, gwaranta trwania uniwersum. W *Lekcji martwego języka* jest to nadleśniczy Szwanda, w *Eroice – Zibou*. Figura Matki jako strażniczki żeńskich wartości kulturowych jest umieszczana na marginesie i wprowadzana do głównego

K = *Król obojga Sycylii*. Wyd. 3. Warszawa 1980; L = *Lekcja martwego języka*. Wyd. 3. Kraków–Wrocław 1986. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

⁹ B. Smoleń, *Mimetyzm Luce Irigaray*. W zb.: *Ciało – płęć – literatura. Prace ofiarowane profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*. Red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak. Warszawa 2001, s. 664.

¹⁰ *Ibidem*, s. 667.

dyskursu wyłącznie w celu podtrzymania dominującego porządku. Wartości kulturowe, których strzeże Ojciec – choć sam często nieobecny – są dystrybuowane na postacię męskie. Rzuca się w oczy brak owego zabiegu w przypadku figury Matki i powieściowych kobiet. Ta niesymetryczność figur symbolicznych to jedna z podstawowych cech pisarstwa Kuśniewicza. Dodać trzeba, że jego książki prozatorskie są zapisem obumierania patriarchalnego porządku, o czym świadczy częsty brak Ojca, będącego zwornikiem i gwarantem spójności męskiego uniwersum. Przez to system ten jest podatny na pęknięcia i reinterpretacje.

2. Kobieta przyjmująca męską symbolikę. Rolę tę odgrywają przede wszystkim kobiety z *Lekcji martwego języka*. Uzasadnienie takiego sposobu funkcjonalizacji postaci kobiecych bywa dwojaka. Po pierwsze, zabieg ten może być motywowany chęcią zaprezentowania kobiety, która za wszelką cenę pragnie dorównać mężczyznom, wejść w ich świat, przyjąc rolę inną niż narzucona odgórnie przez biologię, a następnie umocniona przez praktyki kulturowe. Są to działania paralelne względem pierwszych ruchów emancypacyjnych, które szanse wyzwolenia kobiet widziały w możliwości upodobnienia się ich do mężczyzn tak pod względem fizycznym, jak i funkcjonalnym. Ową metamorfozę, próbę wejścia w obcy porządek, doskonale ilustruje cytat:

Nie tak znów chyba wiele czasu upłynie (ile tygodni? trzy? cztery?), a dyplomowana pielęgniarka, zmobilizowana do służby sanitarnej (ach, nie – ona przecież sama dobrowolnie zgłosiła się pewnego grudniowego poranka roku 1917 do wojska jako ochotnik), przestanie być tylko i wyłącznie siostrą Czerwonego Krzyża. Zamieni biały fartuch na wojskową bluzę. Wdzieje na swą jurną kozacką czuprynę ulańską furażerkę, odziedziczoną po swym byłym pacjencie. Do niej, w miejsce nieaktualnego już cesarskiego bączka, przyszyje własnoręcznie żółto-niebieską kokardę. W tym nowym wcieleniu, okrzęwszy pękate lydki owijaczami wchodzącymi właśnie w modę nie tylko w armii, zasznurowuje ciasno męskie, na czarnej gumowej podeszwie buciki typu myśliwskiego, dar pana nadleśniczego Szwandy z jakiejś okazji, i – nie jest to wykluczone, przeciwnie, nader prawdopodobne – obejmie samowzwanco komendę stacji kolejowej w miejsce dotychczasowego komendanta, porucznika Valaška, który zapragnie jak najszybciej powrócić w rodzinne strony. Tak to będzie zapewne wkrótce, gdy nadejdzie sposobna pora, nazywana również chwilą historyczną. [L 88]

Fragment ten jest zapowiedzią nadejścia nowej formacji kulturowej, w której kobiecość zacznie rozbijać dotychczasowy monolit świata męskiego i głosu męskiego, by dokonać jego re-prezentacji wedle własnych kategorii, wykorzystując wszakże język i symbolikę upadającej męskiej utopii.

Drugą motywację stanowi sfunkcjonalizowanie kobiety jako lustra, w którym odbija się męski świat. Nie jest ono jednak odwzorowaniem dokładnym. Kobiecość w powieściach Kuśniewicza to zazwyczaj krzywe zwierciadło, odbijające nie tyle przeciwieństwo męskości, ile jego wypaczony obraz. Można zaryzykować tezę, iż w pewnych okresach dziejowych nasilają się przedstawienia kobiet demonicznych, groźnych i niebezpiecznych. Wyobrażenia te pozwalają mówić tak o przemianach kobiecości, jak również o przemianach w ramach dominującego (męskiego) dyskursu. W poczet owych wariacji na temat *femme fatale* włączyć należy boginie starożytne, kobiety z pierwszych wieków naszej ery czy wreszcie kobiety końca XIX wieku. Wzmiankowane wyobrażenia pojawiają się zazwyczaj w momentach kryzysu męskości, dekadentyzmu, upadku dotychczasowego systemu wartości, a niejednokrotnie całego paradygmatu kulturowego. O ile jednak trudno historycznie udowodnić ową tezę w przypadku dziejów najdawniejszych, z których pochodzą

pierwsze opowieści o groźnych boginiach, o tyle dużo łatwiej zweryfikować owe domniemanie biorąc pod uwagę chociażby powolny schyłek Cesarstwa Rzymskiego czy dekadentyzm końca XIX wieku¹¹. Rozpatrując taką możliwość, należy udowodnić, iż kobieta jest krzywym zwierciadłem, w którym przegląda się męskość. Do tej pory kobietę fatalną interpretowano zazwyczaj jako zdemonizowaną biologię, przejaw tych jej cech, które jawią się jako najgroźniejsze dla kultury, ale zarazem nie są jej obce. Wszak od starożytności kobietę stawiano bliżej natury niż kultury. Świadczą o tym chociażby określenia: kobieta-modliszka, kobieta-wampir czy kobieta-pająk. W licznych dziełach malarskich, rzeźbiarskich i literackich wizerunkom kobiet towarzyszą groźne zwierzęta, często połączone w jakiś sposób z kobiecym ciałem (np. węzowe włosy), a sam sposób opisu postaci kobiecych przejawia wiele elementów charakterystycznych dla animizacji.

Nie unieważniając owej interpretacji, poświadczonej obszerną bibliografią, należy położyć nacisk na inną możliwość odczytania takiego uposażenia postaci żeńskich. Przywołajmy fragment *Lekcji martwego języka*, który pozwoli na zilustrowanie tej myśli:

[...] Diana z Efezu ma pod brodą coś w rodzaju blachy czy tarczy podobnej do ryngrafu; szyja owinięta ciasno i szczelnie aż pod brodę, na okrągło, jakby wianuszkim, ale z czego? – [...] – zaś dokoła głowy bogini, w tle, fruwały maleńkie diabielki-niediabelki [...]. [...] czy składano jej ofiary z ludzi – tej najpiękniejszej z bogiń? [...] Może skrapiano jej stopy świeżą, jeszcze ciepłą krwią niemowląt obojga płci, z preferencją krwi chłopców; a może uzupełniano braki posoką ściętych u jej nóg niewolników pojmanyh w walkach. Całe wiadra dymiącej krwi! [...] I nad tymi misteriami wzrok bogini nie widzący czolgających się u jej boskich stóp holdowników, zapatrzony gdzieś poza najdalsze horyzonty, i zagadkowy uśmiešek na wargach. A dokoła niej [...] chór ukraińskich chłopów, niby z greckiej tragedii. [...]

Przy Dianie Efeskiej, a nawet przy wszystkich innych postaciach Artemidy, także tej najbanalniejszej, z koczanem, lukiem i myśliwskim psem trzymanym krótko energiczną ręką za obrożę, zwanej Diana-Łowczynią, inne boginie Olimpu, wraz z Afrodytą i Junoną, wyglądają jak nieudane kopie; taka Pallas-Atena w tym zestawieniu wydaje się żenująco komiczna, wyzbyta wdzięku, pozbawiona jakichkolwiek niespodzianek, zaskoczeń, wręcz nudna [...]; można by ostatecznie zastanowić się nad urokami boskiej małżonki Jowisza, Junony, jej dojrzałą cielesnością, solidnością bioder i masywnością ud; byłaby w tej postaci porównywalna z urodą Herodiady, również górującej nad swą córką, cielecą, bezduszną Salome, która potrafi tylko ciężkavo tupać, tańcząc goło z głową Johannana na srebrnym półmisku, nie zważając na to, iż za każdym jej ruchem, gdy tak podrzuca białym brzuchem tuż przed twarzą Heroda śliską od potu i specznią od żądy, ta krwawa zupa w misie chlusta na boki, obryzgując jej uda, że depece czerwonymi stopami w lepkiej posoce, pozostawiając za sobą, niby czerwony ścieg, błyszczące ślady zbroczonych stóp [...]. [L 74-75]

Obie bohaterki, o których mowa w przytoczonym fragmencie, Diana Efeska oraz Salome, są, z jednej strony, elementem fascynacji narratora, z drugiej – wzbudzają u niego przerażenie. Obie przedstawił on jako krwiożercze bestie, nurzające się w posoce swoich ofiar. Nie element naturalnego bestialstwa jest tu istotny, lecz

¹¹ Doskonałym źródłem informacji na temat wizerunku kobiet demonicznych w literaturze drugiej połowy XIX wieku jest książka M. P r a z a *Zmysty, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej* (Przel. K. Żaboklicki. Wstęp M. Brahmmer. Warszawa 1974). Autor w pozycji owej nie tylko dokonuje przeglądu wyobrażeń *femme fatale*, ale odwołuje się niejednokrotnie do mitów i legend zaczerpniętych z czasów starożytnych. Swoją hipotezę w dużej mierze oparłem na zamieszczonym w tej książce materiale literackim. Ponadto na kilka istotnych kwestii dotyczących postaci kobiet u Kuśniewicza zwróciła moją uwagę prof. G r a ż y n a B o r k o w s k a.

to, w jaki sposób został on sfunkcjonalizowany. Bezwzględność tych postaci ma wszakże dwojakie oblicze. Zbiega się ono, o czym wspominałem wcześniej, z wizją krwiożerczej natury, jednakże jest to również dojście do granic logiki męskiej. Narrator, zachowujący ambiwalentną postawę wobec wzmiankowanych bohatererek, podświadomie wyraża strach, że tak właśnie wygląda doprowadzony do ekstremum system wartości męskich ze swoją walecznością, honorem, bezwzględnością czy rywalizacją. Kobiety demoniczne są postaciami granicznymi, które uświadamiają labilność ustalonych norm między tym, co zwykle uważać się za naturalne, zatem biologiczne, a tym, co kulturowe, ludzkie, męskie. Po szczytowych okresach dominacji męskiej zawsze następuje załamanie. Nie jest to jednak przeskok, ale swoista ciągłość, z tym wszakże zastrzeżeniem, że mamy do czynienia z przejściem przez kobiety symboliki męskiej, przez mężczyzn kobiecej i że następuje równocześnie wyostrenie cech, prowadzące najczęściej do karykaturalności. Męczyzna okresu dekadentyzmu boi się kobiet, gdyż właśnie na nie rzutuje on swoje kompleksy, ale także strach wiążący się z rolą, jaka przypadła mu w udziale. Widzi w niej swoje własne odbicie w sposób wzmocniony i groteskowy. Niemożność pogodzenia się z taką wizją siebie prowadzi do wyparcia, pozwalającego oczyścić sumienie. Okresy te zazwyczaj są postrzegane jako kryzys męskości, który przynosi regenerację sił i odnowienie własnego wizerunku.

Podkreślana w powieściach Kuśniewicza wybujała seksualność stanowi odbicie męskiej chęci posiadania władzy nad sferą erotyki oraz pragnienie doznawania jak największej rozkoszy. Kobiecość wyjaskrawia męskie pożądanie seksualne, czyniąc z niego narzędzie, które zwraca się przeciwko mężczyznom. To, co zdawało się do tej pory przynosić im upojenie, teraz może stać się dla nich równie dobrze narzędziem śmierci¹².

Podobnie do omówionych postaci została sfunkcjonalizowana Lieschen, siostra Emila, głównego bohatera *Króla Obojga Sycylii*. Przedstawiona jest jako osoba bezwzględna, okrutna i władcza. Radość sprawia jej znęcanie się nad innymi, dominowanie nad rodzeństwem. Lieschen uosabia w ten sposób sprowadzone do ekstremum wartości męskie, które w jej postaci nabierają groteskowego, ale jednocześnie makabrycznego charakteru. Emil stanowi jej zaprzeczenie. Na niego zostały przeniesione cechy kobiece, również ulegające zdeformowaniu. Tak oto tworzy się tandem postaci, które, przejmując wartości kulturowo przypisywane płci przeciwnej, wykoślawiają je i wskazują tym samym labilność męskiego porządku.

3. Kobieta jako projekcja męskiej fantazji. Żeńskość w takiej formie jawi się wyłącznie jako zależna od męskiego punktu widzenia i zostaje za każdym razem zinstrumentalizowana i sprowadzona do celów służebnych. W tym wypadku kobiety nie mają rdzenia, który decydowałby o zachowaniu przez nie tożsamości, istota bowiem leży po stronie męskiego spojrzenia. Ontologicznie są to podmioty niesamodzielne i ubezwłasnowolnione nie tylko pod względem ejdetycznym, lecz także fizycznym, psychicznym, społecznym czy funkcjonalnym. Stanowią uzupełnienie bytu oraz spojrzenia męskiego.

¹² O kobietach – kochankach, które najpierw uwodzą swoich kochanków, by następnie, po odbyciu stosunku, zabić ich, pisze przywoływany już tutaj P r a z (*ibidem*).

Najbardziej rozpowszechnioną rolą kobiety w prozie Kuśniewicza jest spełnianie funkcji obiektu seksualnego. We wszystkich analizowanych powieściach możemy odnaleźć postacie, którym przypisuje się bycie „zabawką erotyczną”, dającą zaspokojenie oraz pozwalającą rozładować napięcie seksualne mężczyzny. Na tę rolę szczególnie nacisk kładzie Zibou, więzienny towarzysz narratora *Eroiki*:

No, to wam powiem, litowały się nad nami. Który zdrowszy, choćby ręce i nogi w bandażach, albo i morda, byle tam tylko w porządku, to niejedna wspomogła. Może z litości, bo ja wiem, a może się jej nagle zachciało, chociaż zdrowych miała na pęczki, i do tego swoich. Jednego razu, pamiętam, taka przysadzista, mocna w sobie Fräulein, z pyskiem jak buldog, podeszła do naszego chłopaka, co na nią wołał, a powiadam wam, poharatany był solidnie, cały w bandażach jak niemowlak w powijkach. [...] Odgarnęła koc, przyjrzała się jak i co, no i lu! Jeden z nas, zdrowszy, polazł do drzwi pilnować, żeby kto nie nadszedł, mogłaby być draka. A było nas w tej sali piętnastu, trzy rzędy łóżek po pięć. Dobrze widziałem ten cały interes, bo tamten leżał w moim rzędzie, tyle że bliżej ściany, a ja pod oknem. Jeden tylko nas przegradzał. Musiałem trochę się wychylić, żeby niczego nie stracić z tego kina. Schwesterchen podwinęła poły frencza *gris-vert*, zaparła się obcasem o kant nocnej szafki, a nosiła buty jak oficer, wyglancowane na lustro. Pod spodem ciepłe jegery. No i widzicie, poszło wszystko jak z płatką. Chłopak miał frajdę, choć swojej bogini nawet nie widział, oczy miał pod bandażem. I lapy też. Jak ta egipska mumia. Ale co tam! Swoją przyjemność miał. A ona ciągle podskakiwała: „Hopla! Hopla!” – jak amazonka. Gapiłiśmy się cały czas, jak kto mógł, spoza bandaża, choćby jednym okiem spod koca. Ja musiałem dobrze się wykreścić na łokciu i wołać na sąsiada, żeby nie zasłaniał. [E 126]

W przytoczonym cytacie pojawia się pęknięcie. Można żywić obawy, czy na pewno kobieta jest w tym wypadku wyłącznie obiektem seksualnym, skoro z własnej woli, nie bez podejrzenia o czerpanie przyjemności z aktu seksualnego, decyduje się na stosunek z rannym żołnierzem. Zibou sam nie ma co do tego pewności, zadając sobie pytanie, czy pielęgniarka postępuje tak z litości, czy może dlatego, że „się jej nagle zachciało”. Początkowe wątpliwości dość szybko wyparowują, stają się nieistotne. Ciężar zostaje przeniesiony na przyjemność czerpaną z aktu płciowego. Intrygujące jest to, że w centrum zostaje postawione nie zaspokojenie Fräulein, nawet nie zaspokojenie żołnierza, ale przyjemność męskiego podmiotu (w tym wypadku zbiorowego). Niemiecka pielęgniarka staje się przedmiotem zaspokojenia pragnienia seksualnego nie konkretnego mężczyzny, lecz męskości jako takiej, a sam akt seksualny przeradza się w scenę wyimaginowanej orgii, w której kobieta przyjemność odgrywa w najlepszym wypadku rolę drugorzędną. Aktywna rola Schwesterchen jako inicjatorki zdarzenia zostaje zniwelowana do prostej czynności biologicznej, a przyjemność zostaje przeniesiona na kolektyw mężczyzn (wszyscy bowiem, z nieukrywaną radością, stają się „uczestnikami” tej sceny). Całość inicjuje spojrzenie mężczyzny i to ono odgrywa rolę aktywną, nadając zdarzeniu znaczenie. To pęknięcie pokazuje różnicę między rzeczywistością (akt seksualny, którego protagonistką jest kobieta) a męskim uniwersum, które usensownia tę scenę, spychając do podświadomości rozkosz podmiotu żeńskiego, na pierwszy plan zaś wysuwając rozkosz mężczyzn.

Podobnych postaci kobiecych sprowadzonych do funkcji erotycznej jest w powieściach Kuśniewicza nad wyraz dużo. To najczęściej kobiety lekkich obyczajów, pojawiające się zaledwie epizodycznie, ale zdarzają się też takie postacie, jak dziewczyna Alfa z *Trzeciego Królestwa*, jedna z głównych bohaterek, która traktowana jest w sposób przedmiotowy. Pod przykrywką wolności seksualnej musi zaspokajać potrzeby erotyczne wszystkich mężczyzn w komunie anarchistycznej, do której

przynależy. Gdy postanawia się zbuntować, zostaje zdyscyplinowana i powraca do swojej podrzędnej roli. Następnie staje się „własnością seksualną” narratora, by po pewnym czasie być zmuszoną do powrotu do pierwotnego właściciela. Spełnia tym samym – jak reszta kobiet zaliczonych do tej kategorii – funkcję przedmiotu pożądania, o którym pisze Georges Bataille: „Z samej swojej istoty jedynym zadaniem przedmiotu pożądania [...] jest odpowiadać na pożądanie”¹³, a także przedmiotu wymiany (w rozumieniu Claude’a Lévi-Straussa).

Nieraz kobiece ciało pod wpływem męskiego spojrzenia ulega redukcji do sfetyzowanych części („Mogłyby nawet odejść, zniknąć, byle zostały na miejscu swoje nogi”, S 142). Nagromadzenie charakterystyk tego typu stanowi dowód na niedojrzałość seksualną narratorów oraz na ich frustracje związane z męskością. Projekcje kobiecego ciała mogą zaś świadczyć o kryzysie męskości, pęknięciach w dyskursie, dzięki którym nieświadome treści wydostają się na powierzchnię.

Lidia Dziejdz w sposób następujący opisuje funkcję kobiety w męskim rajku Kuśniewicza:

Wbrew sielankowym tradycjom, nie próbuje się udowodnić głębokości uczucia, jest tu bowiem arkadia rzeczywistości, jak pisał Poggioli, „złotym wiekiem swobody seksualnej” [...]. Kobiecość i męskość to przeciwstawienie płciowości (kobiety nie posiadają innych cech prócz płciowych) i wiecznego niezaspokożenia¹⁴.

Warto podkreślić wagę samego aktu patrzenia bądź podglądania. Podlega on niejednokrotnie tematyzacji. Wzrok u autora *Lekcji martwego języka* to zawsze wzrok mężczyzny. Tym samym perspektywa taka narzuca się równocześnie czytelnikowi. Zachodzi tu paralelność między punktem, z którego prowadzona jest narracja, a punktem postrzegania (a może lepiej byłoby napisać: projektowania) rzeczywistości.

Kobieta pobudza mężczyzn do rywalizacji i konkurencji. Nagrodę stanowi nie tylko możliwość urzeczywistnienia fantazji erotycznych, lecz także świadomość wygranej z konkurentem w obrębie ustalonego schematu współzawodnictwa. Odnawia się w ten sposób jeden z podstawowych filarów męskiego uniwersum symbolicznego: kobieta w wyniku walki mężczyzn zyskuje znaczenie jako obiekt. Bez nich kobieta byłaby niczym, a sama rywalizacja rozumiana jako podstawa męskiej kultury okazałaby się nieuzasadniona.

4. *Kobiecość jako zagrożenie*. Dąbrowski w *Nierzeczywistej rzeczywistości* pisze:

Niechęć do kobiet, wstępn, jaki wywołują, mogą być odczytane jako wyraz męskiego lęku przed podporządkowaniem, zawładnięciem, gdyż od mitycznego, biblijnego początku [...] upłynęły już wieki i między jedną a drugą płcią toczy się nieustanna walka podjazdowa o prymat¹⁵.

Kobieta od wieków postrzegana była jako niebezpieczeństwo dla męskiego porządku. W zależności od okresu historycznego oraz jego społecznych, historycznych

¹³ G. Bataille, *Historia erotyzmu*. Przeł. I. Kania. Warszawa 2008, s. 194.

¹⁴ L. Dziejdz, „Stare dobre czasy”, albo idylla w powieściach Andrzeja Kuśniewicza. „Akcent” 1997, nr 4, s. 43.

¹⁵ Dąbrowski, *Nierzeczywista rzeczywistość*, s. 144.

i kulturowych uwarunkowań ów konflikt nasilał się bądź słabł. Druga połowa wieku XIX jawi się pod tym względem jako wyjątkowo podatna na wszelkiego rodzaju przewartościowania, rewolucje i przemiany. Stulecie to zrodziło pierwsze silne ruchy komunistyczne, anarchistyczne, a co najważniejsze, pierwsze ruchy walczące o emancypację kobiet, stające się ogromnym zagrożeniem. Niezwykle trafnie ujmuje to Elaine Showalter:

Z politycznego punktu widzenia Nowa Kobieta była symbolem anarchistycznych sił, które groziły odwróceniem świata do góry nogami i które dążyły do postawienia na szczycie hierarchii odwróconych zasad społecznych i seksualnych, będących odzwierciedleniem zasad dzikiego karnawału¹⁶.

Kobieta stanowiła zagrożenie nie tyle sama w sobie, ile poprzez wartości, z jakimi zazwyczaj ją kojarzono. Nowa Kobieta jawiła się jako burzycielka, podżegaczka oraz rewolucjonistka, która dążyła do zniesienia dotychczasowego systemu na rzecz nowego. Mężczyźni obawiali się takiego zwrotu z dwóch powodów. Po pierwsze, mogli utracić władzę i wiążące się z nią przywileje, po drugie – bali się przypisania im, w całości bądź w części, pozycji, jaką dotychczas zajmowały kobiety. Była to możliwość spędzająca sen z oczu, gdyż – jak pisze Pierre Bourdieu: „z punktu widzenia wiążącego seksualność z władzą najgorszym upokorzeniem dla mężczyzny jest przekształcenie go w kobietę”¹⁷.

Kobiecość jawiła się jako zagrożenie nie tylko w formie zinstytucjonalizowanej, lecz także – a może przede wszystkim – w formach symbolicznej i psychicznej. Mężczyźni popadli w swego rodzaju paranoję, widząc zagrożenie nie tyle w działaczkach ruchów feministycznych, mogących zachwiać dotychczasową równowagę instytucji politycznych, ile w cechach przypisywanych tradycyjnie kobiecości oraz w związanej z nią symbolice. Zacytujmy jeszcze raz Bourdieu:

Męskość [...] jest pojęciem wybitnie r e l a c y j n y m, skonstruowanym głównie dla innych mężczyzn, ale przeciw kobiecości – przeciw lękowi wzbudzanemu przez kobiecość – przede wszystkim kobiecość odnajdywana w samym sobie¹⁸.

Zagrożenie może zatem pochodzić nie tylko z zewnątrz, ale przede wszystkim z wnętrza mężczyzny, z wnętrza samego systemu, w którym pojawiają się liczne pęknięcia. Wedle takiej logiki należało zaostrzyć formy kontroli, przeradzające się niekiedy w nerwicę czy paranoję. Chorobliwość tego stanu pokazuje następujący fragment:

Korci pana porucznika Kiekeritza, który asystuje zajęciu pana Szwandy, jego staraniom wokół broni myśliwskiej, by mu doradzić, iż skoro istotnie tak trudno ostatnio uzyskać odpowiedni gatunek kłaków, czyby wobec tego nie warto pomyśleć o innowacji stosowanej przy tyłu innych brakujących produktach, [...] zamiast przedzwy konopnej użyć włosów z warkocza małej Nastki [...]. Ale pan nadleśniczy majstrujący nadal przy mannlicherze tym razem aż się wzdryga na taką propozycję. Niby to się śmieje tym swoim tubalnym basem, lecz uznaje pomysł pana porucznika Kiekeritza za nie dość myśliwski w charakterze i stylu, jako że kłaki ze łba Nastki pohańbiłyby niezawodnie coś tak męskiego

¹⁶ E. Showalter, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Bloomsbury 1991, s. 38.

¹⁷ P. Bourdieu, *Męska dominacja*. Przeł. L. Kopciewicz. Warszawa 2004, s. 32.

¹⁸ *Ibidem*, s. 67.

i szlachetnego, jak lufa sztucera czy nawet (już w mniejszej skali, lecz jednak) dwururki. Babskie włosy? A pfuj! [L 17–18]

Opowieść o rytualnym czyszczeniu broni rozrasta się u Kuśniewicza do niebotycznych rozmiarów. Opis zabiegu można odczytać jako swego rodzaju misterium, misterium będące odnowieniem oraz podkreśleniem symbolicznej władzy, jaką posiadają mężczyźni, i w sensie instytucjonalnym, i seksualnym czy symbolicznym. Podobnie jak w większości świętych obrzędów – kobieta postrzegana jest jako zagrożenie, jako osoba mogąca dokonać profanacji. Wiąże się to zatem z utrzymaniem odwiecznego dualizmu, z uwypukleniem nieprzekraczalnej granicy między tym, co męskie, a tym, co kobiece. Centralnym punktem owego misterium męskości jest proces czyszczenia lufy, który trafnie interpretuje Dorota Wojda:

Cenne fetysze prezentuje łowca tylko mężczyznom; świat przesycony homospołecznym pożądaniem ma swoje ceremonialy, do których należy pokaz konserwowania broni, przypominający ekshibicjonistyczną masturbację. Szwanda z pietyzmem rozbiera na oczach Alfreda sztucer, by dojść do punktu kulminacyjnego, czyszczenia lufy: „parę poruszeń w górę i w dół, tam i nazad, kilka, kilkanaście razy, wyciągnięcie preta z mokrą od oliwy, pociemniała przedzą konopną i sprawdzenie, jak wypadła robota” [...]. Akt podniesienia lufy na wysokość oczu, adoracji czystego piękna jej wnętrza ukazuje, że nacechowane seksualnie narzędzie do zabijania jawi się mężczyznom niby monstacja, pozwalająca wielbić misterium boskiej ofiary¹⁹.

Ów obrzęd stworzony jest dla mężczyzn i tylko oni mają prawo w nim uczestniczyć. Wobec zagrożenia, jakie stanowią kobiety na początku XX wieku dla męskiej utopii, tylko rytuał, wiara w jego świętą moc może przynieść nadzieję na ocalenie starego porządku. Nie powinien dziwić fakt nasycenia powieści Kuśniewicza podobnymi scenami, w których zarówno język, jak i sam opis mieni się niejednokrotnie jako religijny obrządek. Wejście w mistyczny świat męskiej symboliki zmusza mężczyznę do uśmiercenia kobiety w sobie, ale też zabicia jej w sposób alegoryczny. Aby stać się pełnoprawnym członkiem uświęconej wspólnoty, trzeba uśmiercić część siebie, a także – w sensie metaforycznym – żeńską gałąź ludzkości.

W przeciwieństwie do męskiego kodeksu walki, kobieca walka o wyzwolenie wydaje się podstępna, groźna i nieprzewidywalna. Nie jest to walka na otwartym polu, lecz walka podjazdowa, terrorystyczna. Dla mężczyzn to jasne, że nie mają szans w tak skonstruowanej potyczce.

5. *Kobieta jako element biologii*. Funkcja ta – przypisywana kobiecości – ma na celu zrównanie jej ze światem zwierzęcym, przeciwstawić światu kultury, który równoważny jest ze światem męskim. Tym samym dokonuje się ostateczny rozdział między przestrzenią męską a przestrzenią żeńską; w konsekwencji umocniona zostaje władza patriarchalna. Ów problem szeroko omawiano już w literaturze przedmiotu²⁰, dlatego też ograniczę się jedynie do wskazania kilku

¹⁹ D. Wojda, *Odmiany wiktymizacji w pisarstwie Andrzeja Kuśniewicza*. W zb.: *Między Galicją, Wiedniem i Europą*, s. 31. Przytoczony przez autorkę cytat pochodzi z *Lekcji martwego języka* (L 17).

²⁰ Zob. Dąbrowski, *Nierzeczywista rzeczywistość*, s. 140–141: „W modernizmie kobieta percypowana jest jako istota biologiczna, podporządkowana od początku do końca prawom natury, popedom biologicznym, nie ma w zasadzie własnej osobowości. Traktowana jest jako istota bezwolna i podległa mężczyźnie, lecz jednocześnie zachłanna, zwyciężająca go swoją biernością. [...] Kobiety

oryginalnych zabiegów narracyjnych oraz tropów pojawiających się w analizowanym materiale powieściowym.

Podkreślenie związków kobiet z biologią dokonuje się poprzez zastosowanie dwóch zabiegów narracyjnych. Pierwszym z nich jest zestawienie kobiecości i zwierzęcości, wskazanie na zbieżność obydwu porządków. Towarzysz głównego bohatera *Eroi*ki – Zibou, opowiadając o swoim pobycie w więzieniu wspomina rysunek widniejący na jednej ze ścian celi:

Kobita z długimi włosami, a na niej – pies. Jak żywy! Iberyjski dog z wywieszonym ozorem. To, powiadam panu, Autobus, niby to krzyczeli, jak kogo przyłapali, że ściany paskudzi, a u nas to zostawili i z całego pawilonu strażniki do nas przychodzili, żeby sobie tę babę z psem oglądać. [E 115]

Kobiecość zostaje upokorzona nie tylko w swoim czysto fizycznym, psychicznym czy emocjonalnym wymiarze, lecz także w wymiarze seksualnym. To zestawienie, będące przedmiotem fascynacji męskiej, stanowi jednocześnie potwierdzenie przekonania o niższości kobiety oraz o jej wyuzdaniu. Jak bowiem w średniowieczu mogła ona obcować z szatanem pod postacią kozła, tak nie stoi na przeszkodzie, by współcześnie spółkowała z psem. W momencie gdy zagrożenia seksualnego nie da się okiełznać fizycznie bądź symbolicznie, konieczna staje się interwencja chirurgiczna: „no i obejrzałem jej wyjętą i włożoną do metalowej miseczki macicę” (K 89). Fragment ów odsyła nas do postaci Kuby Rozpruwacza z *Lulu* Franka Wedekinda, który właśnie poprzez zabieg wycinania macicy obezwładniał kobiecą seksualność. To, co miało służyć sterowaniu kobietami, a więc seksualność nadana przez męski dyskurs, przeradza się w niebezpieczeństwo w sytuacji, gdy okazuje się samoistną, subwersywną siłą, obracającą się przeciwko porządkowi, dzięki któremu została stworzona²¹.

Drugi zabieg narracyjny stawiający kobietę na równi z naturą to zastosowanie animizacji przy charakterystyce postaci:

wszystkie kobiety są zawsze obrzydliwe. Nie tylko psychicznie, przez swą zaborczość, zachłanność i głupotę, lecz również fizycznie. Ich organy przypominają jamochłona czy ślimaka. Są chwytnie i żarłoczne jak u pajęczyc. [L 105]

Należy zwrócić uwagę na fakt, iż opis kobiety nie odbiega zbyt od dekadencjonalnych standardów. Jawi się ona jako krwiożercza, zachłanna część natury, nieokiełznana w swojej zwierzęcości. Takiemu modelowi prezentacji można wyznaczyć zadanie sprowadzania tego, co nieznanne i niepojmowalne, do tego, co znane i oczywiste. Ponieważ okrucieństwa kobiecego nie da się w żaden sposób racjonalnie wytłumaczyć, pozostaje opis jej zachowania poprzez znane kategorie. Przedstawienie takie ma na celu zminimalizowanie zagrożenia w polu konceptualnym, jakie niesie kobieca seksualność.

Tak w skrócie scharakteryzować można wyróżnione przeze mnie funkcionali-

Kuśniewiczza pozbawione są wybitnej inteligencji, życia duchowego, ale bujnie wyposażone przez naturę, kierują się jej nakazami i prawami. Najlepiej określają je czynności, działania, zmysły. Jedzenie, trawienie, pot, czynności fizjologiczne, czarna ciężka praca”.

²¹ O seksualności jako wytworze dominującego dyskursu pisze S. Seidman w książce *Spółeczne tworzenie seksualności* (Przeł. P. Tomaneck. Przedm. J. Kochanowski. Warszawa 2012).

zacje kobiecości. Podkreślić muszę raz jeszcze, iż nie jest to klasyfikacja ostateczna ani pełna. Najważniejszą jej zaletę stanowi poręczność metodologiczna. Dlatego też niejednokrotnie te same fragmenty należałoby (a nawet trzeba by) rozpatrywać w dwóch różnych kontekstach – w zależności od przyjętej strategii czytelniczej. Przydatność wskazanych funkcji postaram się przedstawić, analizując wybrane przykłady (w tym wypadku kobiet mitycznych i symbolicznych), które pojawiają się na kartach powieści.

2

Walka między męskością a kobiecością nie toczy się wyłącznie w przestrzeni faktów i zdarzeń powieściowych. Wojna, bo tak z pewnością można o tym konflikcie płci mówić, rozgrywa się w sferze symbolicznej, w przestrzeni, w której teoretycznie prawo nadawania znaczeń i dystrybuowania władzy ma tylko podmiot męski. Jednakże – pomimo prowadzenia narracji przez podmioty męskie – włączenie postaci kobiecych do planu zdarzeń powoduje, że ujawniają się lęki, nieciągłości oraz brak pełnego panowania nad symbolizacją zgodną z potrzebami mężczyzn. Całkowita dominacja jest tak naprawdę pobożnym życzeniem, skoro nawet do narracji prowadzonej przez mężczyzn wdziera się odmienne – przeciwstawne do oficjalnie podtrzymywanego dyskursu – znaczenie. To, co miało pierwotnie służyć podtrzymaniu dominującej narracji, wymyka się spod kontroli narratora. Nie chodzi tu jednakże o pęknięcia w samej strukturze narracyjnej. Myślę raczej o pęknięciach w sferze znaczeniowej. Antykobiety – bo tak trzeba określić figury, którymi zajmę się dalej – zamiast stać się przykładami budzącymi potępienie, śmiech i niedowierzenie; zamiast stać się przykładami, wokół których na nowo zbuduje swoją siłę nadwyreżona męska wspólnota, na światło dzienne wydobywają słabości dominującego dyskursu, a także przeradzają się niepostrzeżenie w zapowiedź (możliwej) krwawej rewolucji. Okazują się realnym zagrożeniem dla patriarchalnego porządku.

Walka o reprezentację to nie tylko walka na poziomie faktów życiowych, która dowodziła coraz większego znaczenia kobiet w instytucjach społecznych (wejście na rynek pracy, zyskanie praw wyborczych, aktywne ruchy polityczne, dostęp do każdego rodzaju edukacji itd.). Walka ta toczy się także w przestrzeni symbolicznej. Przyjrzyć się trzem postaciom żeńskim z *Lekcji martwego języka*, stanowiącym kwintesencję lęków i niepokojów męskich związanych z procesem emancypacji kobiet: Marii Egipcjance, Herodiadzie oraz Dianie Efeskiej. Przykłady te są jednocześnie – w moim zamierzeniu – próbą wskazania nieciągłości dyskursywnych, będących świadectwem mocnego i nieodwołalnego przerwania męskiej dominacji dyskursywnej.

Pomimo że Maria Egipcjanka pojawia się na kartach *Lekcji martwego języka* tylko we wspomnieniach oraz asocjacjach, to warto przyrzeć się owej postaci dokładniej, gdyż niesie ona ze sobą istotną symbolikę. Najpierw jednak przypomnę pokrótce historię świętej. Maria Egipcjanka żyła między IV a VI wiekiem po Chrystusie. Jako 12-letnia dziewczyna uciekła z domu rodzinnego i zaczęła uprawiać nierząd. W wieku 29 lat postanowiła przyłączyć się do pielgrzymki udającej się do Jerozolimy. Zrobiła to w celu nakłaniania pokutników do cielesnych rozkoszy. Przybyła następnie wraz z pielgrzymami do Świętego Miasta, a jako chrześcijanka

chciała wejść do Bazyliki Grobu Świętego. Jakaś niewidzialna siła nie pozwoliła Marii tego dokonać – pomimo wielokrotnych prób. Wydarzenie to uświadomiło jej, iż nie może wejść do najświętszego miejsca chrześcijan ze względu na rozpustne życie. Obiecała zmienić postępowanie, odbyć pokutę i żałować za grzechy. Po ucałowaniu relikwii Krzyża udała się na pustynię, zabierając ze sobą jedynie 3 bochenki chleba, które kupiła w drodze.

Najistotniejsza dla rozważań jest pierwsza część historii życia Marii Egipcjanki, aż do momentu nawrócenia. Dowiadujemy się tutaj bowiem, jaka moc drzemie w kobiecym ciele. Choć sam fakt prostytucji nie wydaje się tu aż tak istotny, to perfidia, z jaką późniejsza święta wykorzystuje swoją seksualność, może budzić uzasadnione obawy u mężczyzn. Jak wskazuje legenda, kobieta jest w stanie zniewolić mężczyznę nawet wtedy, kiedy ten się tego nie spodziewa. Pleć piękna jawi się jako zagrożenie, gdyż działa podstępnie i przebiegle. Jak bowiem inaczej można określić postępowanie Marii? Jej udanie się wraz z pielgrzymami w drogę do Jerozolimy, by kusić ich swoją seksualnością, ma wymiar sataniczny. Przywołanie tej postaci przez Kiekeritza nie było wszakże wskazaniem na aspekt moralny opowieści. Porucznik chciał raczej zobrazować strach przed kobiecymi metodami działania, pozwalającymi zachwiać porządkiem męskim. Historia ta, w której grzech łączy się ze świętością, wzbudza u Kiekeritza nie tylko grozę, ale także fascynację.

Porucznik sporo uwagi poświęca postaci Herodiady. Refleksja na jej temat jest obudzona przez wspomnienie obrazu *Taniec Salome* Gustave'a Moreau. Dzieło to stało się słynne za sprawą powieści *Na wspak* Jorisa-Karla Huysmansa. Wbrew tytułowi malowidła – dla bohatera *Lekcji martwego języka* fascynująca jest nie postać Salome, ale jej matki, która zawsze trzymała się w cieniu córki. Przytoczny większy fragment zbierający refleksje Kiekeritza na temat oleodruku dostrzeżonego u doktora Stiglitz:

[...] Salome znalazła się w bezpośrednim sąsiedztwie różnych kleszczy i szczypców, dwu czy trzech skalpeli oraz paru strzykawek. Doktor wykonał ruch ręki, jak gdyby chciał odsunąć jakiś ostro zakończony, lśniący instrument z najbliższego zasięgu. – Nie, nie! – wykrzyknął Kiekeritz, energicznie przytrzymując lekarza za biały rękaw fartucha. – Właśnie tak, jak w tej chwili, będzie najkorzystniej, oczywiście, jeśli pan doktor nie ma nic przeciwko temu. To wręcz wymarzone miejsce dla kogoś takiego jak Salome – dodał na poły do siebie, na poły do gospodarza, strzepując palce i wycierając je w chusteczkę; jak się okazało, przy okazji ukłuł się do krwi igłą strzykawką. [...]

[...]

Porucznik Kiekeritz [...] ustawiał oleodruk i tak, i siak, nachylał w różne strony, podnosił do oczu, wycierał chusteczką, chuchał, zakładał, to wyjmował monokl. W końcu powiedział prostując się i odkładając Salome na stolik: – *Delectatio morosa*, nieprawdaż? – a doktor Stieglitz, znów nie wiedząc, co ma jego pacjent na myśli, zamilkł [...].

– Pan doktor – podjął Kiekeritz – czytał może dysertację niejakiego Laforgue'a na temat Salome i Herodiady, ich wzajemnych relacji, uzależnień i animozji. Nie? To wielka szkoda. Niech pan sobie poczyta, Herr Doktor. Bardzo interesujące, niech mi pan wierzy. Jakos tak – cytuję z pamięci, ale chyba dokładnie, bo tyle razy czytałem – niech pan posłucha: „Któż to tak udreczęł uśmiech tej małej? Jej niepokalane poczęcie? [...] Salome zaśmiała się, pokaszując z cicha. Być może dlatego, by dać w ten sposób znać, że nie bierze samej siebie na serio. Odezwała się bezdźwięcznym i bezpłciowym głosem, jak ktoś chory domagający się wywaru z ziół...” No co, nie miałem racji? Cała ta sytuacja, ta bezpłciowość Salome, wbrew powszechnej, zwulgaryzowanej tradycji. Czy pan nie myśli [...], że Salome jest właściwie istotnie tworem nijakim, być może z tej przyczyny, iż cały zapas płci, kobiecości najbardziej dosłownej, przewidzianej przez matkę naturę na te obie panie, zagarnęła egoistycznie mama, to znaczy Herodiada?

[...]

– Wie pan zapewne, że istnieje mnóstwo najróżniejszych wyobrażeń Salome, sam znam ich chyba kilkanaście, bo to był do nie tak dawna bardzo modny temat, zwłaszcza od czasów sztuki Wilde'a [...]. Cóż, kiedy, tak między nami mówiąc, tylko i wyłącznie pani Herodiada zasługuje na naszą uwagę. I, rzecz dziwna, tak się niewiele ukazało jej podobizn, tak się rzadko zajmowano jej osobą, zwłaszcza w malarstwie. Zawsze mnie to dziwiło, a nawet gniewało. Miałem pocztówkę ze znakomitą wprost reprodukcją Herodiady, takiej skupionej, przyczajonej, wręcz groźnej w tej pozie, z obu rękami wciśniętymi między uda, całej w oczekiwaniu nachylonej do przodu. Oczy zmrużone, ale co za oczy! Sama cielesność, w gruncie rzeczy, [...] obrzydliwość, aż od niej dławi w gardle, ale wprost nie mogłem mimo to, a chyba właśnie dlatego, oderwać wzroku. [L 81–85]

Herodiada i jej małżonek upojony winem i plcią. Głowa świętego Jana Chrzciciela. Ujęto ją, by położyć na misie, za długie, niemal kobiece, jedwabiste, wiotkie włosy, zaciskając na nich palce tak mocno, że aż skóra na czole ściętego podciągnięta została ku górze, a za nią końce brwi, a także uszy, które jakby zafalowały, odwracając się skrzydłami do przodu, jak u nadsłuchującego zwierzęcia. Zaślniły na moment białka świętego i zgasły. Wysunięta o centymetr, dwa na stopień tronu, ukazana spod długiego królewskiego płaszcza całego w kwiaty, ptaki i motyle stopa Herodiady, obuta w skórę tak delikatną, że każdy ruch jej palców widoczny był przez ten safian barwy ciemnego błękitu z haftem złotym na wierzchu w kształcie pszczoły. [L 105]

Emocje, jakie żywi porucznik Kiekeritz wobec Herodiady, są niesprecyzowane. Z jednej strony, obrzydzenie jej cielesnością, zaborczością i głupotą. Z drugiej, fascynacja i tajemniczy pociąg do królowej. Owa niejednorodność uczuć doskonale ilustruje zachwianie się pojęcia kobiecości i norm wyznaczających zasady postępowania. Matka Salome równocześnie pozostaje po stronie natury, cielesności, zależności oraz w sposób subwersywny potrafi wykorzystać swoje uprzedmiotowienie tak, iż to, co do tej pory jawiło się jako jej słabość, okazuje się bronią w rękę niewiasty. O zgubnym wpływie, jaki kobieta wywiera na mężczyzn, doskonale świadczy przykład Heroda, który pozwolił się uwieść zmysłowości i wbrew porządkowi rozumowemu wydał wyrok na Jana Chrzciciela. Do określenia „pleć piękna” można teraz dołączyć: „bezwzględna”, „krwiożercza” i „działająca podstępnie”. Jak inaczej, zgodnie z przekonaniem porucznika, należałoby nazwać wyzwolenie u Heroda najbardziej pierwotnych instynktów, pochodzących z ciała, nie zaś z rozumu, a więc kulturowo wiązanych z kobiecością? Jeszcze większą perfidię działania kobiecego wolno upatrywać w tym, co określić by można „zmową kobiet”. Wszak Salome nie występuje tu samodzielnie, ale z pobudek matki. To nie córka staje się uosobieniem zła, lecz Herodiada, która zachowuje zupełny spokój, jednocześnie zaś czerpie radość ze spektaklu śmierci, przez nią wyreżyserowanego. Właśnie w żonie, a zarazem bratowej Heroda, uosabia się sataniczne zło, którego nosicielką poprzednio była Maria Egipcjanka.

Bohater *Lekcji martwego języka* spostrzega, iż obraz Salome pasuje do narzędzi lekarskich, w których otoczeniu został umieszczony. Ważny okazuje się rodzaj owych narzędzi. Z opisu dowiadujemy się, że są to szczypce i kleszcze. Najprostsze dwa skojarzenia z nimi związane to mocny uchwyt oraz ból, jaki powstaje w czasie ich używania. Salome, potraktowana jako metafora kobiecości, może uosabiać lęk mężczyzn przed znalezieniem się w śmiertelnym uchwycie kobiecej cielesności i seksualności. Wszak Kiekeritz aż dławi się ich dosłownością i okropnością. To z kolei rodzi lęk przed bólem, jakiego doznaje mężczyzna złapany w potrzask. Zestawienie narzędzi lekarskich oraz oleodruku przedstawiającego Salome ma uwytklić strach, jaki w mężczyznach budzą kobiety, niepokój związany z możliwością, że zostaną usidleni i pokonani w niegodny sposób.

Charakterystyczny okazuje się moment ukłucia się Kiekeritza, kiedy krew popłynęła z rany. Jej czerwień zestawiona z występującą wcześniej bielą fartucha lecarskiego można odczytywać w wielorako. Najbliższe mojej wizji interpretacyjnej jest potraktowanie bieli jako symbolu czystości, a czerwieni krwi jako symbolu zmyślności bądź przewinienia. W ten sposób uwidacznia się dwoistość zastosowanej symboliki. Z jednej strony, biel – zazwyczaj utożsamiana z kobiecą czystością – zestawiona z czerwienią krwi może oznaczać utratę niewinności. Ta utrata polegałaby na zamachu na porządek męski odczytywany zarówno symbolicznie, jak i dosłownie (ścięcie Jana Chrzciciela). Biel symbolizuje także czystość seksualną, a czerwień – krew miesięczną kobiet. W tym aspekcie pojawia się element cielesny. Ów zamach staje się zamachem seksualnym. Niewinna do tej pory kobieca cielesność, okiełznana przez męską hegemonię, staje się zagrożeniem i jawi się jako poważne niebezpieczeństwo dla patriarchalnej dominacji. Z drugiej strony, odczytanie owej symboliki, idące pod prąd kulturowych zwyczajów, kojarzy biel z „czystością” męskiego porządku, w sensie jego niczym nie zakłóconego trwania. Krew wiązałyby się w owym wariancie ze zburzeniem porządku w sposób brutalny, naznaczony widmem śmierci.

W ostatnim przytoczonym fragmencie pojawiają się rażąco sprzeczne ze sobą obrazy. Najpierw czytelnik zaznajamia się z opisem ściętej głowy Jana Chrzciciela, by po chwili natknąć się na charakterystykę pięknego i drogiego bucika umieszczonego na stopie Herodiady. Opis głowy świętego nie ma w sobie nic z makabryczności. Ta głowa nie ocieka krwią ani nie budzi odrazy. Wręcz przeciwnie – zostaje poddana estetyzacji poprzez upodobnienie do głowy kobiety. Jednocześnie pojawia się porównanie głowy Jana Chrzciciela do nad słuchującego zwierzęcia. Obraz ten odsyła nas na zasadzie „powszechnej analogii”²² do fragmentu *Lekcji martwego języka*:

Albo inaczej nieco (inna wersja tej samej sprawy czy sytuacji):

Moglibyśmy sobie na chwilę wyobrazić [...], iż celujemy w głowę dziewczyny, tak dalece oko sarnie może swym wyrazem, właśnie przysłowiowo sarnim, łudzić, nasuwając podobne skojarzenia. Także miękkie, aksamitne nozdrza i wargi zwierzęcia. O tym myśli w tej chwili porucznik Kiekeritz, słuchając relacji, myśliwskich zwierzeń i facecji pana nadleśniczego Sz wand y. [...] W niespiesznej wędrowce krzyża lunety lub muszki na końcu lufy mijamy urzęsione dziewczęce oko, brzeg lekko zaróżowionej powieki i zgrubienie tuż nad kością oczodołu porośnięte rudawym, miękkim futerkiem, to właśnie miejsce, które w razie czego, może już za moment, przetnie ostry nóż, a potem z piskliwym bzykiem piłka [...].

Zatem jeszcze raz, żeby mieć czas na namysł, żeby móc się do syta napić, przesuwamy krzyż lunety to w lewo, to w prawo. Muszka mija łopatkę, potem ukazuje się w świetlanym kręgu obiektywu ucho, które, jak gdyby w przeczuciu, a może tracone niewidzialnie naszym wzrokiem o szczególnym natężeniu, ustawiło się nagle bokiem, odchyliło, jakby nad słuchując; ukazało się jego wnętrze porośnięte puchem miękkim i płowym; zniżamy lufę, krążymy wokół muskularnego karku wykręconego bokiem, zwierzę zwietrzyło nas niezawodnie, nie ma zatem co dłużej bawić się w estetyczne obserwacje i zwlekać, okazja może minąć i będziemy tego potem żałować. Trzeba urzeczywistnić zamiar. [...] Oczy zwierzęcia, gdy tak nachyleni nad nim dumamy, już matowieją, zachodząc bielmem śmierci. Zasuwa je mgła, noc, ciemność. Krew stygnie pod podeszwami naszych myśliwskich butów oraz na dłońach,

²² Termin ów zaczerpnąłem z tekstu A. J u s z c z y k a *Dowód na nieistnienie. (O zasadzie powszechnych analogii w „Lekcji martwego języka” Andrzeja Kuśniewicza)* („Ruch Literacki” 1997, nr 5).

które dźwigały leb z rogami. Ostrożnie, tak jak się należy, odkładamy go niby głowę kogoś bliskiego na miękki mech, jak na posłanie. [L 23–24; podkreśl. P. R.]

Trzech z wyróżnionych przeze mnie analogii (dotyczących kolejno ucha, oka zachodzącego bielmem oraz misy i mchu – miejsc złożenia głów ofiar) nie trzeba wyjaśniać, gdyż są one wyraźne. Uzasadnienia wymagają dwie pozostałe. Odgłos „piskliwego bzykania piłki”, którą myśliwy odcina trofeum z ofiary, odsyła nas do wzoru pszczoły, jaki wyhaftowany jest na bucie Herodiady. Druga z analogii zdaje się nabierać teraz równie oczywistego kształtu, łącząc ze sobą but myśliwego, pod który spływa krew ofiary, z nogą Herodiady odzianą w but i wysuniętą na stopień tronu.

Zmieniając perspektywę na bardziej ogólną, wysnuć można wniosek, iż scena w pałacu Heroda umieszczona na malowidle, jak i wątek polowania są wobec siebie analogiczne, jednak nie w sposób symetryczny. To obraz myśliwego zabijającego zwierzynę rzuca nam światło na scenę z Salome i Herodiadą, a nie na odwrót. Kochankę Heroda należy – na podstawie podanej tu argumentacji – połączyć z postacią myśliwego, Jana Chrzyciela zaś z sarną, ofiarą polowania. Wyciągając najogólniejsze wnioski, stwierdzić można, iż Herodiada wciela się w tym fragmencie w rolę męską, w rolę myśliwego. Święty zaś, poprzez wskazany sposób opisu, przyjmuje w tej relacji pozycję bierną – pozycję ofiary. Kobieta uzurpuje sobie prawo do bycia stroną aktywną, łamiąc tym samym zasady określające współżycie w ramach męskiej wspólnoty wyobrażonej. Zachwiany zostaje archetypiczny porządek stanowiący o podziale na kobiece (bierne, przedmiotowe) i męskie (aktywne, podmiotowe), o którym to porządku Bataille pisze:

Abstrahując od niewolnictwa, mężczyźni zawsze przejawiali dążność do uważania kobiet za rzeczy. Kobiety przed małżeństwem były rzeczami należącymi do ojca lub brata. Gdy ojciec bądź brat przenosił drogą małżeństwa swoje prawa własności, z kolei małżonek stawał się panem gwarantowanego mu przez tę własność pola seksualnego oraz siły roboczej, którą z tego miał dowolnie rozporządzać²³.

Herodiada, uosobienie Nowej Kobiety, wzbudza lęk i strach, gdyż staje się myśliwym lubującym się w zabijaniu oraz patrzeniu na swoje ofiary. Łącząc dotychczasowe uwagi poczynione na temat przedstawienia Herodiady u Kuśniewicza, można stwierdzić, iż kobieta wyemancypowana, zamierzająca się na transcendentne podstawy męskiej dominacji, przybiera rolę myśliwego, który zamyka swoją ofiarę (mężczyznę) w kleszczach cielesności, seksualności oraz zwierzęcego pożądania, a następnie, rozkoszując się widokiem cierpiącej ofiary, zabija ją. Wizerunek ów doskonale pasuje do wyobrażeń, jakie na temat kobiecości żywili artyści płci męskiej pod koniec wieku XIX i na początku XX stulecia²⁴.

Ważnym elementem w analizowanych przeze mnie sposobach przedstawiania postaci kobiecych w prozie Kuśniewicza jest Diana Efeska, której figurkę znajduje Kiekeritz w jednym z dworów przeszukiwanych przez jego oddział, zniszczonych podczas działań wojennych²⁵. Jej postać od tego momentu towarzyszy bohaterowi

²³ Bataille, *op. cit.*, s. 185.

²⁴ Zob. Praz, *op. cit.*

²⁵ Zob. L 65: „Siedząc pod wielką lipą w obejściu pustej cerkwi, porucznik gładził delikatnie palcami

w kluczowych dla powieści fragmentach, nieustannie przewija się w jego rozważaniach, niekiedy można ją nawet traktować jako *alter ego* porucznika. Diana Efeska w odróżnieniu od Artemidy – wyobrażanej raczej jako bogini lasów, łowów czy roślinności – charakteryzuje się krwiożerczością, męskim usposobieniem i bezwzględnością. Utożsamia się ją także z Hekate – boginią śmierci. W postaci Diany odnaleźć można wszystkie cechy przypisywane zarówno Marii Egipcjance, jak i Herodiadzie, a więc podstępność, brutalność, wyrachowanie. Dodatkową groźbę wywołuje fakt, iż Diana lubuje się w ofiarach z ludzi (najczęściej młodzieży płci męskiej), w podziwianiu kaźni oraz zgonu swoich niewolników, o czym zaświadcza kolejny cytat:

Jest taki obraz Sartaria zatytułowany *Diana d'Efeso e gli schiavi – Diana i niewolnicy*, który tak go [tj. Kiekeritzal] niegdyś zachwycił i zdumiał. Łączenie pojęcia poddania się czyjejś woli bez szemrania, dobrowolnego niewolnictwa, zawsze było dla niego problemem godnym zastanowienia. I właśnie ta najbardziej zdumiewająca Diana, z tym zagadkowym uśmieszkiem i latającymi wokół niej diabełkami, wydawała się jakby stworzona do takich eksperymentów. Wyobraził sobie kogoś [...] rozpiętego na czymś przypominającym drewniany stojak czy nawet prymitywny prototyp krzyża i naprzeciw tego przyrzędu – oczy, tylko wielkie, olbrzymie oczy bogini, nieruchomo śledzące kolejne stadia męki, aż po skurcz i spazm zgonu. [L 66]

To, co różni Dianę Efeską od dwóch pozostałych omówionych postaci kobiecych, to jej boskość. Dzięki tej cesze przenosi Diana swoje atrybuty w porządek mityczny. O ile w przypadku Marii Egipcjanki i Herodiady było to partycypowanie w porządku czysto ludzkim i na tej płaszczyźnie niosły one w sobie zagrożenie dla męskiego porządku, o tyle Diana poprzez przynależność do grona bogów olimpijskich staje się pęknięciem w transcendentalnych podstawach męskiego uniwersum symbolicznego.

Uważny czytelnik zapewne spostrzegł, iż kobiety opisywane do tej pory zawsze pojawiały się w powiązaniu z dziełami sztuki. Malarstwo bowiem nieustannie przyjmuje w powieściach rolę artefaktu, który pozwala Kiekeritzowi na refleksje, a także na formowanie określonych wyobrażeń postaci. Zapewne podejrzany wydaje się w tej sytuacji zarysowany w dotychczasowych analizach obraz krwiożerczej kobiety. Nie zamierzam bynajmniej przeczyć owemu spostrzeżeniu, wręcz przeciwnie – jest ono mocno uzasadnione i stanowi ważny element interpretacyjny. Założyłem, iż przedstawicielki płci pięknej to ekran, na który projektowane są strach i niepewność wspólnotowa, jaka towarzyszy przemianom w obrębie męskiego kontinuum. Refleksje, z którymi spotyka się czytelnik na kartach *Lekcji martwego języka*, nie stanowią próby dokładnego opisu przytaczanych obrazów, lecz subiektywną projekcję, ewokację podświadomych lęków wyzwolonych w określonej sytuacji i rzu-

miniaturową kopię Diany Efeskiej, którą udało mu się zdobyć w którymś ze splądrowanych okolicznych dworów. Była to, jak się zdaje, jedna z najcenniejszych zdobyczy ówczesnych porucznika, mimo [...] tylko relatywnej wartości materialnej owej kopii [...]. Słynna Diana z Efezu, najpiękniejsza, bo najbardziej zagadkowa i przez to niezwykła, ze wszystkich wyobrażonych przez ludzką sztukę Artemid, głowa i popiersie na alabastrowej podstawie. Na głowie bogini przepaska, wielokrotnie opięty warkocz wyglądający jak szczelnie przylegający helm. Na wargach błąkał się dwuznaczny uśmieszek ni to słodyczy, ni to szyderstwa. A może był to znak wtajemniczenia w misteria dionizyjskie, znak przymierza z siłami podziemi. Utracony koniuszek nosa spłaszczył go, stępił zmienił nieznaną poprzedni kształt stworzony przez arcy mistrza z Efezu, autora tego niewątpliwego cudu urody”.

towanych na przedmioty artystyczne²⁶. Analiza owych subiektywnych portretów po raz kolejny udowadnia, iż w gruncie rzeczy mamy do czynienia nie tyle z zamachem na strukturę męskiego uniwersum, ile raczej z wykorzystaniem słabości panującego dyskursu, w których szczelinach ustanawia się zupełnie nowa symbolika i znaczenie nadawane w tym wypadku przez kobiety.

Dokonując podziału funkcji pełnionych przez kobiety w prozie Kuśniewicza, następnie zaś analizując wybrane postacie symboliczne, starałem się wskazać, w jaki sposób użycie określonych narzędzi pozwala na wydobycie wątków genderowych z tkanki powieściowej. Szczególnie ważne w przypadku analizowanych pozycji jest dekonstruowanie projektowanej męskiej wizji rzeczywistości. W tym sensie analiza ta ma wartość dyskursywną, gdyż pozwala wydobyć liczne niekonsekwencje i pęknięcia w dystrybuowaniu władzy i nadawaniu znaczenia. To, co pierwotnie miało jawić się jako świat działający na prawach męskich, przy bliższym spojrzeniu okazuje się pełną pęknięć konstrukcją. Nawet zreifikowanie kobiet przynosi efekty odwrotne do zamierzonych. Zamiast odgrywać rolę służebnych symboli, wymykają się logice męskiej symbolizacji i nabierają subwersywnego znaczenia. W konsekwencji prozę Kuśniewicza można odczytać jako traktat na temat władzy, przemocy wzroku, gwałtu narracji i gwałtu, jakim jest reprezentacja.

Abstract

PAWEŁ RAMS The Centre for Social Studies of the Polish Academy of Sciences, Warsaw

KUŚNIEWICZ'S WOMEN FEMINITY FUNCTIONS ANALYSIS IN SELECTED NOVELS

The sketch makes an attempt to build a new typology of female characters in Andrzej Kuśniewicz's selected novels with a view to the functions they perform. The author lists five main functions which women undertake in selected texts, and they are as follows: woman as an absentee, woman as the one who adopts male symbolism, woman as a projection of male fantasy, femininity as a threat, and woman as an element of biology. Such ordering, according to the author, makes it possible to join the numerous features and cultural meanings usually ascribed to "the second sex," thus facilitating a broader analysis of the women protagonist's embroilment in the matters created by males, not limited to one only feature. In the second part of the paper the author proposes some interpretations of selected figures with resort to the described methodology and enriching it with the tools developed by *gender* and *men studies*.

²⁶ Ów sposób patrzenia i interpretowania dzieł sztuki staje się niezwykle popularny na przełomie XIX i XX stulecia. Doskonałym przykładem są tu niemieckojęzyczne eseje S. Przybysze wskiego (zob. *Synagoga szatana i inne eseje*. Wybór, wstęp, przeł. G. Matuszek. Kraków 1995).