

DAWNA TEOLOGIA CZYTANA W KLUCZU FILOLOGICZNYM

(Katarzyna Janus, *Duch Święty w polskim piśmiennictwie. Średniowiecze i długie trwanie. Studia*, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2017, ss. 371)

MICHAŁ GOŁĘBIEWSKI*

W polskim piśmiennictwie naukowym wciąż brakuje syntez oraz studiów, które skupiałyby się na istotnym (a poniekąd fundamentalnym dla kultury I Rzeczypospolitej) zjawisku w ramach dawnej literatury polskiej, które przy całej różnorodności genologicznej można określić mianem dzieł teologicznych. Z pewnych względów utworami tymi nie interesują się teolodzy akademicki: rodzima refleksja nad Pismem Świętym zawsze pozostawała w cieniu wielkich osiągnięć autorów włoskich czy francuskich, czerpiąc z wypracowanej przez nich topiki oraz form retorycznych. Innymi słowy: nie nadawała ona własnego tonu poszukiwaniom sensu Pisma (poza wyjątkowymi przypadkami postaci takich, jak Stanisław Hozjusz), lecz raczej na swój sposób przetwarzała oraz uprzystępniała chrześcijańską myśl zachodnią wraz z charakterystycznymi dla niej środkami wyrazu¹.

W literaturoznawstwie nastąpił już etap fascynacji autorami *minorum gentium*, docenienia ich miejsca i roli w formułowaniu obrazu epoki. Dlatego dziwi fakt, że badania nad powszechną świadomością religijną poza wysoką myślą tworzoną przez świętych, biskupów, papieży oraz doktorów Kościoła wciąż pozostają na marginesie zainteresowania rozwojem tradycji katolickiej. Dopiero stosunkowo niedawno zostały one włączone w dyskurs literaturoznawczy. Podstawą dla właściwej oceny dawnych utworów teologicznych okazuje się bowiem objaśnienie ich warstwy językowej, następnie zaś – usytuowanie zinterpretowanych dzieł na mapie refleksji religijnej. W tego typu utworach rozpoznanie treści teologicznej niejednokrotnie zależy przecież od przeanalizowania materii językowej, zdekodowania warstwy poetyckiej i retorycznej. I odwrotnie: interpretacja dzieł teologicznych stanowi właściwą podstawę do analizy staropolskich utworów literackich o tematyce religijnej (zwłaszcza jeżeli przyjmiemy perspektywę historii idei). Nie sposób zrozumieć chociażby poezji Sebastiana Grabowieckiego czy Mikołaja Sępa Szarzyńskiego bez znajomości dzieł teologicznych, do których ta poezja nawiązuje. W przypadku literatury średniowiecznej przedstawiona tu zależność jest jeszcze mocniejsza. Wydaje się zatem, że polskim piśmiennictwem teologicznym powinni się zająć przede wszystkim historycy literatury, poloniści czy latyniści, jak również historycy sztuki. Jednym z pionierów takiego ujęcia stał się prof. Roman Mazurkiewicz, którego wieloletnie prace nad literaturą maryjną w dawnej Rzeczypospolitej znacząco przyczyniły się do rozwoju polskiej mariologii akademickiej². Okazuje się, że narzędzia stosowane przez filolo-

* Michał Gołębiowski – doktorant, Wydział Polonistyki UJ.

¹ Takie przekonanie w stosunku do polskiej mariologii formułuje Roman Mazurkiewicz, a *fortiori* traktowałbym ten sąd potraktować jako próbę oceny rodzimej średniowiecznej myśli teologicznej w ogóle. Zob. R. Mazurkiewicz, *Słowo wstępne* [w:] *Teksty o Matce Bożej. Polskie średniowiecze*, oprac. R. Mazurkiewicz, Niepokalanów 2000, s. 9.

² Prócz artykułów publikowanych na łamach pisma „Salvatoris Mater”, mam tu na myśli studia: R. Mazurkiewicz, *Polskie średniowieczne pieśni maryjne. Studia filologiczne*, Kraków

gów pomagają odkryć treści teologiczne (zależne wszakże od specyficznej wrażliwości językowej autorów czasów przed-nowożytnych), te zaś stanowiły inspirację dla autorów kazań albo dzieł poetyckich. Dynamikę tego wzajemnego wpływu myśli teologicznej i wczesno-nowożytnej twórczości literackiej ukazuje wydane niedawno studium neolatynistki, Katarzyny Janus, *Duch Święty w polskim piśmiennictwie. Średniowiecze i długie trwanie. Studia* (Częstochowa 2017).

Na cały tom składa się szereg artykułów już wcześniej publikowanych w czasopiśmie i tomach naukowych. Pozwoliło to – jak stwierdza autorka – na stworzenie z każdego poszczególnego rozdziału swego rodzaju zamkniętej całości. Rzeczywiście, kompozycja książki opiera się na kilkunastu szczegółowych analizach, które razem składają się na spójny obraz rozwoju staropolskich wyobrażeń pneumatologicznych. Z tego wynika również wielość tematów podejmowanych przez autorkę, jak również bogactwo materii badawczej (od hymnów brewiarzowych, przez kazania, po pisma mistyczne); wspólnym mianownikiem pozostaje natomiast kulturowy oraz literacki obraz Ducha Świętego, jak również podejście metodologiczne, które można określić jako długie trwanie określonych tradycji, toposów oraz idei. Dzięki temu udało się uchwycić spistość wyrastającej z dogmatu i wspierającej dogmat literatury wieków średnich, tudzież wspólne *imaginarium* łączące twórczość religijną trzynastego, czternastego i piętnastego wieku. Autorka ukazała również gatunkową oraz formalną różnorodność piśmiennictwa polskiego czasów przed-nowożytnych. Między innymi z tego powodu całe studium podzielone zostało na trzy części: *Fides* (podstawy wiary zawarte w analizowanych tekstach), *Actio et Contemplatio* (funkcjonowanie określonych tekstów w praktyce Kościoła, ich performatywność wynikająca z praktyki modlitewnej czy kaznodziejskiej), oraz *Flat, ubi vult* (ciągłość idei oraz form wypracowanych przez kulturę średniowiecza w późniejszych reprezentacjach literackich). W wielu miejscach omawianej pracy kolejne aspekty pneumatologii staropolskiej omówione zostały w ścisłym związku z twórczością wybitnych przed-nowożytnych pisarzy.

Niewątpliwie są dwie zalety studium Katarzyny Janus, które wyróżniają je spośród innych prac badawczych na temat długiego trwania idei średniowiecznych. Pierwszą jest włączenie analizy historyczno-literackiej w dynamikę katolickiej liturgii. Rozdział omawiający twórczość „częstochowskiego liturgisty”, Mikołaja z Wilkowiecka, można wręcz traktować jako próbę rekonstrukcji dawnej wrażliwości religijnej oraz rozumienia istoty *Officii Missae*, co z kolei miało bezpośrednie przełożenie na większość form poetyckich, po jakie sięgali autorzy omawianych tekstów. Poniekąd ten wątek zostaje przedłużony i uzupełniony w drugiej części książki, zatytułowanej jako *Actio et Contemplatio*, tym bardziej jeśli poświęcona jest ona samej literackiej oraz retorycznej strukturze modlitwy do Ducha Świętego (traktowanych jako teksty kultury), dwóch modeli kaznodziejskich oraz miejsca obrazu w formacji duchowej. Chodzi wszakże o włączenie w praktykę religijną, z natury swej pozaliteracką bądź przynajmniej meta-literacką, rozmaitych przejawów średniowiecznego piśmiennictwa o tematyce religijnej, sprzężonych niejako z katolickim nabożeństwem, ceremoniałem, życiem sakramentalnym oraz liturgią. Częstokroć nabożne teksty pisane były z myślą o późniejszym użytku na rzecz wspólnoty wiernych, w tym sensie była to swego rodzaju literatura „użytkowa”, „dydaktyczna”, bądź „popularna”, przeznaczona niejednokrotnie „dla ludu”. Nie sposób zatem interpretować tego rodzaju dzieł poza tym dość specyficznym kontekstem. We wprowadzeniu przyznaje to sama autorka:

W pierwszym okresie, który można by nazwać okresem inicjalnym w tajemnicę Ducha Świętego, literatura i religia stanowią sfery uzupełniające się w myśl funkcjonującej zasady teologicznej: *lex orandi est lex credendi*. Nie do zakwestionowania jest fakt, że religia stanowi główną inspirację literatury średniowiecznej³.

2002; tegoż, *Z dawnej literatury maryjnej. Zarysy i zbliżenia*, Kraków 2011; *Kazania maryjne*, oprac. R. Mazurkiewicz, K. Panuś, Kraków 2014.

³ K. Janus, *Duch Święty w polskim piśmiennictwie. Średniowiecze i długie trwanie. Studia*, Częstochowa 2017, s. 11.

Co więcej, biorąc pod uwagę retoryczność literatury średniowiecznej, należy pamiętać, że przekazem wielu omawianych przez Janus utworów rządził żywioł perswazyjny, w innych zaś przypadkach – nabożne *permovere*⁴. W tym miejscu praca filologiczna może okazać się czymś niezbędnym dla refleksji nad kształtem religijności polskiego średniowiecza. Religijność ta stanowiła wszakże podstawę ówczesnej europejskiej kultury.

Drugą ze wspomnianych zalet książki Katarzyny Janus jest mocny nacisk na przekaz teologiczny zawarty w średniowiecznych dziełach literackich na temat Ducha Świętego. Dzięki temu pracę można czytać zarówno jako studium z historii polskiej teologii, jak również wykład historyczno-literacki operujący warsztatem filologicznym. W zasadzie autorka udowadnia, że oba te podejścia – filologiczne oraz teologiczne – w pewien sposób wzajemnie się warunkują, również w wymiarze metodologii. Analiza języka, a przy tym – użytych przez autorów zasad poetyki, topiki oraz chwytów retorycznych stanowi nierzadko warunek konieczny do właściwego rozpoznania znaczeń wynikających z zawartego w utworze przekazu religijnego. Interpretacje i przybliżenia Katarzyny Janus stają się tym ciekawsze, ponieważ okazuje się, że sporą grupę omawianych przez autorkę utworów można przyporządkować bądź to do dawnego piśmiennictwa popularnego, bądź też do swego rodzaju „teologii dla ludu”, mocno związanej z takimi gatunkami wprowadzającymi w podstawy wiary katolickiej, jak hymn brewiarzowy, kazanie czy modlitwa. Wiąże się to oczywiście z trafnym założeniem natury metodologicznej: „Modlitewniki, które nie zawsze wzmiankowane są w literaturze przedmiotu, okazują się istotnym elementem duchowości”⁵. W istocie głównym źródłem wiedzy, a przy tym kluczem do rozumienia miejsca Ducha Świętego w polskim piśmiennictwie religijnym stanowiła modlitwa liturgiczna. Warto jednocześnie wspomnieć, że brak świadomości filologicznej (wyrażonej chociażby w diachronicznym ujęciu kluczowych pojęć dla dawnego piśmiennictwa religijnego) stanowi częste niedociągnięcie prac o charakterze ściśle teologicznym. Brak ten uzupełnia *Duch Święty w polskim piśmiennictwie*, nadając pewne ramy dla dalszych badań na tym gruncie. W ciekawy sposób ujawnia się to chociażby w tych fragmentach książki, które pokazują, że właściwe rozpoznanie zestawień paronomastycznych pełniących funkcję wierszotwórczą (co łączy się „z wyraźnymi semantycznymi konsekwencjami”) zasadniczo rzutuje na całą interpretację utworu⁶.

Z punktu widzenia historii idei, a nawet historii rozwoju alegorycznej interpretacji literatury szczególnie interesująco prezentują się rozważania Janus na temat pneumatologii konstytuującej podstawy pobożności maryjnej. Mają one wartość także dla teologii historycznej. Istotne okazuje się tutaj wskazanie na źródła kolejnych ujęć maryjnych „opinii teologicznych”, dzięki którym można dojść do wniosku, że formułowanie kolejnych wyobrażeń na temat Najświętszej Panny (pochodzące zarówno z obiegu wysokiego, jak i „ludowego”) dokonywało się w ściślejszej zależności od pogłębionej interpretacji pism na temat Ducha Świętego. W procesie twórczym dokonywało się wówczas przeniesienie znanych wątków, toposów czy konstruktów metaforycznych na nowy grunt. Na podstawie szczegółowej analizy średniowiecznych dzieł maryjnych można wszakże wysnuć kilka ogólnych wniosków: literatura średniowiecza opierała kolejne wyobrażenia maryjne nie tylko na pogłębionej interpretacji motywów bożonarodzeniowych, ale również na rozpoznaniu w Bogurodzicy szczególnej reprezentacji obecnego i działającego Ducha Świętego. W ten sposób postać Matki Bożej stanowiła częstokroć swoistą egzemplifikację siedmiu darów Parakleta.

Studium Katarzyny Janus pokazuje, że dawne dzieła teologiczne – rozumiane jako część literatury dawnej – pozostawały w znacznym stopniu intertekstualne. Uzależniały bowiem przekaz kerygmaticzny od sieci nawiązań, parafraz oraz twórczych przekształceń toposów. Wiązało się to oczywiście ze specyficznym rozumieniem roli języka. Niejednokrotnie zasadnicze treści o charakterze religijnym wynikały bowiem z literackiej konwencji. Dobitym tego przykładem może

⁴ Tamże, s. 91.

⁵ Tamże, s. 11.

⁶ Tamże, s. 105.

być pochwałą Maryi napisana przez Józefa Bartłomieja Zimorowica tak, aby przywołała na myśl hymn Jana Kochanowskiego *Czego chcesz od nas, Panie*, bądź też – wspomniane przez Janus – maryjne nawiązania do pieśni *Veni Creator Spiritus*. Kunsztowna forma tych dzieł rzutowała następnie na ich przekaz; nie poprzestając na samym tylko bogactwie materii literackiej, dzięki niej autorzy dążyli do pogłębienia świadomości dogmatycznej. Dlatego *Duch Święty w polskim piśmiennictwie* to znakomity przykład tego, jak niezbędne dla badań nad dawną polską teologią okazują się filologia oraz historia literatury. Równie istotna dla analizy dzieł literatury staropolskiej okazuje się znajomość podstaw dawnej teologii.

TRZECIE CIAŁO OFELII

(Katarzyna Czeczot, *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016, ss. 330)

JOANNA SZEWCZYK*

Postać szekspirowskiej Ofelii, popadającej w obłąd i kończącej życie w odmętach rzeki, jest jednym z najtrwalszych składników europejskiej mitologii kulturowej, ustanawiającym triadę woda – kobiecość – śmierć. Gaston Bachelard pisał w *Wyobraźni poetyckiej*, iż:

Ofelia może [...] stać się dla nas przykładem kobiecej odmiany samobójstwa. Jest ona zaprawdę stworzona na to, by umrzeć w wodzie, jak powiada Szekspir, w wodzie odnajduje swój własny żywioł. Woda jest żywiołem śmierci młodej, pięknej, ukwieconej, a także w dramatach rzeczywistych i literackich jest żywiołem śmierci wyzbytej pychy czy zemsty, śmierci masochistycznej.¹

Bohaterka Szekspira jednocząca się z macierzystym żywiołem wody stanowi idealne ucieleśnienie fantazmatu pięknej topielicy, dryfującego na przestrzeni wieków i zasilającego tanatyczną wyobraźnię, fantazmatu obecnego zarówno w literaturze i malarskiej ikonografii, jak i w legendach biograficznych. W klasycznym już szkicu poświęconym reprezentacjom Ofelii Elaine Showalter zwróciła uwagę z jednej strony na nadmiernie rozplenioną, przedmiotową obecność tej postaci w kulturze wizualnej, z drugiej zaś na jej nieobecność w krytycznych studiach poświęconych Szekspirowi. Sytuacja ta czyni bohaterkę *Hamleta* obiektem zainteresowania krytyki feministycznej i zarazem umieszcza ją w centrum teoretycznej debaty dotyczącej kulturowych związków kobiecości, nacechowanego genderowo szaleństwa oraz sposobów jego przedstawiania². Według Showalter, zadaniem krytyki feministycznej powinna być rekonstrukcja historii przedstawień Ofelii

* Joanna Szewczyk – dr, Wydział Polonistyki UJ.

¹ G. Bachelard, *Kompleks Charona i kompleks Ofelii* [w:] tegoż, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, przedm. J. Błoński, Warszawa 1975, s. 155.

² E. Showalter, *Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*, przeł. K. Kujawska-Courtney i W. Ostrowski, „Teksty Drugie” 1997, nr 4, s. 148. Por. także interesujący szkic J. Komorowskiego, *Polska Ofelia* [w:] *Od Shakespear’a do Szekspira*, red. J. Czechowicz i Z. Majchrowski, Gdańsk 1993, s. 134–152.

i usytuowanie jej w przestrzeni kulturowej, co pozwoli niczym w soczewce uchwycić przesady na temat kobiecej seksualności i jej związków z kobiecym szaleństwem³. Bez względu na to, czy Ofelia jest literackim archetypem kobiety rozumianej jako szaleństwo, czy raczej archetypem szaleństwa rozumianego jako kobieta⁴, w długiej tradycji swych ikonograficznych przedstawień funkcjonuje ona jako piękny przedmiot kontemplacji trwale powiązany z żywiołem wody i śmierci, a zatem z tym, co przedjęzykowe, irracjonalne i chaotyczne.

Prezentowana książka Katarzyny Czeczot *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje* stanowi inspirujące i obfitujące w wartościowe poznawczo ustalenia studium, które można odczytywać jako niezwykle istotny, lecz zarazem niekonwencjonalny rozdział historii ofelicznych przedstawień. Na wstępie autorka definiuje tytułowe pojęcie jako wizualny kod, mający swe źródło w wyobrażeniach młodej i pięknej kobiety w otoczeniu wody i/lub kwiatów, których zadaniem jest deszyfracja zagadki kobiecości⁵. Jak pisze badaczka: „Ofelizm nie jest więc pojęciem analogicznym do hamletyzmu oznaczającego pewną postawę życiową; w pierwszej kolejności bowiem odnosi się on do sfery wizualnej⁶. Ugruntowanie wizualnego kodu ofelicznego wiąże Katarzyna Czeczot z zachodzącą w XIX wieku zmianą podejścia wobec śmierci, a szczególnie ze zdiagnozowanym przez Philippe’a Ariès zjawiskiem jej estetyzacji⁷, prowadzącym do wykształcenia modelu zachodniej nekroestetyki⁸. Autorka powołuje się na ustalenia Elizabeth Bronfen zawarte w pracy *Over Her Dead Body. Death, Femininity and Aesthetic*, zgodnie z którymi estetyzacja umierającej lub martwej kobiety, okrzykniętej przez Edgara Allana Poe „najbardziej poetyckim tematem świata”⁹ jest próbą wyparcia rzeczywistości i grozy śmierci. Nie może się ona jednak w pełni powieść, gdyż na przeszkodzie stoi równie silne pragnienie jej artykulacji:

Rozwiązaniem tej sprzeczności – pisze Czeczot – okazuje się z jednej strony umieszczenie w centrum tanatycznej ikonografii kobiecego ciała, które – kulturowo konstruowane jako ciało Innego – umożliwia patrzącym zajęcie pozycji na zewnątrz, z drugiej – estetyzacja, która przesłania wizję rozkładu, oddala realną śmierć, oferując w zamian obiekt sztuki przeznaczony do kontemplacji.¹⁰

Romantyczna nekroestetyka stanowi zatem strategię męskiego modernistycznego podmiotu, który wobec kobiety i śmierci odczuwa zarazem fascynację i lęk, i który pragnie strzec przed ich naporem nieprzepuszczalności swoich granic. Okazuje się jednak, że nie jest on wystarczająco ugruntowany i stabilny w swoich ramach, dlatego pragnie i zarazem obawia się konfrontacji z tym co obce, prefigurowane przez kobiecość i śmierć. Niepewny swych granic, obawia się ich naruszenia, podmiotowej dezintegracji symbolizowanej przez żywioł wody „rozpuszczającej” ciało pięknej topielicy, której przedstawienia kompulsywnie mnoży.

Te rozważania – choć znaczące – stanowią jednak zaledwie punkt wyjścia dla interpretacji poczynionych w książce Katarzyny Czeczot. Autorka przywołuje koncept Magdy Romańskiej

³ Tamże, s. 152.

⁴ Tamże, s. 149.

⁵ K. Czeczot, *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*, Warszawa 2016, s. 13.

⁶ Tamże.

⁷ P. Ariès, *Pięć wariacji na cztery tematy [w:] tegoż, Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 2011, s. 607.

⁸ Badaczka nawiązuje tu do ustaleń Magdy Romanskiej zawartych w szkicu *Ontology and Eroticism. Two Bodies of Ophelia*, „Women’s Studies” 2005, vol. 34, nr 06.

⁹ E. A. Poe, *Sztuka kompozycji*, przeł. M. Żurowski [w:] tegoż, *Opowiadania*, wyb. i przedm. W. Kopaliński, Warszawa 1986, t. 2, s. 807, [cyt. za:] K. Czeczot, dz. cyt., s. 29.

¹⁰ Tamże, s. 32–33.

odnoszący się do dwóch ciał Ofelii¹¹ – jej scenicznej reprezentacji i estetyzującego przedstawienia jej zwłok, a następnie go rozwija, wysuwając projekt trzeciego ciała Ofelii, które umieszcza w centrum swych rozważań. Jak deklaruje badaczka, u podstaw tej koncepcji leży spostrzeżenie, że w drugiej połowie XX wieku imaginarium ofeliczne staje się polem interwencji, które można określić jako feministyczne. Łączy je impuls do negocjowania kobiecej podmiotowości w terminach innych niż wyznaczone przez kulturę patriarchalną¹². Trzecie ciało Ofelii jest zaledwie nawiedzane przez widmo szekspirowskiej bohaterki, lecz przynależy do radykalnie odmiennego porządku i obfituje w zupełnie nowe sensy. Jest ono przestrzenią oporu i transgresyjnego ruchu znaczeń, naruszania binarnych opozycji kobieta/mężczyzna, natura/kultura. Jednocześnie Katarzyna Czczot zwraca uwagę, iż błędem byłoby przypisanie sztuce feministycznej odkrycia wywrotowego potencjału przedstawień ofelicznych, który można już dostrzec na przełomie XVIII i XIX wieku. W swej pracy autorka tworzy niekonwencjonalną i nielinearną historię obrazów ofelicznych, opartą nie na zasadzie kontinuum, lecz na tropieniu szczelin i zerwań w pozornie monolitycznym kodzie wizualnym, podporządkowanym patriarchalnym dychotomiom. Jeśli przyjąć, że reprezentacje Ofelii, postaci emblematycznej i postrzeganej w kategoriach znaczeń symbolicznych ulegają barthesowskiej semiozje i jako takie stają się częścią mitologii kulturowej, to trzecie ciało Ofelii będące osią rozważań Katarzyny Czczot staje się mitem skradzionym przez krytykę feministyczną i ujawniającym swój rewolucjonizujący potencjał¹³.

W kolejnych rozdziałach, popartych bardzo bogatym materiałem ikonograficznym, autorka dokonuje wieloaspektowego odczytania rozmaitych przejawów kodu ofelicznego, których cechą wspólną jest nicowanie zastanych znaczeń związanych z kobiecą podmiotowością i opór wobec sztywnych binarnych opozycji leżących u podstaw kultury Zachodu.

Pierwsza część studium stanowi odczytanie romantycznej historii ofelizmu przez pryzmat kategorii „utożsamienia w poprzek” (*cross-identification*), wypracowanej na gruncie studiów postkolonialnych i teorii *queer*. Ustanawia ona strategię emancypacyjną, polegającą na kwestionowaniu stabilnego i niezmiennego charakteru tożsamości, postrzeganej jako kombinacja takich czynników, jak rasa, klasa czy płeć¹⁴. Autorka wykorzystuje to pojęcie w celu przeanalizowania marginalizowanej relacji Wertera, bohatera powieści Johanna Wolfganga Goethego i jego rodzimego odpowiednika – Gustawa z *Dziadów Wileńsko-Kowieńskich* z postacią obłąkanej z miłości wieśniaczki. Zdaniem badaczki zachodzi tu utożsamienie dwóch podmiotów kluczowych dla biografii romantycznych bohaterów, wymagających nie tylko przekroczenia podziałów klasowych, lecz również „obejścia” różnicy płci. W swej interpretacji Czczot rzutuje męski akt utożsamienia na dokonujący się w Europie XVIII i XIX wieku przewrót uczuciowości i związaną z nim feminizację dyskursu, która czyni kobiecy głos w kulturze nieco bardziej słyszalnym¹⁵. Proces ten wiąże się również z romantyzacją i dowartościowaniem szaleństwa, które w XIX wieku ulega upłciowieniu i wiąże się nierozzerwalnie z kobiecością. W tym kontekście ów męski gest można byłoby potraktować jako zawłaszczenie polegające na przechwyceniu kobiecych środków ekspresji, przechwyceniu elementów wizualnego kodu ofelicznego. Zjawisko to nie jest jednak tylko znakiem hierarchizowania różnicy płci, przejęciem tego, co w danym momencie

¹¹ Por. M. Romańska, dz. cyt.

¹² K. Czczot, dz. cyt., s. 34.

¹³ Nawiązuję tu do spostrzeżenia Rolanda Barthesa, że „mit jest słowem skradzionym”. Por. R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 245. Por. D. Plat, *Barthes – łowca mitów*, „Sztuka i Filozofia” 2001, nr 19, s. 175–179. Na temat stanowisk krytyki feministycznej wobec mitu por. K. Szczuka, *Czy feministki wybić się mogą na mit?* [w:] taż, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2009, s. 45–59.

¹⁴ K. Czczot, dz. cyt., s. 54.

¹⁵ Tamże, s. 71.

wartościowane pozytywnie, przez pierwiastek męski¹⁶. Jak przekonywająco dowodzi autorka, naruszanie granic męskiej podmiotowości wiąże się tu z destabilizowaniem porządku płci, które nie prowadzi do kolonizacji kobiecości, lecz powoduje dowartościowanie wielości i różnicy na styku obu podmiotów. Dlatego w romantycznym ofelizmie dostrzec można zarys polityki utożsamienia¹⁷.

Wielowątkowe i zniuansowane analizy Katarzyny Czczot ujawniają podwójne kodowanie i migotliwość ofelizmu, wiążą się także ze znaczącym rozszerzeniem horyzontów interpretacyjnych. Szczególnie zaskakujące rezultaty przynosi odczytanie Mickiewiczowskiej ballady *Rybka*, ujawniającej antyfeudalizm ofelicznego obrazu. W rozdziale *Przesilenie* autorka przenicowuje literacki topos polowania na wieśniaczkę w powieściach ludowych Józefa Ignacego Kraszewskiego, zwracając uwagę na sposób kreowania postaci kobiecej jako metonimii samej natury, dzikiej i zmysłowej, kierującej się instynktami. Śmierć uwiedzionej i porzuconej dziewczyny, choć nie zawsze dokonująca się w wodzie, konotuje zasadniczo te same sensy co śmierć Ofelii, na płaszczyźnie symbolicznej będącej rezultatem utraty wianka i jednoczącej bohaterkę ze światem przyrody. Dychotomia kultura–natura zaznacza się tu w przeciwstawieniu szlachty i chłopstwa, a fundamenty tego podziału nie zostają podkopane przez XIX-wieczne zainteresowanie folklorem i kwestią likwidacji pańszczyzny. Co jednak znamienne, w ofelicznym przedstawieniu obłąkanej z miłości porzuconej dziewczyny z ludu dostrzec można zarzewie buntu i rewolty. Śmierć uwiedzionej bohaterki będąca pozornie realizacją kompleksu Ofelii i zjednoczeniem się z macierzystym żywiołem wody nie jest – jak chciał Bachelard – zaniechaniem zemsty, świadectwem pogodzenia się ze swym losem. Jak dowodzi autorka, w balladzie Mickiewicza pośmiertna przemiana bohaterki w syrenę umożliwia jej pomstę na wiarołomnym szlachcicu. Badaczka udowadnia, że

ofelizm jest językiem sentymentalnej rewolucji w uczuciach, która wyraca na nice dotychczasowe podziały płci. Jest on również konstelacją tropów kodujących społeczny przewrót. W polskiej literaturze romantycznej bohaterki ofeliczne to przecieź przede wszystkim chłopki, które w 1846 roku pójdy podpalać pańskie dwory, żądając zniesienia pańszczyzny.¹⁸

Tak ujęty ofelizm może rzucić nowe światło na fantazmat rewolucji przybierający kształt wyobrażenia o kobiecie, o czym pisała w swoim znakomitym eseju Maria Janion¹⁹. Badając kompleks wyobrażeń zespalających kobietę, szaleństwo i rewolucję autorka *Niesamowitej słowiańszczyzny* zwróciła uwagę medycyzację tej ostatniej i przypisywanie jej uczestniczkom obłędu jako rezultatu transgresyjnego przekroczenia płciowych norm, sprzeniewierzenia się „teologii natury”²⁰. Można, jak sądzę, zadać pytanie, czy feminizacja rewolucji i szaleństwa nie miała spełniać tego

¹⁶ Znamiennym przykładem takiego postępowania jest przywołany przez Sylviane Agacinski spór o prymat rysunku i koloru toczący się w XIX wieku. Początkowo rysunek uznawany był za płec męską sztuki, podporządkowującą sobie kolor, kojarzony z kobiecością. W momencie uznania koloru za esencję obrazu Matisse uznał go za pierwiastek męski. S. Agacinski, *Polityka płci*, przeł. M. Falski, Warszawa 2000, s. 21.

¹⁷ K. Czczot, dz. cyt., s. 69. Bardzo ciekawym przykładem gestu utożsamienia jest analizowany przez Katarzynę Czczot obraz Richarda Dadda *Szalona Jane*. Najśtywniejszy pacjent londyńskiego szpitala psychiatrycznego Bedlam stworzył w 1855 roku wizerunek postaci przestrojonej we wstążki, kwiaty i liście, ujawniające wyraźne pokrewieństwo z szekspirowską Ofelią. Wzniesione w górę ręce bohaterki, chwytające gałąź drzewa są jednak wyjątkowo umięśnione, zwracają także uwagę jej męskie rysy twarzy. Każę to przypuszczać, iż pod postacią szalonej Jane Dadd sportretował siebie samego. Por. tamże, s. 62.

¹⁸ K. Czczot, dz. cyt., s. 41.

¹⁹ M. Janion, *Bogini Wolności (Dlaczego rewolucja jest kobietą?)* [w:] t.aż., *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006, s. 5–49.

²⁰ Tamże, s. 22–23.

samego zadania, co obrazy ofeliczne – deszyfrować zagadkę kobiecości. Jednakże, jak przekonywająco udowadnia Katarzyna Czczot, obdarzony wywrotowym potencjałem ofelizm powoduje destabilizację w obrębie znaczeń przypisywanych kobiecości, może stać się narzędziem politycznej deklaracji i ujawnić „rewoltę rusałki”²¹.

Jako dopełnienie rozważań zawartych w rozdziałach pierwszym i drugim, można potraktować przeprowadzoną przez Katarzynę Czczot analizę filmu *Historia Adèle H.* w reżyserii François Truffauta. Obraz przedstawiciela francuskiej nowofalowej kinematografii stanowi rekonstrukcję historii młodszej córki Victora Hugo owianej tajemnicą, w odróżnieniu od upublicznionej śmierci jej starszej siostry Leopoldine, doskonale poddającej się romantycznej mitologizacji i przywołującej fantazmat pięknej topielicy. *Historia Adèle H.* to opowieść o kobiecie żyjącej w cieniu wielkiego ojca i naznaczonej przez widmo siostry. Fabuła filmu skupia się na dziewięciu latach życia bohaterki, poprzedzających jej trwający do śmierci pobyt w klinikach psychiatrycznych. Dzieje obsesyjnego uczucia Adèle do porucznika Alberta Pinsona przywodzą na myśl opisany przez Denisa de Rougemonta mit miłosnej pasji, miłości samej miłości, wyzwalającej żywioł tanatyczny i skrywającej pragnienie śmierci²².

Dokonując wnikliwej analizy filmu Truffauta Katarzyna Czczot interpretuje historię tytułowej bohaterki nie jako romans, lecz jako opowieść o pisaniu romansu i fikcjonalizacji życia, w centrum swych rozważań umieszczając kategorię kobiecego autorstwa. Badaczka zwraca uwagę, że mechanizm kultury patriarchalnej sytuując kobietę po stronie uczucia nie przewiduje zarazem sytuacji, w której stanie się ona aktywnie działającym podmiotem a nie przedmiotem miłości²³. Odwołując się do klasycznej rozprawy Sandry M. Gilbert i Susan Gubar *The Madwoman in the Attic*, oraz koncepcji Harolda Blooma, Czczot interpretuje dziennik Adèle jako świadectwo rywalizacji między dominującym głosem ojca a własnym głosem, który zostaje – dosłownie – zepchnięty na margines. Dziennik córki Victora Hugo to zatem swoisty palimpsest, spod wierzchniej warstwy którego wyziera kobieca wypowiedź rozsadzająca dominującą narrację, lecz zarazem ukryta z powodu oszczędności pisarskiego materiału i dostępu do działalności literackiej, będącej w XIX wieku domeną mężczyzn²⁴. Niezwykle inspirujące są rozważania badaczki dotyczące relacji Victora Hugo i Adèle, odczytane w nawiązaniu do Bloomowskiego *Lęku przed wpływem* jako zmaganie o prawo do ojcostwa/autorstwa. Jednocześnie Katarzyna Czczot przemieszcza kategorię autorstwa z relacji ojciec – córka na ambiwalentny związek mężczyzny – reżysera i okradanej przez niego kobiety – artystki. Powraca tu zatem pojawiające się w pierwszym rozdziale zagadnienie męskiego przechwycenia, ale też możliwość zaistnienia w androtekście wywrotowego kobiecego głosu. Już bowiem sam tytuł filmu *Historia Adèle H.* zawiera w sobie dwuznaczność dotyczącą kobiecego autorstwa i jest znakiem upłynnienia granic między podmiotem a przedmiotem.

Podwójny kod ofelizmu wiąże się z płynnością i negocjowaniem znaczeń, uniemożliwiającymi unieruchomienie kobiecego podmiotu. Znakomitym tego przykładem jest rozdział poświęcony powieści *Szklany klosz* Sylvii Plath, w którym Katarzyna Czczot posługuje się pojęciem ironii, w ujęciu Lindy Hutcheon i Paula de Mana rozszczepiającej podmiot na mówiący i omawiany²⁵. To rozszczelnienie wiąże się z akceptacją i jednoczesnym odrzuceniem przez Esther Greenwood społecznych wymogów stawianych kobietom i przejawia się w przejęciu języka kobiecej prasy i skierowanej do kobiet reklamy, widocznym szczególnie w fantazjach bohaterki

²¹ K. Czczot, dz. cyt., s. 147.

²² Por. D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1999.

²³ K. Czczot, dz. cyt., s. 167.

²⁴ Por. E. Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, przeł. I. Kalinowska-Blackwood, przejrzał R. Nycz, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 141.

²⁵ K. Czczot, dz. cyt., s. 205.

na temat śmierci w wannie. Badaczka konfrontuje ze sobą stoicki model samobójstwa Seneki oraz śmierć Ofelii, która ma być przede wszystkim piękna²⁶. W fantazjach bohaterki Sylvii Plath dostrzega ona estetyzowanie projektowanego aktu samobójstwa, lecz zarazem uzyskanie przez kobiety podmiot ironiczny samoświadomości i sprawczości, które prowadzi do rozbrojenia romantycznego dyskursu pięknej śmierci a także XX-wiecznego mitu urody opisanego przez Naomi Wolf.

Strategia ironicznego podwojenia w *Szklanym kloszu* ujawnia swój wywrotowy charakter w zderzeniu z biografią Elizabeth Siddall, która leżąc w wannie pozowała do jednego z najbardziej znanych obrazów przedstawiających śmierć Ofelii. Historia ta została przetworzona w legendę modelki prerafaelistów, która użyczając twarzy szekspirowskiej bohaterce wzięła na siebie jej los. Ofeliczna poza powoduje unieważnienie biografii Siddall jako twórczyni i zredukowanie jej do roli muzy, pustego znaku („Siddal”) odsyłającego do mężczyzn – Johna Everetta Millais, Dante Gabriella Rossetti²⁷.

Akt pozowania Elizabeth Siddall w książce Katarzyny Czeczot zostaje skonfrontowany z akcją Teresy Murak *Ziarno*, nawiązującą do XIX-wiecznych obrazów ofelicznych, lecz opartą na zasadzie inwersji. Interpretując działanie artystki badaczka zwraca uwagę, że „przenosząc wannę z miejsca niedostępnego dla widzów w przestrzeń galerii, kładąc się w niej i eksponując swoje porośnięte roślinnością ciało, Murak dokonuje reenactmentu legendarnej historii Elizabeth Siddall²⁸”. Odwołanie się do biografii słynnej modelki i relacji między artystką i jego mężą ustanawia artystkę na pozycji obdarzonego sprawczością rozdwojonego podmiotu ironicznego i jest zarazem konfrontacją z lękami męskiego podmiotu, któremu zagraża „niekontrolowany wyciek, płynność materii, nieszczelność granic²⁹”.

Spśród wielu dokonanych przez Katarzynę Czeczot interpretacji obrazów ofelicznych na szczególną uwagę zasługuje błyskotliwa analiza filmu *Valentino* w reżyserii Kena Russela, destabilizującego parę pojęć kobieta – natura. W obrazie twórcy *Piekła Dantego* w miejscu ciała młodej kobiety pośród wody i kwiatów pojawia się wystawiona na widok publiczny upudrowana twarz zmarłego Rudolpha Valentino otoczona kwiatami białych kamelii. Ofeliczne przedstawienie aktora, którego męskość była wielokrotnie podważana, na wzór pięknej topielicy, jest początkiem ruchu negocjowania znaczeń przypisywanych kobiecości i męskości.

Istota kobiecości kojarzona z kwiatami uchwycona tu zostaje za pomocą tego, co niemęskie – pudru będącego metonimią makijażu, a zatem fałszu, do którego w logice patriarchalnej przyrodzoną skłonność mają kobiety. Utożsamienie kobiecości i sztuczności przesłania wcześniejszy ekwiwalent kobieta – natura i choć przynależą one do tego samego porządku, ulegają zachwianiu, zaczynają się wzajemnie destabilizować podobnie jak dychotomia natury i kultury. Według badaczki:

puder w zestawieniu z kwiatami przynosi kolejny paradoks. W obrazach Ofelii służą one przecież (wraz z wodą) również do połączenia kobiecości z naturą. Jeśli zatem przeciwstawienie autentyczne – sztuczne uznać za przedłużenie dychotomii natura – kultura i jeśli kobieta ma się do natury tak jak mężczyzna do kultury [...], to obraz Russela, łącząc kobiecość i ze sztucznością, i z naturą, wpędza w znamiennej pułapkę. Ciąg opozycji, na którym opiera się fallogocentryczny porządek, ulega rozsypce. Ofelizm okazuje się narzędziem dekonstrukcji³⁰.

W taki też sposób wykorzystuje obraz ofeliczny autorka, zmierzając do uchwycenia procesu wynaturzenia samej natury, nieustannego różnicowania i rozplenięcia się znaczeń, które w jej

²⁶ Tamże, s. 196.

²⁷ Tamże, s. 227.

²⁸ Tamże, s. 235.

²⁹ Tamże, s. 137.

³⁰ Tamże, s. 255.

interpretacji przypomina rozrastanie się roślinnych kłączy. Pracę dekonstrukcji dokonują w studium Czeczot przede wszystkim kwiaty. Znakomicie ukazuje to zderzenie równoległych biografii Rudolpha Valentino i Wacława Niżyńskiego w celu ukazania ich niehegemonicznej męskości kształtowanej na styku życia prywatnego i odgrywanych ról, ujawniających splót nienormatywnej seksualności i etnicznej obcości³¹. Ponadto transgresyjne przemieszczenie ciała tancerza baletowego i kinowego amanta ustanawia kobiety na pozycji władczyń spojrzenia, umożliwiając ujawnienie się ich popędu skopiecznego. Rezultatem przeddefiniowania relacji między płciami staje się – jak udowadnia autorka – inwersja tradycyjnych kodów wizualności, według których objektem pożądania może być tylko kobiece ciało przedstawiane z myślą o przyjemności męskiego widza³². Ukazanie w filmie Russela twarzy zmarłego Valentino w otoczeniu kwiatów, które – jako emblematy Ofelii – symbolizują niezgodne obrazy kobiecej seksualności, niewinność, lecz także rozwiązłość seksualną³³ (co szczególnie znaczące w kontekście biografii aktora oskarżanego o prostytutkę) uwydatnia płynność znaczeń przypisywanych obrazom ofelicznym. Ich nieustanne różnicowanie i rozpraszanie nakazuje przemyśleć na nowo zarówno pojęcie martwej natury, jak i ofeliczną figurę zamkniętego ogrodu zmarłej dziewicy³⁴.

Ostatni rozdział książki Katarzyny Czeczot poświęcony został podwodnym operom Juliany Snapper. Analiza działań artystki – performerki – odniesiona zostaje do zaproponowanego przez Theodora Afdorno i Maxa Horkheimera odczytaniu opowieści o spotkaniu Odyseusza z syrenami, oraz do feministycznej wykładni Andersenowskiej baśni *Mała syrena*. Dla autorów *Dialektyki oświecenia* zwycięstwo Odyseusza nad zwodniczymi, kobiecymi demonami przynależącymi do świata natury i mitu wiąże się między innymi degradacją zmysłowego doświadczenia. W baśni Andersena interpretowanej jako narracja inicjacyjna ceną przemiany tytułowej bohaterki w kobietę jest utrata głosu. Ta figura niemoty okazuje się niezwykle ważna dla krytyki feministycznej, współgrając z kluczową dla niej kategorią własnego głosu. Katarzyna Czeczot udowadnia, że Snapper wchodzi w rolę syreny nie po to, by mówić własnym głosem, gdyż w rzeczywistości głos nigdy nie może być własny, ponieważ zależy od środowiska, w którym się rozchodzi³⁵. Dźwięk zaś jest zjawiskiem multisensorycznym, angażującym zarówno zmysł słuchu jak i dotyku³⁶. W swej interpretacji badaczka podkreśla załamywanie się narracji antropocentrycznej i potencjał kategorii hybrydy dla nauk humanistycznych, dowartościowywanie form sytuujących się poza normą genderową, spod znaku *Manifestu cyborga* Donny Haraway.

Zaproponowane przez Katarzynę Czeczot ujęcie ofelizmu czyni zeń szeroko zakrojony projekt, mieszczący w sobie pojęcia kluczowe dla współczesnej teoretycznej debaty w obrębie feminizmu – kobiecego głosu, ucieleśnionego podmiotu i jego sprawczości, zmysłów, afektów, natury i kultury. Kluczem do odkrycia wyrotowego potencjału ofelizmu jest obrona przez badaczkę strategia lekturowa, sytuująca się ponad podziałami dyscyplin nauk humanistycznych, czerpiąca obficie z bogactwa kontekstów kulturowych i filozoficznych, umożliwiającą wykroczenie poza spopularyzowane wykładnie. Ofelizm nie jest dla autorki

ani kontynuacją tradycji, ani narzędziem polemiki. Nie polega na nawiązaniu do określonej estetyki czy podjęciu pewnych wątków myślowych. Przedstawienia ofeliczne można zdefiniować jedynie przez wrażenie ruchu, jakie umożliwia nałożenie jednego obrazu na drugi. Szekspirow-

³¹ K. Czeczot, dz. cyt., s. 256.

³² Tamże, s. 263.

³³ Por. E. Showalter, *Przedstawiając Ofelię*, dz. cyt., s. 153.

³⁴ Por. Z. Mikołajko, *Śmierć, zmysły, szaleństwo (i lustro czarnej wody)* [w:] *Spektakle zmysłów*, red. A. Wieczorkiewicz i M. Kostaszuk-Romanowska, Warszawa 2010, s. 139.

³⁵ K. Czeczot, dz. cyt., s. 304.

³⁶ Tamże, s. 302.

ski tekst i aktualny kontekst tworzą w nich jakość, którą określa przede wszystkim potencjalność znaczenia.³⁷

Zawarta we wstępie deklaracja znajduje swe odzwierciedlenie w kolejnych umieszczonych w studium analizach. Wprawdzie nieustanne destabilizowanie sensów czyni autorski przedmiot namysłu trudno uchwytnym, lecz na tym właśnie polega wartość dokonanych przez badaczkę odczytań. Pomimo rozbudowanego aparatu teoretycznego mieniące się znaczeniami interpretacje nigdy nie zostają przezeń przytłumione. Książka Katarzyny Czeczot, wychodząc od romantycznego utożsamienia okazuje się udaną feministyczną interwencją w obrębie obrazów ofelicznych i zgodnie ze swoim założeniem umożliwia wyartykułowanie oporu wobec tego, co niebezpiecznie jednorodne i logocentryczne, oparte na ugruntowanych dychotomiach.

³⁷ Tamże, s. 45.