

AGNIESZKA GROMKOWSKA-MELOSİK

*Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu*

KOBIETY „POZA KONTROLĄ”? - ANDROCENTRYCZNE DYSKURSY W MALARSTWIE WIKTORIAŃSKIM (PRÓBA REKONSTRUKCJI ZNACZEŃ)

ABSTRACT. Gromkowska-Melosik Agnieszka, *Kobiety „poza kontrolą”? – androcentryczne dyskursy w malarstwie wiktoriańskim (próba rekonstrukcji znaczeń)* [Women „Out of Control”? – Androcentric Discourses in Victorian Painting (the Attempt of Reconstruction of Meanings)]. *Studia Edukacyjne* nr 32, 2014, Poznań 2014, pp. 49-62. Adam Mickiewicz University Press. ISBN 978-83-232-2837-0. ISSN 1233-6688

From the perspective of feminist analysis, the painting is considered to be androcentric. It is believed that artworks were created by men, for men and from their point of view. One can even say that, men speak through the bodies and identities of heroine images in the painting. From this point of view, painting has been accused not only of the lack of women as authors of works of art, but also of the lack of representations of the female experience.

Logically, from this perspective, images of women on the canvas are often not simple reflection of reality, but they crystallize dreams, anxieties and feelings of their male artists. There is no doubt that they are also imbued with ideologies concerning gender.

Three images that will be examined in this paper were created in the Victorian era (the dates of their creation are: 1887, 1890, 1896). They all reflect anxieties about womanhood in the late nineteenth century, primarily manifested in the creation of a new image of a woman - the femme fatale. On the other hand, the women as objects of the painting are treated as a sexual object for male creator and viewer. Every woman in the paintings could be described as "being out of control". There is a paradox here: the woman is simultaneously out of control and controlled by men. It is worth it to add that every painting has an extremely suggestive impact on the viewer and amazing artistic value.

Key words: Victorian Painting, femininity, androcentrism, femme fatale, hysteria

Sztuka malarska z perspektywy analiz feministycznych jest uznawana za androcentryczną. Uważa się, że dzieła sztuki były tworzone przez mężczyzn, dla mężczyzn i z punktu widzenia mężczyzn. Można powiedzieć

nawet, że poprzez bohaterki obrazów, przez widoczne na nich kobiety, ich ciała (i tożsamości) przemawiali mężczyźni. Z tego punktu widzenia oskarżano malarstwo nie tylko o brak kobiet jako autorek dzieł sztuki, ale również o brak prezentowania kobiet na obrazach w taki sposób, który byłby reprezentacją kobiecego doświadczenia. W tym kontekście, w klasycznym dziele *Our Androcentric Culture or the Man Made World* z 1914 roku Charlotte Gilman Perkins pisała:

Największym niebezpieczeństwem zbyt męskiej sztuki jest kładziony w niej nacisk na autoekspresję. Artysta, namiętnie świadomy swoich odczuć, usiłuje sprawić, aby inni ludzie uświadomili sobie te uczucia (...). Jeśli mężczyzna maluje morze, nie czyni tego, aby pokazać innym widok samego oceanu, ale aby inni zobaczyli i poczuli to, w jaki sposób on to personalnie odczuwa, jest to kwestią najwęższej (narrowest) wagi. Ultramęski artysta, ekstremalnie wrażliwy (...) używa medium, które jest zupełnie nieświadome (...) jako formę ekspresji swoich osobistych uczuć¹.

Logicznie, z takiej perspektywy wizerunki kobiet na płótnach malarzy nie są prostymi odzwierciedleniami rzeczywistości, lecz krystalizują w sobie marzenia, niepokoje i odczucia ich męskich twórców. Bez wątplenia, są też przesiąknięte ideologiami dotyczącymi płci. Przykładem ekstremalnych emocji, jakie może budzić sztuka jest pochodzący z XVI wieku obraz Diega Velázqueza „Venus z lustrem”, który został pocięty tasakiem do mięsa w 1914 roku przez sufrażystkę Mary Richardson. Miało to być (poza manifestem o charakterze politycznym – żądaniem uwolnienia Emmeline Pankhurst) symbolem oporu wobec patriarchalnej normy ukazywania atrakcyjnych i seksualnych ciał kobiet². Jak zauważa analizująca to zdarzenie Lynda Nead, akt ten stał się symbolem podziału między tym, co jest reprezentacją patriarchalnego ideału ponadczasowego piękna (płótno z Venus) a dziką, szaloną, opętaną furią, demoniczną i niekontrolowaną kobiecością³. W ten sposób Mary Richardson, która zyskuje przydomek „Rzeźnika”, przechodzi do historii jako „manifestacja jeszcze nie uformowanej materii”, „straszna zjawia kobiecej seksualności, którą męski styl musi poddać dyscyplinie”⁴, w opozycji do namalowanej ręką artysty – spokojnej i ponadczasowo pięknej, choć pociętej na powierzchni – nagiej Venus.

¹ Ch.G. Perkins, *The Man-Made World or Our Androcentric Culture*, New York 1914, s. 85.

² C. Johnson, *Femininity. Time and Feminist Art*, London 2013, s. 123.

³ L. Nead, *Akt Kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, Poznań 1998, s. 72.

⁴ Tamże, s. 78.

Obraz Velázquezego powstał około 1650 roku jako wyraz fascynacji pięknem ciała kobiecego (na obrazie ukazana jest bogini miłości Venus). Z kolei, trzy obrazy, które będą przedmiotem analizy w tym tekście, łączy moment historyczny, w którym powstały – epoka wiktoriańska (daty ich powstania to kolejno: 1887, 1890, 1896). Wszystkie odzwierciedlają niepokoje wokół kobiecości u schyłku XIX wieku, przejawiające się przede wszystkim powstaniem nowego wizerunku kobiety – *femme fatale*. To, co zdecydowało o ich wyborze (poza ich niezwykle sugestywnym oddziaływaniem na widza i wartość artystyczną) wiąże się z pewnego rodzaju ramą – kobiety jako przedmiotu/podmiotu oglądu męskiego twórcy i widza. Na każdym z tych płócien przedstawiona jest kobieta, którą można by określić jako „pozostającą poza kontrolą” mężczyzny – poza kontrolą są seksualność, emocjonalność, a także popędy i instynkty bohaterki obrazu. Takie przedstawienie wpisuje się doskonale w odwieczne przekonanie o antynomii mężczyzny i kobiety – pozostających na przeciwstawnych biegunach. Kobieta uosabia tu Naturę – nieprzewidywalną i zmienną, natomiast mężczyzna jest symbolem Kultury. A tylko kultura może okiełznać – choć nigdy nie do końca – to, co nieucywilizowane, czyli kobiece (kobieta jest utożsamiana z naturą z powodu swoistej fizjologii, jej ciało poddaje się specyficznemu cyklowi przemian biologicznych, ściśle związanemu z przyrodą, „cykl miesięczny kobiety odpowiada cyklowi księżycowemu”)⁵.

Kobieta jawi się tutaj jako zagrażająca mężczyźnie, jako uwodzająca go i wiodąca na manowce. Istnieje przy tym „odwieczne przekonanie”, że kobieta zawsze „coś ukrywa”, że nigdy nie pozwoli poznać siebie „do końca”, że posiada „niezłgębioną tajemnicę” (swojej kobiecości), której mężczyzna nie jest w stanie jej „wyrwać” (podejście takie nawiązuje do nurtu poszukiwania „esencji” kobiecości). Jak pisze E. Tseëlon:

W reprezentacjach o charakterze mitologicznym i teologicznym kobieta uosabia to, co sztuczne, nieautentyczne i niejednoznaczne. Jawi się ona jako osoba spreparowana, przybierająca fałszywą tożsamość (...) ⁶.

Należy jednak dodać, iż pozostająca poza kontrolą – miotana instynktami i popędami – kobieta jest jednocześnie ujarzmiona w męskim androcentrycznym dyskursie, dyskursie nadawania męskich znaczeń, wtłaczania w binarny schemat interpretacji.

⁵ Por. H. Moore, *„Divided we stand”: sex, gender and sexual difference*, [w:] *Identity and difference*, red. K. Woodward, London 1997, s. 60.

⁶ E. Tseëlon, *The masque of femininity*, London-New Delhi 1995, s. 34.

Trzy obrazy

Histeryczka

Pierwszy obraz nosi tytuł „Wykład kliniczny w *Salpêtrière*”⁷. Nasuwa się pytanie: czy to rzeczywiście tylko wykład z neurologii profesora Jeana Martina Charcota z Kliniki w *Salpêtrière*? W centrum obrazu znajduje się kobieta – w drugim stadium hysterii, wygięta w charakterystyczny łuk. To, że jeszcze nie upadła zawdzięcza lekarzowi, który podtrzymuje ją swoim ramieniem. Obraz zdaje się ożywać w mojej wyobraźni. Pozwolę sobie na charakterystykę wydarzenia, które jest na nim przedstawione, na podstawie odręcznej notatki sporządzonej przez P.R. Bourneville’a podczas pokazu Charcota z 25 listopada 1877⁸. Jest wtorek – dzień słynnych wykładów, na których obecne są przyszłe sławy neurologii, a wśród nich: Paul Richer, Pierre Marie, Gilbert Ballet, Maurcie Debove, Józef Babiński. Charcot pokazuje kobietę, która nie panuje nad sobą, swoje medium – znajduje się ona w stanie hysterii. Ma nagie ramiona i duży dekolt. Jest ubrana w suknię nasuwającą skojarzenia raczej z szansonistką niż pacjentką szpitala dla obłąkanych. Epileptyczne drgawki jej ciała przywodzą na myśl moment ekstazy seksualnej. Charcot kładzie ręce na jej jajnikach – kobieta uspokaja się na chwilę. Charcot przykładą laskę do jej łona – kobieta ucisza się. Atak hysterii oddala się, by zaraz wrócić po usunięciu laski. Kobieta domaga się laski „w słowach pozbawionych wszelkiej metafory”. Lekarz używa na przemian eteru do uspokojenia histeryczki i azotanu amylu dla przyspieszenia ataku.

Spektakl medycyny i spektakl kobiecości. Dla dwudziestu ośmiu mężczyzn w czarnych garniturach i białych koszulach, patrzących spokojnie, z zainteresowaniem. Uosabiających wiedzę i prawdę medycyny, psychiatrii. Uosabiających władzę męskości nad ciałem i tożsamością kobiety. Charcot jest mistrzem ceremonii. Oto egzemplifikacja i potwierdzenie androcentrycznego świata. Bez wątpienia, kobieta stanowi centrum obrazu – jest spektaklem, jednak jedynie takim samym spektaklem, jak bohaterki niekończących się konkursów piękności. Jest zdefiniowana przez mężczyzn i dla mężczyzn.

Kim jest „Blanche” Marie Wittmann – bohaterka obrazu⁹? Pacjentką, która zaufała swojemu lekarzowi? Podmiotem poddanym hipnozie i terapii? Przed-

⁷ Obraz ten został opisany, choć w innym kontekście, w mojej książce: *Kobieta epoki wiktoriańskiej. Tożsamość, ciało, medykalizacja*, Kraków 2013.

⁸ Parafraza opisu sceny na podstawie relacji Paula Regnarda Bourneville’a, w: P. Regnard, Bourneville, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, s. 110, podaje za: M. Foucault, *Historia seksualności*, Warszawa 2000, s. 55.

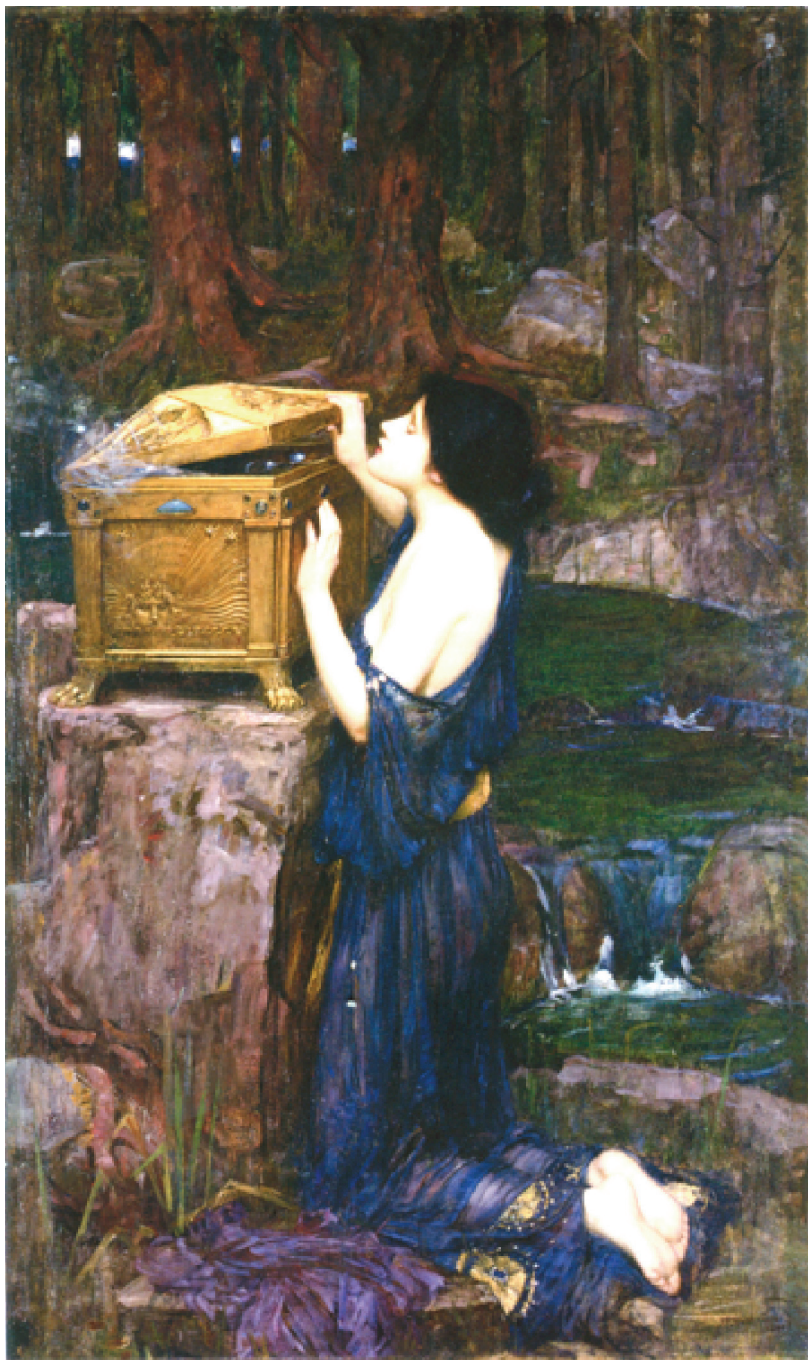
⁹ Paradoxem jest, że bohaterka analizowanego obrazu, która stała się symbolem niekontrolowanej kobiecej seksualności, przejawiającej się poprzez histerię Blanche Marie Wittmann,



Ryc. 1. Andre Brouillet „Une leçon clinique á la Salpêtrière” (1887) –
National Library of Medicine, Bethesda, Maryland



Ryc. 2. Enrique Simonet y Lombardo „¿Y tenía corazón?” (Did She Have a Heart?)
„¡Y tenía corazón!” (And She Had A Heart!) (1890) – Museo de Malaga
(Muzeum w Maladze) Hiszpania



Ryc. 3. John William Waterhouse „Pandora” (1896)
– kolekcja prywatna

miotem poddanym eksploracji? Marionetką w rękach mistrza? Uosobieniem seksualnych marzeń mężczyzn patrzących na jej ekstazę? Hipnotyzerką świadomie hipnotyzującą zapatrzoną i podekscytowaną męską widownię? Królową histeryczek (to jej, chciałoby się powiedzieć, artystyczny pseudonim)? Nie bez znaczenia jest fakt, iż Charcot słynął z robienia zdjęć swoim pacjentkom, uwieczniania na kliszy filmowej ataków histerii, a także z organizacji otwartych spektakli publicznych z udziałem histeryczek. Wraz z żoną zaprezentowali te zdjęcia na jednej z wystaw sztuki. Nieprzypadkowo też D.L. Silverman posługuje się pojęciem ikonografii Charcota, a jego pacjentki z kolei (jego modelki?) nazywa „artystkami wnętrza (*interior artist*) sprowadzonymi do stadium dekoracyjnego przedmiotu”¹⁰ (warto nadmienić, że bohaterka obrazu była wieloletnią kochanką Charcota).

W przypadku spektaklu w szpitalu *Salpêtrière* dochodzi do swoistej „teatralizacji histerii”. Jak pisze A. Corbain:

Powstaje więc teatr dnia codziennego, gdzie kobieta-symulatorka chciałaby być obiektem widowiska. „Perskie oko”, porozumiewawczy uśmiech histeryczki proponuje patologiczny obraz kobiecego uwodzicielstwa. Mężczyźni staną teraz przed wielką pokusą utożsamiania przejawów tej choroby z delirium orgazmu czy też prowokacyjnym zachowaniem ulicznym (...) Teatr histerii jest być może zwykłą taktyką subtelnej sterowania pożądaniem mężczyzn lub przede wszystkim symptomem, choć może także nieświadomą terapią niedosytu mężczyzny. Na scenie w *Salpêtrière* w tej złożonej grze ekshibicjonizmu i voyeryzmu – zarówno z jednej, jak i z drugiej strony – chodzi tak naprawdę o wadliwy stosunek do pożądania (...). Ta zdobywająca rozgłos działalność prowadzi do okrutnych niepotrzebnych rodzajów terapii (...) ¹¹

Wiedzioną tradycyjnym pytaniem, „co artysta miał na myśli?” uwieczniając na płótnie spektakl histerii, zwracam się w stronę niezwykle impresywnych dwóch ogromnych okien, przez które wpada światło. Zdaje się ono

to również bohaterka książki P.O. Enquista *Opowieść o Blanche i Marie*, napisanej na podstawie dokumentów i źródeł (w tym pamiętników Blanche) dotyczących życia Blanche i Marii Skłodowskiej-Curie. Obie kobiety przyjaźniły się, a Blanche pomagała Marii przy pracach nad pierwiastkiem rad. Z kart powieści wylania się obraz kobiet namiętnych, wyprzedzających swoją epokę, ale też kobiet trawionych chorobą (promieniotwórczy rad prowadzi do ich okaleczenia i śmierci) i niepotrafiących wpisać się w obowiązujący ideał kobiety. P.O. Enquist czyni osią powieści szaloną i skazaną na tragiczny finał miłość Blanche do profesora Charcota i Marii do Paula Langevina.

¹⁰ E. Showalter, *Hysteria, Feminism, and Gender*, [in:] *Hysteria Beyond Freud*, red. H. King, R. Potter, G.S. Rousseau, E. Showalter, Berkeley 1993, s. 310.

¹¹ A. Corbin, *Kuliszy*, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. IV, red. M. Perrot, Wrocław-Warszawa-Kraków 1999, s. 604.

symbolicznie oddzielać tę scenę od mroku wiktoriańskiej sypialni, w której, jak wierzono, nie mogło być miejsca na kobiecą namiętność i ekscytację, jako że każda zmysłowa i pożądana kobieta była uznawana za patologiczne odchylenie od normy. Mrok sypialni wiktoriańskiej w sali wykładowej *Salpêtrière* zastąpiony został pełnym światłem, a bohaterką sceny jest histeryczka wraz z jej spektaklem ekstazy.

Tak czy inaczej, obraz przesycony jest jednak klimatem klasycznego binaryzmu płciowego – kobieta reprezentuje naturę, a mężczyzna uosabia kulturę. Powraca ideał wiktoriańskiego dżentelmena, który symbolizuje racjonalność oraz panowanie nad sobą, autorytet i władzę. W tym kontekście „Blanche” Marie Whittmann stanowiła kolejne potwierdzenie zasadności ideologii pozbawionej racjonalności kobiety, która utraciła panowanie nad swoim ciałem i zmysłami, która dała się zwieść instynktom, pierwotnym popędom i niestłamszonemu pragnieniu.

Na obrazie tym widoczne jest wyraźne, stanowiące istotę wiktoriańskich konstrukcji kobiecości, dyscyplinowanie tożsamości i ciała, ich nieskrępowana medykalizacja, poprzez władzę mikropraktyk dnia codziennego (przypominają mi się narracje Michela Foucaulta o narodzinach kliniki w drugiej połowie XIX wieku). Oto, zgromadzeni na sali mężczyźni patrzą na kobietę-histeryczkę analitycznym, zdyscyplinowanym i dyscyplinującym spojrzeniem, w którym zawarty jest cały system władzy/wiedzy. Scena z „Wykładu klinicznego z *Salpêtrière*” uosabia synoptyczne spojrzenie męskiego oka – bowiem przecież tylko mężczyzna może opisać to, co widzi. „Obserwowanie po to, aby wiedzieć, pokazywanie po to, aby uczyć” jest przecież milczącą „i z powodu tego właśnie milczenia znacznie bardziej groźną – przemocą dotykającą ciała”¹². Obląkana mowa (ciała i słowa) Blanche Marie Whittmann staje się jednak przykładem dyskursu szaleńca, któremu – odwołując się do Foucaulta – przypisać możemy „zdolność do wypowiadania prawdy ukrytej (...) zdolność w całej naiwności tego, czego mądrość innych nie jest w stanie dostrzec”¹³. W jej postaci uosobiona jest bowiem cała prawda o epoce, cały niepokój wokół kobiecości, cała teoria i praktyka społeczno-kulturowego represjonowania kobiet.

Warto odwołać się do historycznych opisów podobnych spektakli, które w owym okresie fascynowały Paryż. Przeczytajmy fragment wspomnień *The Story of San Michele*:

Wielki amfiteatr był wypełniony po brzegi wielobarwną widownią reprezentującą cały Paryż, autorami, dziennikarzami, najlepszymi aktorami i aktorkami, najmod-

¹² M. Foucault, *Narodziny kliniki*, Warszawa 1999, s. 116.

¹³ M. Foucault, *Porządek dyskursu*, Gdańsk 2002, s. 5.

niejszymi znamienitościami. Zahipnotyzowane kobiety-pacjentki były centrum spektakularnego widowiska dla tłumu zaciekawionych obserwatorów. Niektóre z nich wahały z przyjemnością butelkę amoniaku, kiedy wmawiano im, że to woda różana, inne zjadały kawałek węgla, który był im przedstawiany jako czekolada. Inne czołgały się po podłodze, szczekając zaciekle, gdy wmawiano im, że są psem, składały ramiona do lotu, gdy wmawiano im, że są gołębiem, podnosiły koszule z krzykiem przerażenia, kiedy rzucano im rękawice do nóg (...). Inne spacerowały z kapeluszem w ramionach kołysząc go i całując delikatnie, gdy mówiono im, że to dziecko¹⁴.

Autor powyższego fragmentu – Axel Munthe, szwedzki lekarz praktykujący w tym czasie w Paryżu, opisuje wykłady Charcota jako „absurdalną farsę”, nie mającą wiele wspólnego z medycyną – grę kłamstwa i pozorów. Stadia hipnozy wyróżnione przez Charcota: „letarg, katalepsję i somnambulizm” uważa za wykreowane wyłącznie przez niego i nie spotykane poza murami jego kliniki w *Salpêtrière*. „Wielka histeria Charcota” – napisze kilkadziesiąt lat później Roger Bastide – „była bardziej konstrukcją lekarzy niż chorych”. Jego zdaniem, histeria przybierała postać „nieświadomej symulacji, której objawy, wywołane na drodze sugestii, ustępują pod wpływem perswazji”¹⁵.

Prostyutka

Kolejny obraz „¿Y tenía corazón?” (Did She Have a Heart?/Czy ona miała serce?) lub „¡Y tenía corazón!” (And She Had A Heart!/I ona miała serce!) został namalowany przez dwudziestoczworoletniego hiszpańskiego malarza Enrique Simoneta y Lombardo w 1890 roku¹⁶. Znany jest również pod tytułami: „Anatomia serca” (Anatomia del corazón/Heart’s Anatomy) i „Autopsja” (La autopsia del corazón/Autopsy of the Heart). Na obrazie widzimy prosektorium, w którym nad martwym ciałem kobiety stoi starszy mężczyzna z jej sercem w dłoni. Wystrój pomieszczenia jest bardzo surowy – znajdują się w nim dwa proste stoły. Na jednym z nich położono parę noży, gąbkę, miskę z wodą. Jednolite ciemne ściany są oświetlone niewielkim światłem z naściennej lampy. Przez proste odsłonięte, niewielkie okno wpada światło dzienne, którego intensywność kontrastuje z mrokiem kostnicy, sprawiając, że ciało trupa jest nim spowite. Ten kontrast dwóch planów: ciemnego z postacią starego mężczyzny i jasnego z oświetlonym ciałem zmarłej kobiety jest jedną z najbardziej uderzających opozycji na obrazie. Na okiennym parapecie stoi kilka butelek z różnymi płynami, prawdopodobnie

¹⁴ A. Munthe, *The Story of San Michele*, New York 1929, s. 302-303.

¹⁵ R. Bastide, *Socjologia chorób psychicznych*, Warszawa 1972, s. 364.

¹⁶ Obraz ten był analizowany, choć w innym kontekście, w mojej książce: *Kobieta epoki wiktoriańskiej*.

służącymi do konserwacji organów lub odkażania rąk. Rozpraszająca mrok lampa, umieszczona tuż za plecami mężczyzny, ma symbolizować oświecającą moc nauki, jednak, co bez wątpienia ma istotne znaczenie, światło, które daje jest bardzo słabe – jakby artysta chciał powiedzieć, że nauka nie jest w stanie odpowiedzieć na wszystkie pytania, a szczególnie na to, które zdaje się padać z ust anatoma i jednocześnie stanowi tytuł obrazu. W przeciwstawieniu na obrazie relacji cienia i światła występuje jakby inwersja tradycyjnego sposobu myślenia: to cień zdaje się odwoływać do nauki, a światło – do zjawisk wymykających się racjonalności.

Tytuł obrazu z istoty swojej jest dwuznaczny: niekiedy występuje w formie pytania, a niekiedy odpowiedzi: „Czy ona miała serce?”, „Ona jednak miała serce”. U Simoneta, choć większość krytyków porównuje jego dzieło z innymi obrazami z tej epoki ukazującymi śmierć i sekcję zwłok, nie znajdziemy zwykle towarzyszących tematowi rekwizytów: czaszki, książek medycznych i atlasów anatomicznych. Widzimy starego człowieka reprezentującego mądrość medycyny i równocześnie pozbawionego dostępu do prawdy. Tytuł obrazu, choć pozornie zawiera konotacje medyczne, bez wątpienia podejmuje problem moralności. Malarz zdaje się bowiem w tym kontekście zadawać bardzo egzystencjalne pytania. Oto, kto ma prawo osądzić moralność kobiety, młodej prostytutki, która popełniła samobójstwo przez utopienie się? Przecież nie wystarczy wyjąć serca z jej ciała, aby przekonać się, jaka ona była naprawdę. Czy wystarczy być autorytetem medycyny, aby stać się wyrocznią w sferze moralności?¹⁷ (przypomnijmy, że w tamtym okresie medycyna inwazyjnie wchodziła na tereny dotychczas zarezerwowane dla religii, wyznaczając normę i patologię).

Dlaczego młody Simonet wybrał prosektorium, aby postawić pytanie o naturę ludzką/naturę kobiecą/naturę prostytutki – pytanie o niejednoznaczność tego, co moralne i moralności pozbawione, w końcu, w genialnym przeblasku intuicji, pytanie zdające się kwestionować prymat nauki i medycyny? Trzeba dodać, że prosektorium w drugiej połowie XIX wieku przestało być jedynie symbolem przestrzeni funkcjonalnej, stając się miejscem anonimowej, usystematyzowanej i wyalienowanej śmierci, a jednocześnie miejscem dostępnym dla widowni. Mirela Ferre Alvarez nazywa prosektorium echem nowej mentalności, która sprowadza to, co najbardziej intymne (śmierć, obłąd, choroba) do tego, co publiczne. Prosektorium reprezentuje tu „nową, naukową koncepcję śmierci, koncepcję związaną z przesłankami pozytywizmu, w którym nauka jest paradygmatem społecznej

¹⁷ A. del Pozo Garcia, *Cadavers emmarcats: cos, genere i visualitat al tombant de segle XIX-XX*, [w:] *A flor de text: Representacions de la corporeïtat als llenguatges artístics*, red. N. Acedo, A. Pérez, Barcelona 2011, s. 23.

ewolucji”¹⁸ (wpisuje się ono więc bez wątpienia w postępującą medykalizację życia społecznego).

I właśnie w tej, jak nazywa ją Allan Mitchell, „świątyni pozytywizmu” desygnującej rosnący prestiż nauki¹⁹ widzimy ciało poddane dysekcji (chirurgicznemu preparowaniu) – ciało młodej, pięknej kobiety. Jej bujne, błyszczące, rude faliste włosy spływają w stronę podłogi. Jej skóra jest delikatnej kremowej barwy, w ogóle nie przywodzącej na myśl skóry osoby zmarłej. Brak zasinień, śladów rozkładu, najdrobniejszego nawiązania do tego, że wyłowiono ją z rzeki. To ciało piękne, do połowy odsłonięte, zastygnięte w oczekiwaniu na kochanka. Bez wątpienia, jest to ciało pełne erotyzmu, który stał się „integralną częścią fascynacji śmiercią”²⁰. Przedstawiona przez Simoneta naga topielica nawiązuje do toposu szalonej i opętanej miłością Ofelii, ale również i do reprezentacji kobiety jako nieokielzanej natury – seksualności, której nie można kontrolować i zrepresjonować. I w przypadku tego obrazu mamy jednak do czynienia z odwiecznym binaryzmem obecnym w kulturze Zachodu. Nagie ciało młodej kobiety przeciwstawione jest ubranemu ciału starego mężczyzny. Chciałoby się nawet powiedzieć – nie ciału, lecz intelektowi mężczyzny. Kobieta stanowi tu uosobienie natury, której jest bliższa przez swoją fizjologię i anatomię. Mężczyzna stanowi personifikację kultury i nauki. Patrząc na płótno można odnieść wrażenie, że tylko mężczyzna może dokonać dysekcji – także tej metaforycznej – kobiety. Jednakże, obraz ten, co jest oczywiste dla widza, nie odwołuje się do realizmu dysekcji. Prosty akt wyciągnięcia serca z ciała zyskuje – powtórzę raz jeszcze – znaczenie symboliczne: filozoficzne i moralne.

Anatom, jak zauważa komentująca obraz Simoneta L. Jordanova, przyjmuje postawę szekspirowskiego Hamleta²¹, a jego pytanie o istnienie serca – choć bez wątpienia ironiczne i wypełnione wahaniem – staje się nieoczekiwanym oświeceniem rozumu przez serce, zarówno to dosłowne, trzymane w ręce i to transcendentne symbolizujące duchowość i poznanie pozazmysłowe. Dobrowolna śmierć w nurcie rzeki zdaje się oczyszczać prostytutkę, jak woda chrzcielna oczyszcza z grzechów. I choć, jak podkreśla analizujący obraz Simoneta Neil Holmstrom, śmierć bohaterki jest tu konsekwencją

¹⁸ M. Ferre Alvarez, *The Dramatisation of Death in the Secondo Half of the 19th Century. The Paris Morgue and Anatomy Painting*, [w:] *Faces of Death: Visualising History*, red. A. Peto, Pisa 2009, s. 164, 166.

¹⁹ Cyt. za: tamże, s. 173.

²⁰ L. Jordanova, *Sexual Visions. Image of Gender in Science and Medicine Between the Eighteenth and Twentieth Century*, Wisconsin 1989, s. 174, 183.

²¹ Tamże.

„jednostkowej, moralnej degradacji podmiotu”²², stanowi jednocześnie wybawienie i odkupienie.

Obraz ten wpisuje się więc w typowy dla tego okresu dialog dyskursów. Jeden z nich związany był z „naukową koncepcją śmierci, opartą na przesłankach pozytywizmu”, w którym nauka staje się „paradygmatem społecznej ewolucji”²³. Drugi dyskurs wpisany był w – typowe dla tego nurtu, jakim w sztuce był symbolizm – upodobanie do mistycyzmu i dekadencji jako inherentnych w refleksji nad misterium ciała. Obraz Simoneta jest reprezentacją antynomii „życia i śmierci, zatracenia i odkupienia, które definiowały sprzeczności pozytywistycznego kryzysu”²⁴. Stanowi on jednocześnie symboliczną reprezentację (ambiwalencji) relacji między mężczyzną i kobietą w tej epoce.

Pandora

Obraz Johna Williama Waterhousa (1896) w sposób bezpośredni jest „tekstem kulturowym”, w którym kategorie wiedzy, płci kulturowej i władzy tworzą motyw decydujący o jego wymowie. Spójrzmy więc na ten obraz.

Jest noc, czarny las, a piękna kobieta ze spokojnym wyrazem twarzy kłęczy u stóp kamiennego postumentu. Przed nią stoi okazała złota skrzynia. Jej blask oświetla twarz i alabastrową skórę nagich ramion kobiety. Z prawej strony widać płynący potok, który często bywa wykorzystywany jako symbol biegu życia. To mitologiczna Pandora. Podarowane jej w posagu naczynie, które w kolejnych odczytywaniach i przepisywaniach mitu przeobraża się w puszkę, u Waterhousa jest kunsztowną, bogato zdobioną skrzynią. W niczym nie przypomina glinianej butelki opisywanej przez Hezjoda. Pandora otwiera ją w gęstym (chciałoby się powiedzieć: od znaczeń) lesie, który symbolizuje nagromadzenie się nieprzewidzianych trudności (ten topos często powraca w baśniach dla dzieci). Ale ten las nie jest niepokojący. Potok płynący obok Pandory i przebijające z daleka błękitne światła pokazują, że gdzieś niedaleko panuje jasny dzień i toczy się zwykłe życie. Pandora nie jest w nim zagubiona, wystarczy postąpić kilkanaście kroków i las się skończy. Widzimy ją w momencie, w którym uchyla wieko skrzyni. Czas zatrzymał się na tę jedną chwilę i nic nie zwiastuje nadchodzącego nieszczęścia. Znający mit wiedzą jednak doskonale, że za chwilę ze skrzyni

²² N. Holstrom, *Exquisite corpses: The Depreciation of Female Health in Artistic Representation*, s. 1 – referat wygłoszony 11 listopada 2012 podczas konferencji: “Making Sense of Dying and Death”, sesja 5b: *Philosophies of Death*, Salzburg, Austria, dostępny na stronie internetowej: www.inter-disciplinary.net/probing-the-boundaries

²³ M. Ferre Alvarez, *The Dramatisation of Death*, s. 166.

²⁴ Tamże, s. 181.

wydobędą się wszystkie troski i nieszczęścia tego świata. Pandora jest więc postacią symbolizującą – podobnie jak biblijna Ewa – sprzeniewierzenie się czyjejś woli, złamanie zakazu, który skutkuje przerwaniem spokoju i szczęścia. Mitologiczna Pandora to pierwsza kobieta, stworzona przez Zeusa z ziemi i ognia, zesłana do świata pełnego harmonii i homogeniczności, w którym żyją wyłącznie mężczyźni.

Ale mit o Pandorze można też odczytać, szczególnie w kontekście obrazu Waterhousa, inaczej. Jego Pandora zdaje się otwierać, wiedzona ciekawością poznania, skrzynię pełną wiedzy. Ta wiedza to różnorodne dyskursy, które z jednej strony wprowadzają niepokój i chaos do jednostronnego dotąd i uporządkowanego świata. Świata opartego na prostych, binarnych schematach. Ale ta wiedza, choć pełna niepokoju i często nie chciana, pozwala na pokazanie różnorodności i złożonej rzeczywistości, choć niekoniecznie ułatwia jej zrozumienie. Skrzynia Pandory jest więc symbolem wiedzy; może być to wiedza o „kobiecie”, ale i jednocześnie o mężczyźnie, choć niekoniecznie wypowiedzana głosem kobiet, to w dyskursie kobiecości. Pandora jest tu również symbolem władzy, jaką posiada kobieta – władzy, nad którą nie istnieje kontrola.

Piękna Pandora postępuje bowiem kierowana emocjami – ciekawością i pożądaniem, ale również zgodnie z najwyższą logiką: dokonuje wyboru, otwiera skrzynię, którą otrzymała w posagu. Czy można sobie wyobrazić kogoś, kto jej nie otwiera? Ta ciekawość jest niebezpieczna, ale też życiodajna – daje początek poznaniu i transgresji (poza tym, gdyby jej nie otworzyła, kto po tysiącach lat pamiętałby o Pandorze?) Zawartość skrzyni, jak chcieli autorzy kolejnych wersji mitu, podlegała zmianom, ale zawsze zostawały w niej: niepokoje i nadzieja. Akt otwarcia skrzyni, to akt utraty kontroli nad tym co się zdarzy. Zamknięta skrzynia dawała poczucie stabilności i bezpieczeństwa.

Amerykańskie feministki kilkadziesiąt lat temu stwierdziły, że historia została napisana przez mężczyzn, o mężczyznach i dla mężczyzn. W związku z tym uważały, że angielskie słowo *history*, to jego opowieść (*his story*). Stąd, postulowały napisanie historii przez kobiety, o kobietach i dla kobiet (*her story*).

Może tak jest z mitem Pandory, przepisywanym i reinterpretowanym przez mężczyzn. A gdyby go odczytać inaczej?

Otwarcie skrzyni może symbolizować nowe otwarcia w nauce i praktyce społecznej, które choć na początku mogą wydawać się być zgubne i kwestionujące w sposób destruktywny porządek społeczny, to jednak później w licznych transgresjach i (re)interpretacjach mogą dawać źródło różnorodnym emancypującym dyskursom wiedzy-władzy i być może po otwarciu tej

skrzyni jedna z myśli, której dała ona źródło, związana jest z przekonaniem, iż kobiecość i męskość, choć w punkcie wyjścia zawsze biologiczne, mogą stać się źródłem różnorodnych społecznych konstrukcji. Ta płęć kulturowa – kategoria, która dla wielu jeszcze dziś stanowi plagę i nieszczęście, dla innych tworzy optymistyczny kontekst wyzwolenia, równouprawnienia i podmiotowości. To, co na początku zdawało się być z perspektywy dawnych stereotypów zaburzeniem – powtórzę raz jeszcze – nieszczęściem, przeistacza się w swoje przeciwieństwo. Zdolność do autokreacji kobiety i mężczyzny, zdolność do ekspresji wolności tworzenia własnej biografii. I bez wątpienia, bliższe jest mi takie odczytanie Pandory. Otrzymujemy w nim wiedzę w często trudnym i niejednoznacznym, podatnym na szereg odczytań dyskursie gender. To wiedza, która jest nieodłącznie związana z władzą, także z władzą poznania. Oto ciekawość badaczy, którzy często otwierają przysłowiową „puszkę Pandory” prowadzi do pluralizmu dyskursów i transgresji. To wiedza – taka jak mīt o Pandorze i sama Pandora – sprzeczna, niejednoznaczna i niespójna. Trzeba bowiem pamiętać, że Pandora znaczy dosłownie „obdarowana wszystkim” lub „dająca wszystko”. Pandora to istota obdarzona przez Venus pięknem i zmysłowością, od Merkuriego otrzymała dar inteligencji i elokwencji, dar uwodzenia słowami.

Zakończenie

Laura Mulvey wprowadziła do krytyki feministycznej określenie „kontrolującego męskiego oka/spojrzenia”²⁵, które uprzedmiotawia kobietę pokazowaną w sztuce. Jest to kobieta będąca obiektem seksualnym, ukazywana przez mężczyzn według męskich standardów. Aktywny widz – mężczyzna jest tu przeciwstawiany biernemu „przedmiotowi” poddawalnemu oglądowi – kobiecie. To spojrzenie często kojarzone jest ze skopofilią, rozumianą jako czerpanie przyjemności, również o charakterze erotycznym, z patrzenia na nagie ciała kobiet przedstawiane na artystycznych płótnach²⁶. Na trzech analizowanych przeze mnie obrazach spojrzenie ma szczególne znaczenie. To pełne ciekawości spojrzenie Pandory oraz uosabiające spokój i autorytet spojrzenie Charcota, w końcu oczy dwudziestu kilku mężczyzn

²⁵ Esej Laury Mulvey jest poświęcony sztuce kinowej, jednak, jak jestem o tym przekonana, przeprowadzone przez nią analizy można również zastosować do dzieł malarskich. L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema. Film Theory and Criticism: Introductory Reading*, red. L. Brady, New York 1999.

²⁶ Por. Ch. Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, London-Basingstokes 1982, s. 58.

utkwione w wijącą się w histerycznym spazmie pacjentkę i przenikliwie spojrzenie anatoma na wyjęte z klatki piersiowej zmarłej prostytutki serce (Blanche Marie, Pandora i zmarła bezimienna prostytutka pozostają pasywnymi obiektami spojrzenia). Jest jeszcze jedno spojrzenie, to moje spojrzenie na „kobiety pozostające poza kontrolą” – prześiąknięte wiedzą o epoce oraz dyskursami wiedzy i władzy, pozbawione naiwności przypadkowego widza, a jednocześnie pełne świadomości, że jest ono bardziej efemeryczne (zamrożone na chwilę w tym tekście) niż spojrzenie artystów, którzy uwiecznili na swoich obrazach opisywane w tym artykule, niezwykle sugestywne i w dużej mierze ponadczasowe, reprezentacje kobiecości. Niekiedy patrząc na dawne obrazy, mam wrażenie, że ich autorzy malując je, mieli genialne olśnienie przejrzenia przez lustro czasu w czasy im współczesne.

BIBLIOGRAFIA

- Bastide R., *Socjologia chorób psychicznych*, Warszawa 1972.
- Corbin A., *Kulisy*, [w:] *Historia życia prywatnego*, t. IV, red. M. Perrot, Wrocław-Warszawa-Kraków 1999.
- del Pozo Garcia A., *Cadavers emmarcats: cos, genere I visualitat al tombant de segle XIX-XX*, [w:] *A flor de text: Representacions de la corporeïtat als llenguatges artístics*, red. N. Acedo, A. Pérez, Barcelona 2011.
- Ferre Alvarez M., *The Dramatisation of Death in the Secondo Half of the 19th Century. The Paris Morgue and Anatomy Painting*, [w:] *Faces of Death: Visualising History*, red. A. Peto, Klaartje Schrijvers, Pisa 2009.
- Foucault M., *Narodziny kliniki*, Warszawa 1999.
- Foucault M., *Historia seksualności*, Warszawa 2000.
- Foucault M., *Porządek dyskursu*, Gdańsk 2002.
- Gromkowska-Melosik A., *Kobieta epoki wiktoriańskiej. Tożsamość, ciało, medykalizacja*, Kraków 2013.
- Holstrom N., *Exquisite corpses: The Depreciation of Female Health in Artistic Representation*, s. 1 – referat wygłoszony 11 listopada 2012 podczas konferencji: “Making Sense of Dying and Death”, sesja 5b: Philosophies of Death, Salzburg, Austria, dostępny na stronie internetowej: www.inter-disciplinary.net/probing-the-boundaries
- Johnson C., *Femininity. Time and Feminist Art*, London 2013.
- Jordanova L., *Sexual Visions. Image of Gender in Science and Medicine Between the Eighteenth and Twentieth Century*, Wisconsin 1989.
- Metz Ch., *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, London-Basingstokes 1982.
- Moore H., *„Divided we stand”: sex, gender and sexual difference*, [w:] *Identity and difference*, red. K. Woodward, London 1997.
- Mulvey L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema. Film Theory and Criticism: Introductory Reading*, red. L. Braudy, Marshall Cohen, New York 1999.
- Munthe A., *The Story of San Michele*, New York 1929.

Nead L., *Akt Kobiocy. Sztuka, obscena i seksualność*, Poznań 1998.

Perkins Ch.G., *The Man-Made World or Our Androcentric Culture*, New York 1914.

Silverman D.L., *Art nouveau in fin-de-siècle France: politics, psychology, and style*, Oxford 1992.

Tseëlon E., *The masque of femininity*, London-New Delhi 1995.