PRZEKŁADY

SARAH WILSON

MASKARADY-KOBIECOŚCI*

> Nadszedł czas dowartościowania idei kobiet kosztem idei mężczyzn, których bankructwo osiągnęło dziś swe burzliwe apogeum.
> André Breton, *Arcane 17* (Quebec), 1944

> Nie odnosi się to do tych spośród Państwa, którzy jesteście kobietami – to wy same stanowicie problem.
> Sigmund Freud, *Kobiecość*, 1933

NASZ *FIN-DE-SIECLE*

Orlando, transseksualna bohaterka Virginii Woolf, stoi na czasowym i kulturowym rozdrożu – poprzez swe rozliczne przebrania spogląda w przeszłość, antycypując jednocześnie naszą przyszłość[1]. Również we Francji opowieści o transseksualistach sięgają czasów Joanny d'Arc, męża-dziewicy orleańskiej, a dziś ucieleśniają się w działaniach artystki performance Orlan. Krzyżują się tu ścieżki z dwóch obszarów: różnicy płci i różnicy kulturowej. Wszystkie one istnieją pod egidą patriarchatu i konfliktu esencji i egzystencji, „natury i nauk". „Nikt nie rodzi się kobietą, ale się nią staje," jak pisała Simone de Beauvoir[2]. Historia ta nie roz-

---

* Znacznie zmieniona wersja tego szkicu ukazała się po francusku jako *Féminités-Mascarades* w przekładzie Ch. Penwardena i M.-N. Ryan w katalogu wystawy *Féminin masculin* Paris, Centre Georges Pompidou i Gallimard/Electa, 1995, s. 291-311. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady tekstów francuskich pochodzą od autorki. (Wykorzystano istniejące przekłady polskie – w pozostałych przypadkach przekład za tekstem angielskim – przyp. tłum.).

[1] V. Woolf, *Orlando: Biografia*, New York 1956 (przekład polski: *Orlando*, przeł. T. Bieroń, Poznań 1994).

[2] S. de Beauvoir, *The Second Sex*, przekład i wstęp H. M. Parshley, New York 1993, s. 81: „To stworzenie – coś pośredniego między mężczyzną a eunuchem – które nazywa się

poczyna się ani w naszym stuleciu, ani w epoce rycerstwa, lecz w wyobraźni, w następstwie rewolucji przeciw legendarnemu matriarchatowi. W ten sposób mogła przynajmniej zaistnieć wizja kobiecego Złotego Wieku[3]. Odwieczna wojna płci przedstawiana w sztuce i literaturze to już mniej chwalebna historia[4].

Zanim jeszcze po stronie zła umieściła kobietę mitologia, stało się to za sprawą etymologii: na podwiązce Niki de Saint-Phalle *Hon / Elle* (*Hon / Ona*) (1966) znajduje się sentencja *Honi soit qui mal y pense* (Biada temu, kto o tym źle myśli), dewiza Orderu Podwiązki. Katalog londyńskiej wystawy *Bad Girls* informuje nas, że średnioangielskie słowo *baeddel* oznacza *homo utriusque, hermaphrodita* i że znaczenie jego derywatu *baedling* określić można jako „człowiek zniewieściały, mężczyzna o cechach kobiety"[5]. Podobnie słowo *féminisme*, które pojawiło się w języku francuskim w r. 1837, legitymowało się niepokojącym, podwójnym sensem: z jednej strony oznaczało ono ruch na rzecz praw kobiet, łącznie z prawem do uczestnictwa w wyborach, z drugiej jednak określało „aspekt tożsamości męskiej zdradzający pewne drugorzędne kobiece cechy płciowe" – stan, który uważano za szczególnie zagrażający intelektualistom i artystom (stąd *Les Fleurs du mal* Baudelaire'a odczytywano jako *Les Fleurs du male*[6]). Dopiero pod koniec dziewiętnastego wieku francuskie słowo *artiste* zyskało możliwie pozytywny wydźwięk w odniesieniu do obu płci.

Odwiecznym tematem artystów-mężczyzn jest akt kobiecy uświęcony zarówno tradycją akademii i salonu, jak i profesjami modelki i prostytutki (*Olimpia* Maneta, *Nana* Zoli, *Belle Noiseuse* Balzaka). Lecz w profesji artysty zawierała się także *implicite* zdolność zwana *Bovaryisme* (od powiedzenia Flauberta *Madame Bovary, c'est moi*) pozwalająca na utożsamienie się z ciałem, na penetrację kobiecej anatomii w celu uchwycenia od wewnątrz jej konturów, miękkości i myśli. Miłość i pożądanie artysty

---

kobietą, jest produktem cywilizacji jako całości". (Przekład polski: *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska i M. Leśniewska, Kraków 1972).

[3] Patrz J. J. Bachofen, *Das Mutterrecht*, Stuttgart 1851.

[4] Dzieło H. C. Agrippy, *Sur la supériorité des femmes* (napisane w r. 1509, wydane w 1529), ed. B. Dubourg, Paris 1986, zostało gwałtownie zaatakowane przez François Rabelais'go w: *Le Tiers-livre* (1546), książce zwanej w owych czasach „manifestem antyfeministycznym stulecia". Na temat późniejszej ikonografii, patrz *La Guerre des sexes*, red. Laure Beaumont-Maillet Paris 1984 i *Der Kampf der Geschlechter: Der Neue Mythos in der Kunst, 1850-1930*, kat. wyst. Köln 1995.

[5] L. Cottingham, *What's So Bad About Em?* (w:) *Bad Girls*, kat. wyst., Londyn, Institute of Contemporary Arts, 1993, s. 59, przyp. 2. Cottingham używa przymiotnika „zły" jako synonimu do „pozytywny", „dionizyjski", „antykonserwatywny", „ironiczny", „pełen humoru", itd.

[6] Definicja cytowana w studium N. Schor, *Feminism and George Sand: Lettres a Marcie*, (w:) *Feminist Theorize the Political*, ed. J. Butler i J. W. Scott, London 1992, s. 41.

ukierunkowane na stworzony przez niego kobiecy obiekt nie jest niczym innym, jak znakiem, rozszerzeniem jego „ja" i potwierdzeniem męskiej sprawności. Obok *Bovaryisme* wypada umieścić mit Pigmaliona: składany przez artystę pocałunek życia symbolizuje samowystarczalność hermafrodyty, czego doskonałym przykładem jest falliczna, wypolerowana *Princesse X* Constantina Brancusiego (1916). Przeciwidentyfikacja płciowa jest kwestią skomplikowaną, w obrębie której płeć kulturowa może być określona jako struktura właściwa melancholii. Artysta tworzy ciało i twarz kobiety jako maskę, którą Judith Butler, parafrazując Lacana, opisała w *Gender Trouble* jako „element inkorporacyjnej strategii melancholii, przejmowanie atrybutów utraconego obiektu/Innego w warunkach, gdy utrata jest konsekwencją odmowy miłości"[7].

Badane w rozszerzającym się obszarze *gender studies* konstrukty i maski męskości określają dziś wszystkie, zarówno polityczne, jak i intelektualne struktury patriarchatu. Lecz obecny *fin-de-siècle* odzwierciedla swego prekursora: na progu nowego stulecia nasze janusowe spojrzenie zwraca się zarazem w przeszłość i przyszłość. Korzeni i lustrzanego odbicia tak licznych współczesnych publikacji dotyczących tej dziedziny szukać należy w gwałtownym rozkwicie dziewiętnastowiecznej seksuologii i jej wpływie na dyskursy kryminologii, medycyny, literatury, pornografii oraz rodzącej się wówczas psychoanalizy – najważniejsze matryce modernizmu.

Teksty takie, jak *Sarrasine* Balzaka (1830), *Panna de Maupin* Gautiera (1835), *Über die Weiber* Schopenhauera (1851) i *La Femme* Micheleta (1859), a także *Pan Wenus* Rachilde, *Na wspak* Huysmansa (oba 1884), *Portret Doriana Graya* Wilde'a i *Le Gynandre* Joséphina Peladin (oba 1891) znalazły swe odzwierciedlenie w malarstwie i rzeźbie symbolistów i dekadentów, a później także w nowych sztukach fotografii i kina. Stworzyły one świat nieokreśloności płci kulturowej, który wywołał reakcje nie tylko w postaci dzieł Marcela Duchampa i Woolf czy *S/Z* Rolanda Barthesa (1970) i studium Michela Foucault o Herculine Barbin (1978), ale również w sferze dzisiejszej kultury popularnej – filmach takich, jak *Tootsie* Sydneya Pollacka (1982), *Victor/Victoria* Blake Edwardsa (1982) oraz *Yentl* Barbry Streisand (1983)[8].

U podstaw tej wystawy (tj. *féminin masculin*, patrz nota na początku przypisów – przyp. tłum.), poza obszarem czy też pod powierzchnią erotyki i pornografii, kryje się problem zróżnicowania – nieokreśloności płci kulturowej i jej wielu masek. W warunkach patriarchatu, spośród obu

[7] J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990, s. 48.

[8] Patrz M. Garber, *Vested Interests: Cross-Dressing & Cultural Anxiety*, New York 1992, s. 4-9, 77-84.

płci przede wszystkim kobiecość staje się obszarem maskarady, a prócz osobistych przebrań i masek, chodzi tu o sprawy poważne – miłość, nienawiść i śmierć. Spoglądając raz jeszcze ku zalążkom nowoczesności (które tkwiły być może w łonie Olympe de Gouges, zgilotynowanej za działalność na rzecz praw kobiet[9]), dostrzec można, iż to, co nazwano „kłopotem z płcią kulturową" zaburzało kolejno linearność myśli Kartezjańskiej, a potem Darwinowskiej i Schopenhauerowskiego pesymizmu wraz z jego konsekwencjami. Głęboki mizoginizm Nietzschego znalazł swe odbicie w pismach Ottona Weinigera i całego szeregu poważnych seksuologów i teoretyków degeneracji, którzy przyszli po nim. Rezultaty ich badań zostały następnie zebrane w wielkiej dwudziestowiecznej metaopowieści Freuda jak też i, niestety, w faszystowskich teoriach rasy[10], które poprzedziło „psychologiczne «kobietobójstwo» zalecane na przełomie stuleci przez męską awangardę intelektualną"[11]. Jeśli wszakże kobietobójstwo w sensie dosłownym było nie do pomyślenia, to już po upływie paru dziesięcioleci doszło do ludobójstwa na skalę przemysłową – indywidualne i zbiorowe struktury psychotyczne, które umożliwiły tę katastrofę, nieodwołalnie rzucają cień na freudowski paradygmat edypalny i związane z nim „normy"[12].

Kubizm zdołał przywrócić empiryzm siatki optycznej jedynie na próbę, drżąc pod seksualnie nieprzeniknionym spojrzeniem przywodzących na myśl Michała Anioła *Panien z Awinionu* Picassa. Miało to miejsce w chwili, gdy paryskie analizy kobiety, łączące „naukowość" z otwartą por-

[9] Patrz tragicznie nieurzeczywistniona *Déclaration des droits de la femme et la citoyenne* Olympe de Gouges w Avril de Sainte-Croix, *Le Féminisme*, Paris 1907, s. 24-25.

[10] W szkicu niniejszym koncentruję się na kręgach artystycznych Francji, Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych. Podczas gdy „opowieść snuta przez psychoanalizę" wywodzi się z Wiednia, Paryża i Nowego Jorku, „opowieść niemiecka" ma centralne znaczenie dla seksuologicznych aspektów mej tezy. Patrz studium G. Hekmy, *'A Female Soul in a Male Body': Sexual Inversion as Gender Inversion in Nineteenth-Century Sexology*, (w:) *Third Sex, Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, ed. G. Hertd, New York 1994, s. 213-239, oraz pracę Guy Hocquenghema *Race d'Ep! Un siècle d'images d'homosexualité*, Paris 1979, gdzie autor ku zaskoczeniu czytelnika położył nacisk na kontekst niemiecki.

[11] Na temat przejścia od kobietobójstwa do ludobójstwa patrz B. Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, New York 1985, zwł. konkluzja, s. 400-401. Wspomnijmy też, gwoli ilustracji, ofiarę nazistowskiego ludobójstwa Betty Albrecht, która w 1934 r. publikowała w czasopiśmie „Le Problème Sexuel" – jej zmasakrowane zwłoki odnaleziono w ogrodzie więzienia Fresenes w 1946 r.

[12] Na temat dwudziestowiecznych niemieckich zalążków nazizmu patrz K. Theweleit, *Male Fantasies*, t. 1: *Women, Floods, Bodies, History* (1977), przekł. ang. S. Conway, E. Carter i Ch. Turner, Minneapolis 1987. Na temat przeprowadzonej przez Theweleita krytyki wzorców normatywnych Freuda oraz Freudowskiego tabu dotyczącego włączania w terapię ciała pacjenta, patrz t. 2: *Male Bodies: Psychoanalyzing the White Terror* (1978), przeł. E. Carter i Ch. Turner, S. Conway, Minneapolis 1989, s. 213 i 261.

nografią, ujawniały głęboki stan chorobowy[13], czego dowodem była *Histoire de la femme, son corps, ses organs, son développement au physique et au moral, ses séductions, ses attraits, ses aptitudes à l'amour, ses vices, ses aberrations sexuelles, saphisme, nymphomanie, clitorisme, les déséquilibres de l'amour, inverssion sexuelle, etc., etc.* (*Historia kobiety, jej ciała, jej organów, jej rozwoju fizycznego i moralnego, jej cech uwodzicielskich, jej uroków, jej skłonności do miłości, jej występków, jej aberracji seksualnych, nimfomanii, safizmu, klitoryzmu, zaburzeń w miłości, inwersji seksualnej, itd., itp.*) dra Caufeynona (1904)[14]. Publikacja tej rozprawy poprzedziła francuskie przekłady *Sexual Inversion* Havelock Ellisa (1909) i *Die Transvestiten* Magnusa Hirschfelda (1910). Francuskie wersje obu książek ukazały się w tym samym roku co oryginały, a kolejnych opisów przypadków transseksualności i transwestytyzmu dostarczyła *Sexualpathologie* Hirschfelda (1917-1920), przetłumaczona w 1918 roku. Androgyne wtargnęło do kubizmu wraz z Chagallem i przeistoczyło się w podwójną postać Terencjusza/Teresy z music-hallowej farsy Apollinaire'a *Cycki Tejrezjasza* (1917), która podniosła gatunek do godności awangardy, epatując widza pikantną, protonatalistyczną tematyką.

Pierwsza wojna światowa, w której użycie nowych środków walki spowodowało masową rzeź mężczyzn i syndrom szoku nerwowego wywołanego ostrzałem artyleryjskim, przyczyniła się w konsekwencji do polaryzacji ról płciowych w Europie. Polaryzacja ta jednak tylko utwierdziła przerażające dziewiętnastowieczne stereotypy, przenosząc je w zaostrzonej postaci w wiek dwudziesty – „dziewczęta, które pozostały w domu" ustąpiły miejsca bardziej fantazmatycznym wyobrażeniom wielkiej matki-patriotki[15]. We Francji r. 1918 „nowa kobieta" wciąż jeszcze pozostawała nieznana – problem przecinania się różnic płciowych z różnicami kulturowymi pojawił się po raz pierwszy w nowojorskim dadaizmie. *„Akt schodzący po schodach* nie jest kobietą. Nie jest też mężczyzną"[16] – oświadczył Duchamp. W Nowym Jorku kobieta w pracowni nie dostosowywała się do wzorca kochanki/prostytutki/modelki. Była to Kobieta Amerykańska, pełna mocy, wspaniała i posiadająca prawa wyborcze,

[13] Na temat dyskusji o androgyniczności *demoiselles* patrz D. Lomas, *A Canon of Deformity: „Les Demoiselles d'Avignon" and Physical Anthropology*, „Art History" XVI, nr 3 (wrzesień 1993), s. 424-446.

[14] *Histoire de la femme...* (1904), Paris 1989. W l. 1901-1950 dr Caufeynon (Jean Fauconney) napisał ponad sto prac, w tym *Histoire de l'homme* (1903).

[15] Na temat złożonego repertuaru wyidealizowanych i zohydzających wyobrażeń łączących wojnę i kobiety patrz K. Theweleit, *Women, Floods, Bodies, History* oraz A. Bailey, *A Time of Transition: Female Representation in France, 1914-24*, London 1991.

[16] M. Duchamp, w wywiadzie przeprowadzonym przez Nixolę Greenley-Smith, *The Evening World*, 4 kwietnia, 1916; cyt. za F. M. Naumann, *New York Dada: 1915-1923* New York 1994, s. 102.

a „jej mąż pełnił rolę niewolnika-bankiera”[17], naprowadzając Duchampa i Picabię na melancholiczny trop *machine célibataire* („maszyny kawalerskiej”). Nienasycone *vaginae dentatae* protestanckich *Young American Girls* Picabii zostały oddane poprzez obrazy ich samochodów; Duchamp i Picabia zetknęli się zresztą nie tylko z młodymi dziewczętami, lecz także z możnymi wdowami – ekstrawaganckimi ekscentryczkami w rodzaju baronowej Elsy von Freytag-Loringhoven z jej „artystycznymi” strojami, czarną szminką, drewnianą klatką na ptaki zawieszoną na szyi (w klatce znajdował się żywy kanarek), i francuskim *poilu* (wojskowym hełmem)[18].

Odwrót Duchampa od malarstwa i jego filozofia „opóźnienia” była nie tylko antysiatkówkowa i onanistyczna, ale również fotograficzna, kinematograficzna, translingwistyczna i oczywiście transseksualna. Nie będąc bynajmniej wyjątkiem, Rrose Sélavy był, czy też była, przedstawicielką nowej wielkomiejskiej podmiotowości. Tymczasem we Francji *La Garçonne* Victora Margueritte (1922), umoralniająca opowiastka o nowej francuskiej kobiecie-chłopcu, sprzedała się w dwudziestu tysiącach egzemplarzy w ciągu czterech dni i przeczytało ją dwadzieścia do dwudziestu pięciu procent dorosłej populacji kraju. Początek i koniec dekady wyznaczały *Le Garçonne* i *Ces Plaisirs* Colette (1932): „Eleanor Butler klęła, podnosząc lewarkiem samochód i dała sobie amputować piersi”[19]. W modzie był ukryty biseksualizm lub homoseksualizm; bale maskowe stały się formą wyższej, ostentacyjnej konsumpcji. „Kobiety od dwóch lat wyglądają tak samo. W dzień jak chłopcy, a w nocy jak przebrane za chłopców kobiety”[20]. – w 1926 r. pisała z Paryża w korespondencji dla *New Yorkera* Janet Flanner. Zauważyli to nawet marksiści – w *Notes sur la morale sexuelle en France* wydanych w r. 1926 Jean Montrevel z przykładną świadomością klasową analizował „chrześcijaństwo, rycerstwo, syfilis, życie dworskie i w końcu kapitalizm”, aby wreszcie wypalić: „Słówko o feminizmie: doktryna ta wyraża skłonności kobiet leniwych i z intelektualnymi pretensjami... Amazonka zawsze będzie wyjątkiem i fizjologia zawsze narzuci swe prawa. W obrębie normalnej konstytucji

[17] Duchamp, w wywiadzie dla „New York Tribune”, 12 września, 1915; cyt. za A. Jones, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, New York 1994, s. 284.

[18] Naumann, *New York Dada*, s. 168.

[19] Wspominając Eleanor Butler, Colette sugeruje paryską reinkarnację sławnej dziewiętnastowiecznej pary walijskich lesbijek, Butler i Sarah Ponsonby, zwanych „Ladies of Llangollen”. *Ces Plaisirs* wydano ponownie w 1941 r. jako *Le Pur et l'impur*. Patrz wersja angielska: Colette, *The Pure and the Impure* (1941), przel. H. Biffault, New York 1975, s. 114-129.

[20] Janet Flanner, cytowana przez Annę Chave w książce *Constantin Brancusi: Shifting the Bases of Art*, New Haven 1993, s. 106. Chave wspomina także o safickich ceremoniach Natalie Barney w „Temple d'Amitié” i Jane Heap w męskim przebraniu na przyjęciu w pracowni Brancusiego.

kobiety wszystko obraca się wokół jednej centralnej funkcji: zachowania gatunku"[21].

Za każdym losem wojennej wdowy, zerwanymi zaręczynami i tysiącami kobiet, które na skutek wojny musiały zostać starymi pannami, kryła się oczywiście indywidualna tragedia. Wynikające z tego zmiany w strukturze zatrudnienia odbiły się echem w dążeniach do emancypacji artykułowanych przez Francuzki, wciąż pozbawione praw wyborczych. W przeciągu dziesięciolecia stereotypy epoki jazzu i musicalowe karykatury *garçonne* straciły swój urok. Wraz ze spadkiem wartości franka pojawiły się tak zwane *Américaines*: Djuna Barnes, Jane Heap, Lee Miller, Gertrude Stein i ich angielskie siostry: Eileen Agar, Nancy Cunard, Marlow Moss i Paule Vézelay. Lesbijki, lotniczki, pisarki, malarki, fotograficzki. „Amazonki" czy *Américaines* – sens tych terminów był niemal identyczny.

KOBIECOŚĆ JAKO MASKARADA

Zarówno literacki i artystyczny Londyn, jak i Brytyjskie Towarzystwo Psychoanalityczne, opierały się na silnych osobowościach kobiet-intelektualistek. W r. 1929, kiedy ukazał się drugi Manifest Surrealistyczny, w rok po opublikowaniu *Orlanda* Woolf, elegancka Joan Riviere, związana z tą samą co Woolf Bloomsbury Group, angielska tłumaczka Freuda i Melanie Klein, opublikowała wysoko dziś ceniony tekst *Womanliness as a Masquerade* (*Kobiecość jako maskarada*). Nawiązując przede wszystkim do artykułu Ernesta Jonesa *The Early Development of Female Sexuality* (*Wczesny rozwój seksualności kobiecej*, 1924), w którym autor dowodził, iż każdy człowiek cechuje się wrodzoną biseksualnością oraz ukazywał heteroseksualny i homoseksualny typ rozwoju kobiety, jak również do Leo Ferencziego teorii zachowań kompensacyjnych (homoseksualni mężczyźni przesadnie podkreślają swą heteroseksualność), Riviere sformułowała pojęcie „kobiecości" jako maskarady podjętej w celu „odwrócenia niepokoju i obaw przed odwetem ze strony mężczyzn". Riviere zajęła się przypadkami „Amerykanki zaangażowanej w działalność propagandową, na którą składało się głównie przemawianie i pisanie" oraz „żony i matki, wykładowcy uniwersyteckiego o osobliwej specjalności", która zwracając się do swych kolegów-mężczyzn ubierała się w szczególnie podkreślające kobiecość stroje[22]. W obu przypadkach analiza prowa-

[21] J. Montrevel, *Notes sur la morale sexuelle en France*, „Clarté" 1925, nr 73, s. 15.

[22] J. Riviere, *Womanliness as a Masquerade*, „The International Journal of Psychoanalysis" 1929, nr 10, s. 303-313; przedr. w *Formations of Fantasy*, ed. V. Burgin, J. Donald i C. Kaplan, New York 1986, s. 35-44.

dziła do wniosku, że kobieta, która chciałaby posiąść ojcowskiego penisa „ogarnięta jest strasznym lękiem" i w obawie przed odwetem składa z siebie seksualną ofiarę przebłagalną[23]. Ewidentne pominięcie sfery niezbędnych społecznych kompromisów, na które musiały się godzić wyemancypowane kobiety sukcesu i ironię autobiograficznego wymiaru rozważań Riviere można zapewne wytłumaczyć przyjęciem przez nią ograniczeń psychoanalizy i jej wielkich ojców.

Przyjmując ściśle „naukowy" ton kolegów-mężczyzn, Riviere wykorzystała psychoanalizę jako maskaradę, pod którą ukryła potencjalne poczucie identyfikacji z przedmiotami jej badań. Niemniej jednak jej konkluzje były szokujące: „Kobiecość można więc wybierać i nosić jak maskę, zarówno w celu ukrycia męskości, jak i uniknięcia odwetu w wypadku, gdyby wyszła ona na jaw"[24]. Co więcej, na pytanie o granice między „kobiecością autentyczną" a „maskaradą", Riviere odpowiadała: „Wydaje mi się, że nie ma tu żadnej różnicy, czy to radykalnej czy powierzchownej – obie postawy są jednym i tym samym"[25].

Ten pochodzący z 1929 r. tekst, który okazał się tak ważny dla rozwoju teorii seksualności, pożądania, teatru płci oraz gier związanych z płcią kulturową, który ma miejsce w Stanach Zjednoczonych i w Wielkiej Brytanii od lat siedemdziesiątych, a który owocuje dziś studiami na temat „maskarady męskości"[26], wydaje się mało znany we Francji. Czy przyczyną tego stanu rzeczy jest ignorancja, intelektualny protekcjonizm, czy też fakt, że ówczesne poszukiwania surrealistów szły w tym samym kierunku? Odpowiednik Riviere we Francji, orędowniczka i tłumaczka Freuda Marie Bonaparte miała identyczne problemy z samookreśleniem w kontekście ścisłej Freudowskiej ortodoksji. Sam Freud nazywał ją „wybitną, więcej niż na wpół męską kobietą" (szeroko znana jest jej obsesja na tle operacji łechtaczki). Czy zatem Bonaparte postanowiła zignorować proponowaną przez Riviere rewolucyjną definicję kobiecej maskarady, gdyż podważała ona elementarne ustalenia Freuda? W swym studium *O seksualności kobiecej* (1931) Freud użył następujących terminów, przeję-

[23] Tamże, s. 37.

[24] Tamże, s. 38.

[25] Tamże, s. 38.

[26] Wiele prac powstało w następstwie wznowienia tekstu Riviere w zredagowanym przez Hendrika M. Ruitenbeeka zbiorze *Psychoanalysis and Female Sexuality*, New Haven 1966. Patrz, m. in. L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, „Screen" XVI, 1975, nr 3, s. 6-18 (Przekład polski: *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, (w:) *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 95-108, i M. A. Doane, *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator*, „Screen" XXIII, 1982, nr 3-4, s. 74-84. Patrz również Butler, *Lacan, Riviere, and the Strategies of Masquerade*, (w:) Butler, *Gender Trouble*, s. 43-57 oraz obszerna bibliografia w tej samej książce, s. 159, przyp. 18.

tych następnie przez Bonaparte: „kobiety prawdziwe" albo „kobiety akceptujące" (*acceptatrices*, w ich przypadku zazdrość o penisa zastępują dzieci), „kobiety odrzucające" (*renonciatrices*, stare panny) i „kobiety, które się mszczą" (*revendicatrices*)[27].

Dokonane przez Bonaparte przekłady Freuda krążyły szeroko po międzywojennym Paryżu, wpisując się w klimat „delirium", właściwy nie tylko kręgom bliskim surrealistom[28]. W tym miejscu należy wszakże wydobyć z mroków historii jeszcze jedną kobietę: Agnés Masson. Będąc wierną uczennicą Havelock Ellisa, miała ona jednak dość inteligencji, by w swych pracach wykroczyć poza wymiar patologii i poświęcić pierwszy rozdział książki *Le Travestissement: Essai de psychopathologie sexuelle* (1935) odwiecznym *kulturowym* korzeniom zachowań transseksualnych tkwiącym „w historii, literaturze i etnografii"[29]. Masson w imponujący sposób poruszała się wśród licznych postaci, które unieśmiertelniły transwestytyzm przez opis bądź w praktyce: Platon, Ksenofont, Lukian, Teokryt, Wergiliusz, Horacy, Katullus, Juwenalis, Tejrezjasz, Achilles, Amazonki, Scytowie, Knidyjczycy, Kaligula, Neron, Heliogabal... docierając w końcu do *la douce France*, krainy fikcyjnego papieża Joanny i całego szeregu barwnych transwestytów: Abbé de Choisy, panny de Maupin Gautiera, króla Henryka II i kawalera d'Eon (tajnego agenta Ludwika XV na dworach Anglii i Rosji), a przy tym nie zapominając o George Sand czy Sarah Bernhardt.

Antycypując Foucaulta, Masson snuła rozważania o kulturowej naturze seksualności – homoseksualizmie w starożytnej Grecji i częstym w literaturze Renesansu motywie wymiany strojów i przebrań (Szekspir), przeskakując od występujących u Rabelais'go chłopców w roli „dziewczęcych paziów" do utworów Balzaka i Rachilde. Korzeni sytuacji współczes-

[27] Na temat Riviere i Marie Bonaparte, patrz Lisa Appignanesi i John Forrester, *Freud's Women*, London 1992, s. 329-348 i 353-365. *Sexualité de la femme* Marie Bonaparte, która opiera się w dużej mierze na pracach z lat dwudziestych i trzydziestych, ukazała się dopiero w r. 1951 (wydanie amerykańskie: *Female Sexuality*, przeł. J. Rodker, New York 1953). Bonaparte znała treść wykładów wygłoszonych przez Richarda Goldschmidta w grudniu 1931 w Faculté des Sciences *Le Déterminisme du sexe et l'intersexualité*. W r. 1932 w *Nouvelles Conférences sur la psychanalyse* (1932) pojawił się tekst Freuda o „Féminité", przełożony przez Anne Berman w r. 1936.

[28] Patrz E. Roudinesco, *Traductions des oeuvres de Freud en langue française entre 1920 et 1940*, (w:) *La Bataille de cent ans: Histoire de la psychanalyse en France*, t. 1, Paris 1982, s. 481-483.

[29] Patrz A. Masson, *Le Travestissement: Essai de psychopathologie sexuelle*, Paris 1935. Przedmowę do książki napisał profesor Masson, René Laignel-Lavaltine, który w 1919 r. publikował w czasopiśmie „Paris-Médical" na temat kobiecości Abbé de Choisy, a następnie poświęcił się w szpitalu Sainte-Anne badaniom nad „mniej lub bardziej wyraźnym brakiem polaryzacji" u pacjentów, tj. licznym kobietom z brodami, cechom męskim u kobiet, zaburzeniom endokrynologicznym, itp.

nej, charakteryzującej się „epidemią" powieści o transwestytach, badaczka dopatrywała się jednak w następstwach pierwszej wojny światowej, pojawieniu się tak zwanych „kobiet męskich" (*femmes-viriles*) oraz w popularyzacji seksu i psychoanalizy. Spośród sześćdziesięciu siedmiu opisanych przez Masson przypadków, sześćdziesiąt dwa pochodziły z innych, tłumaczonych źródeł, jak na przykład *Obserwacja 26 (Hirschfeld)*: „Artysta. Lat 40; całkiem zniewieściały. W czasie stosunku sukkub [na górze]"[30].

MASKARADY SURREALISTÓW: OCZY OTWARTE/OCZY SPUSZCZONE

Ruch surrealistyczny – ze swym kultem kobiety, *l'amour fou* (miłości szalonej), ekshibicjonizmu, fetyszyzmu i sadomasochizmu – rozwinął się w Paryżu lesbijek i transwestytów, który zaistniał w rezultacie strat wojennych i nieopisanej melancholii. Można go opisać jako serię masek i spojrzeń, z literacką tożsamością uwikłaną w konflikt z „fallogokulocentryzmem"[31]. Mimo deklarowanych pragnień rewolucji, emancypacji i wolnej miłości, surrealiści kategorycznie odrzucali zagrażającą im Nową Paryską Kobietę, *Amazone* i *garçonne*, pozostając przy swoich muzach (od Kiki de Montparnasse do Gali) i robiąc wyjątek tylko dla najpotulniejszych *Américaines* (Lee Miller), których skromnie spuszczone oczy zapowiadały seksualną ekstazę.

Istotnie, *Fenomen ekstazy* (*Le Phénomène de l'extase*) Salvadora Dali (1933) należy odczytywać jako nawrót – poprzez kobiecą maskaradę – treści wypartych. Ekstatyczne, pełne kobiecości kobiety stanowią maskę przemieszczenia, skrywając histerycznego mężczyznę (w kolażu rzuca się w oczy gwałtowna, uderzająca powtarzalność obrazów). Dla porównania warto przywołać obraz dwudziestu ośmiu surrealistów skupionych wokół portretu morderczyni Germaine Berton (fotomontaż z r. 1924) lub dwadzieścia rozświetlonych, przeszywających spojrzeń mężczyzn na *Surrealistycznej szachownicy* (*L'Echiquier surréaliste*, 1928) Man Raya. Szesnaście par męskich oczu (zamkniętych na znak refleksyjnego wycofania lub

[30] Tamże, 65. Francuskie szaleństwo etnograficzne znalazło swe odzwierciedlenie w sporządzonych przez Masson opisach rytualnego charakteru kastracji, homoseksualizmu i innych praktyk amerykańskich Indian, Eskimosów i mieszkańców Tahiti. Patrz również R. D'Eck, *De la pluralité sexuelle* (Paris, 1931) i G. Maranon, *Evolution de la sexualité et des états intersexuels* (Paris, 1931); cytowane w R. Colla, *Le Travestissement habituel*, Paris 1956.

[31] Na temat pojęcia „fallogokulocentryzmu" patrz M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993. Sztuka surrealistyczna tę tezę odrzuca.

może masturbacyjnej fantazji?) widnieje też na obrazie René Magritte'a *Nie widzę [kobiety] ukrytej w lesie* (*Je na vois pas la [femme] cachée dans la forêt*), który interpretować można w zestawieniu ze słynną surrealistyczną ankietą na temat miłości *Recherches sur la sexualité* (1928)[32]. Ten szczery tekst, opublikowany na łamach *La Révolution surréaliste*, był sam w sobie szokującym przykładem deklarowanej werbalnej „otwartości", która w istocie ujawniała nieprzekraczalne granice: stalinowski model komórki społecznej, samokrytykę i wykluczenie wszelkich „anomalii".

Co więcej, był to klasyczny przypadek połączenia tego, co dziś nazywa się modnie „tożsamością homoseksualną" (mową chłopców) a „homoseksualną paniką" – ukrytą obawą, że stłumione związki homoerotyczne i homoseksualne wyjdą na jaw[33]. Przytoczyć tu można związki między Dalim i Garcią Lorką oraz Maxem Ernstem i Paulem Eluardem, samobójstwo homoseksualisty René Crevela, który z detalami wyznał swą miłość do „nocnych chłopców" w *Moi et mon corps* (1925), a nade wszystko ogólnie „uwodzicielskie" zachowanie André Bretona względem mężczyzn, połączone z jego ostrą homofobią.

Surrealizm równał się pederastii – utrzymywali pisarze: Paul Claudel, Ilja Erenburg i Jean-Paul Sartre, który sparodiował animatora ruchu pod postacią „przywódcy" homoseksualistów Achille Bretona (czyżby chodziło o „piętę Achillesa"?). Homoseksualna panika pulsowała dziko tuż pod powierzchnią. Najbardziej przenikliwym i kompetentnym egzegetą podwójnego języka surrealistów był Man Ray. Przedstawił on Bretonowską koncepcję *explosante-fixe* jako trzepotanie welonów podobnych do tych, które nosiła Loie Fuller, ale z drugiej strony wiedział, w jaki sposób symbolicznie dojdzie do głosu kobieca fallliczność. Z kolei tekst Tristana Tzary *D'un certain automatisme du goût* (*O pewnym automatyzmie gustu*, 1933) został zilustrowany przez Man Raya za pomocą portretów metonimicznie waginalnych i fallicznych kapeluszy na głowach niewidzialnych kobiet – skoro „kapelusz czyni mężczyznę", to w tym przypadku „maska kobiecości nieodparcie przenika się z atrybutem męskiego widza"[34]. Nieokreślone przez surrealizm granice między sztuką a modą, jego wnikanie w świat Elsy Schiaparelli, *Vogue* i *Harper's Bazaar* wiąza-

[32] „Recherches sur la sexualité" ukazały się po raz pierwszy w „La Révolution surréaliste" 1928, nr 10-11, a w wersji angielskiej zostały zebrane i przedrukowane w *Investigating Sex: Surrealist Research 1928-1932*, przeł. M. Imrie, ed. J. Pierre, New York 1992.

[33] Na temat „paniki homoseksualnej" patrz Gaber, *Vested Interests*, s. 137. Tamże uwagi o wprowadzeniu terminu przez Edwarda J. Kempfa w r. 1920 i jego dzisiejszej popularności zawdzięczanej pracom Eve Kosofsky Sedgwick.

[34] Patrz T. Tzara, *D'un certain automatisme du goût*, „Minotaure"1933, nr 3-4 i analiza przeprowadzona przez B. Fer w *The Hat, the Hoax, the Body*, tekście zamieszczonym w tomie zbiorowym *The Body Imaged*, ed. K. Adler i M. Poynton, New York 1993, s. 161-173.

ło się z rolą odgrywaną w surrealistycznej maskaradzie przez strój i przebranie[35]. Surrealistyczne manekiny wystawione w r. 1938 w Galerie des Beaux-Arts inspirowane były niepokojąco udrapowanymi pierwowzorami Roberta Couturiera z Pavillon d'Elégance na Paryskiej Wystawie Światowej, działającymi na odbiorcę nie tyle poprzez swą zgodność z ideałami piękności opiewanymi przez żurnale, ile raczej dzięki odwróceniu i perwersji. Przykładem tego wpływu był surowy „męski manekin" Duchampa ubrany w szytą na miarę marynarkę.

Surrealistyczna kobieta uczestniczyła w grze o prawdę także przez swoją nagość. Ideał kobiecej urody można było pokazać z oczyma otwartymi, jako opalony akt w *Harper's Bazaar*, albo z oczyma skromnie spuszczonymi, jak na znanej fotografii nagiej Meret Oppenheim *Erotyka zawoalowana* (*Erotique voilée*), zrobionej przez Man Raya w r. 1933 – modelka kryje się tam za kołem zamachowym prasy drukarskiej, symbolicznie ubrudzona maszynowym smarem. Kobieta jako alegoria prawdy wygrywana była przeciw „kobiecie" jako alegorii „fałszu" (w konsekwencji prawda równała się fałszowi i filozofia znosiła samą siebie). Obok socjologicznych świadectw wojny płci toczącej się w latach dwudziestych i trzydziestych oraz idealizujących struktur pozostałości katolicyzmu, Nietzscheańska inspiracja takich związanych z surrealizmem intelektualistów, jak Georges Bataille, Duchamp i Picabia, nie podlega dyskusji. Jacques Derrida odkrył pod powierzchnią mizoginicznych deklaracji Nietzschego przerażające potrójne wiązanie, które surrealiści przejęli po nim w spadku. Analiza Derridy znacznie przewyższa swą subtelnością wywody Riviere:

> 1. Kobieta jest potępiana, poniżana, pogardzana jako postać lub moc kłamstwa. Kategoria oskarżenia zostaje zatem wytworzona w imię prawdy, dogmatycznej metafizyki, łatwowiernego mężczyzny, który wysuwa prawdę i fallus jako swe własne atrybuty...
>
> 2. Kobieta jest potępiana, pogardzana jako postać lub moc prawdy, jako byt filozoficzny i chrześcijański, który bądź utożsamia się z prawdą, bądź, w odległości od prawdy, gra jeszcze na niej na swoją korzyść jak na fetyszu, nie wierząc w nią, pozostając jednak, wskutek podstępu i naiwności (podstęp zawsze skażony jest naiwnością), w systemie i w ekonomii prawdy, w przestrzeni fallogocentrycznej... Dotąd kobieta jest kastracją dwukrotnie: prawdą i nie-prawdą.

[35] Artykuł J. C. Flügela, *Clothes Symbolism and Clothes Ambivalence*, poświęcony symbolizmowi polifallicznemu, ekshibicjonizmowi kobiet, itp., poprzedzał tekst Riviere w „The International Journal of Psychoanalysis" X, 1929, s. 205-217. Szkic R. Barthesa *Masculin-Féminin-Neutre*, wcześniejsza wersja *S/Z*, stanowi preludium do *Systeme de la Mode*, książki napisanej w l. 1957-1963 i wydanej w r. 1967; patrz R. Barthes, *The Fashion System*, przeł. M. Ward i R. Howard, New York 1983. Patrz również E. Lemoine-Luccioni, *La Robe: Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris 1983 i sporządzony przez R. Martina katalog wystawy *Fashion and Surrealism*, New York 1987.

3. Poza tą podwójną negacją kobieta jest uznawana, afirmowana jako moc afirmatywna, udająca, artystyczna, dionizyjska. Nie jest ona afirmowana przez mężczyznę, lecz sama siebie afirmuje, w sobie i w mężczyźnie.

W sensie, w jakim mówiłem przed chwilą, kastracja nie ma miejsca. Antyfeminizm jest ze swej strony odwrócony, potępiał on kobietę w tej tylko mierze, w jakiej zajmowała ona dwie pozycje reaktywne i z tych pozycji odpowiadała mężczyźnie.[36]

Derrida lokalizuje problem teoretyzowania jako takiego wokół „heterogeniczności stylu... jeśliby te trzy typy wypowiedzi miały razem stworzyć wyczerpujący kod"[37]. Moim zdaniem o to właśnie chodziło w surrealistycznej mnogości kobiecych przedstawień i stylów i proponowanych przez surrealizm teorii, od *l'amour fou* do kobiecej rewolucji postulowanej przez Bretona w *Arcane 17*[38].

A rozwiązanie? Jest nim kobietobójstwo – metaforyczne ćwiartowanie wizerunków kobiet. *Femme sans teste tout en est bon* („Kobieta bez głowy to szczęście dla wszystkich")[39], jak mówi francuskie przysłowie, które z pewnością znał także Max Ernst: „Muzą pożyteczną jest Muza, którą się zabija, i to nie raz, ale wciąż na nowo – jej moc polega na tym, że jest zarazem potężna i martwa, obecna i nieobecna, z odciętą, ale i nieodciętą głową"[40]. Centralnym motywem surrealizmu jest dekapitacja bez końca, fetyszyzacja części kobiecego ciała pozbawionego przede wszystkim twarzy, oczu i spojrzenia – od prekursorskich, zawieszonych na hakach lub oślepionych aktów Ernsta w *L'Eléphant Celebes* (1921), *Wahającej się kobiecie* (*La Femme chancelante*, 1923) i powieści w formie collage'u *Kobieta bez stu głów* (*La Femme 100 têtes*, 1929) aż do obscenicznej *Kobiety przepiłowanej* (*La Femme sciée*, b.d.) autorstwa drugorzędnego artysty Marca Eemansa, wysoko ocenionej w nader „nie-rozumowanym" katalogu wystawy *La Femme et le surréalisme*[41].

Do najbardziej drastycznego zastąpienia spuszczonych oczu przez inne części ciała doszło w *Gwałcie* (*Le Viol*) Magritte'a z r. 1934, który to obraz Breton metonimicznie wykorzystał do zdefiniowania surrealizmu w ogóle, reprodukując go w tym samym roku na okładce *Qu'est-ce que le surréalisme?* (*Co to jest surrealizm?*). Raz jeszcze mamy tu do czynienia z podwójnym wiązaniem: zaproszenie do gwałtu przeistacza się w kobietę

[36] J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, Gdańsk 1997, s. 54-55.

[37] Tamże, s. 55 (tłumaczenie zmodyfikowane – M.W.).

[38] A. Breton, *Arcane 17*, 1944.

[39] Przysłowie zilustrowane zostało na anonimowym miedziorycie pochodzącym z ok. 1660 r. sceną obcinania głowy; przedr. w *La Guerre des Sexes*, red. Beaumont-Maillet, s. 8. Musiało to być źródło do *La Femme 100 têtes* Maxa Ernsta.

[40] B. Johnson, *A World of Difference: Disfiguring Poetic Language*, Baltimore 1983, s. 114, cyt. za: Chave, *Constantin Brancusi*, s. 291.

[41] Katalog wystawy *La Femme et le surréalisme* (Lozanna: Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne, 1987).

falliczną, która odzyskuje swe spojrzenie. Paradoksalnie, żywione przez Magritte'a apotropiczne pragnienie uchronienia samego siebie stworzyło w obrębie surrealizmu najbardziej wstrząsający wizerunek Meduzy i jej zabójczego wzroku[42]. Owo ukryte pod maską waginy spojrzenie – błagalne i słodko kuszące bądź przemieszczone i zablokowane – w przerażający sposób ujawniło się również w metamorficznej *Historii oka* (*Histoire de l'oeil*, 1928) Bataille'a, poćwiartowanych lalkach Hansa Bellmera, a nawet w *Etant Donnée* Duchampa (1946-66).

Kobiety twórcze, takie jak Agar, Miller, Oppenheim czy Valentine Penrose (trzecia kategoria według Nietzschego, kobiety zamaskowane w terminologii Riviere) stanowiły dla surrealistów problem. Ich muzy – jakże często również aspirujące do roli fetyszów[43] – podejmowały próby ataku. *Anioł anarchii* Agar (1940) to sfeminizowane i zamaskowane popiersie jej męża pokryte kawałkami futra i jedwabiu, pórami i diamentami, a *Uskrzydlone domino* (*Portret Valentine*) (1937) przedstawia teatralne, karnawałowo-groteskowe aspekty „kobiecości jako maskarady". Ten akt uwiedzenia czy też kompensacji nie był jednak pomysłem Valentine – wręcz przeciwnie, gest zamaskowania, martwą, niebieską cerę i oczy ocienione skrzydłami motyli narzucił jej mąż, uzyskując efekt fetyszyzacji. Jeśli jednak utożsamimy się z Valentine jako podmiotem, spuszczone oczy zaproszą nas do kontemplacji tajemnicy jej nieogarnionej podmiotowości twórczej poetki, która dla Penrose'a stała się czymś w rodzaju przeszkody. „Wyczerpujące kody" okazały się bardziej skomplikowane niż wyobrażała to sobie Riviere.

Claude Cahun, surrealistyczna kobieta, która nigdy nie stała się muzą, była pionierką w dziedzinie burzenia kodów. Z perwersyjną rozkoszą bawiła się na swych przesyconych samoświadomością fotografiach całym szeregiem masek: poetki (z profilu bardzo podobnej do wuja, krytyka Marcela Schwoba), narcystycznej panienki, lesbijki, lotniczki (parodia Bretona), sportsmenki z hasłem „Nie całuj mnie, trenuję", aryjskiej blond-dziewoi, oraz pseudo-dziecięcia, żywo przypominającego syna Lise Deharme, Pica, które pojawiło się na ilustracjach w książce przeznaczonej dla dzieci Deharme *Serce Pica* (*La Coeur de Pic*, 1937).

W odróżnieniu od Man Raya, który pozostał wierny tradycyjnemu paradygmatowi artysty i modela, dla Cahun fotografia, z technicznego punktu widzenia medium oparte na zasadzie inwersji czerni i bieli, stała

[42] Według Freuda 'obcinać głowę' znaczy 'kastrować'. Z kobiecego punktu widzenia, „zębata Gorgona to *oko, które pożera*". Patrz C. Paglia, *Sexual Personae*, New Haven 1990, s. 50.

[43] Patrz J. Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, Londyn 1986: „Kobieta jest zmuszona pożądać samej siebie, ale tylko poprzez termin, który ją wyklucza" (s. 212); oraz Garber, *Vested Interests*, o kobiecym fetyszyzmie i zazdrości o fetysz, s. 126-127.

się narzędziem rejestracji „wyczerpującego kodu" – i jego odwracalności. Jej przyczynek do politycznej debaty między Bretonem a Aragonem na temat komunizmu – traktat o roli poezji pt. *Stawiajcie zakłady* (*Les Paris sont ouverts*, 1934) – jest niezwykły zarówno ze względu na intelektualną przenikliwość, jak i nadtytuły na żywej paginie, których autotematyczny charakter nie ulega wątpliwości: „POEZJAUJAWNIASWÓJSEKRET-SKRYWASWÓJSEKRET... UJAWNIAGO?... CZYSKRYWA?... ONNNA"[44].

Stawkami były dwie wielkie porządkujące narracje: freudyzm i marksizm, marzenie senne przeciw rewolucji politycznej, co Cahun dostrzegła z całą jasnością i potraktowała z ironicznym bogactwem odniesień, parodiując powagę zaciekłej męskiej rywalizacji. Zwięzła wzmianka, którą poświęcił jej tekstowi Breton, nabiera zresztą osobliwie podwójnego sensu, jeśli pamiętać, że intelektualizm *Les Paris sont ouvertes* – nie tylko sposób na przyciągnięcie jego uwagi, ale i na wywołanie reakcji myśli i pióra – był elementem skazanej na niepowodzenie strategii nieodwzajemnionego uczucia. Dokonując swych seksualnych wyborów, Breton wolał „obiektywny przypadek", szaleństwo i dominację (Nadja, Jacqueline Lambda) – oczywiście zawsze ukryte pod maską monogamicznej, romantycznej miłości.

W 1937 roku Cahun wycofała się wraz z przyjaciółką Suzanne Malherbe na wyspę Jersey na Kanale La Manche, znajdując tam sprzyjający twórczej pracy spokój – aż do wybuchu wojny, kiedy to zniszczył jej życie brutalny nazistowski terror[45].

CZY KOBIETĄ SIĘ STAJE? DE BEAUVOIR CZY GENET?

Obdarzone wreszcie prawem wyborczym, po raz pierwszy Francuzki wzięły udział w głosowaniu w r. 1945, w okresie, kiedy „Prawa Człowieka" pozostawały w jaskrawej sprzeczności z nieludzkim traktowaniem „kolaborantek", którym w trakcie pookupacyjnych czystek golono głowy i unurzanym w smole kazano paradować na oczach publiczności. Była to jeszcze jedna, tym razem wymuszona, maskarada – „karnawał brzydul", wyraz upokorzenia francuskich mężczyzn podczas wojny. Z punktu widzenia surrealistów przerażające fotografie udręczonych kobiet okazały się w r. 1946 świetnym materiałem zdjęciowym dla magazynu *View* wydawanego przez Charlesa H. Forda w Nowym Jorku. *Ogolona kobieta*, poemat napisany przez rzeźbiarza-transseksualistę Hansa Antona Prinnera w lutym 1945, odbijał echem całą litanię obelg: „– Zdzira! – Dziwka!

[44] C. Cahun, *Les Paris sont ouverts*, Paris 1934.
[45] Patrz F. Leperlier, *Claude Cahun*, Paris 1992.

– Ścierwo! – Kloaka! – Ohyda! – Kupa gówna! – Spójrzcie na nią!"[46] Forma poematu, przywodząca na myśl proces Joanny d'Arc, wyrażała sadomasochistyczną wściekłość odzwierciedloną także w stylizowanych sztychach artysty.

Mimo oficjalnego zamknięcia burdeli w r. 1946 społeczeństwo francuskie nadal funkcjonowało na zasadach seksualnej ekonomii mieszczańskiego małżeństwa przeciwstawionego „uwodzeniu" kochanek i prostytutek. *Froufrou* New Look Christiana Diora, konkursy piękności *Miss Tabou* na Saint-Germain-des Prés, historyczne dramaty kostiumowe inscenizowane na deskach teatrów i pokazywane w kinach oraz moda „Fantastyczne Lata Czterdzieste" – wszystko to wpływało na cechy nowo narodzonej Francuzki. Ostentacyjna kobiecość tych maskarad ostro kontrastowała z nowym kultem brzydoty w sztuce: dziwacznymi, zadrapanymi powierzchniami brązów Germaine Richier; poszarpanymi, opalizującymi *Zakładnikami* (*Otages*) Jeana Fautriera, po których w r. 1955 przyszły jego *Akty* (*Nudes*) i ohydną *Olimpią* Jeana Dubuffeta z serii *Ciała dam* (*Corps des dames*). (W r. 1948, a więc dwa lata po zamknięciu burdeli, pracowało w Paryżu 600 000 „dam".[47]) Pomimo ich szyderczej lekkości, wszystkie te dzieła były pełne przemocy i mizoginizmu, nawiązując poprzez swą wewnętrzność i rozkład nie tylko do ucieleśnionego *cogito* Merleau-Ponty'ego, ale również do archetypowego oświadczenia Jeana Paula Sartre'a, zawartego w rozdziale jego *Wyobrażenia* (1940) poświęconego sztuce: „To, co rzeczywiste, nigdy nie jest piękne". Aby pożądać kobiety, „trzeba zapomnieć, że jest piękna, gdyż pożądanie jest pogrążeniem się w sercu egzystencji, w tym, co ma ona najbardziej przypadkowego i absurdalnego"[48]. Pożądanie – lub infantylna, agresywna wściekłość – rozprzestrzenia się zaraźliwie wraz z malarską materią *Ciał dam*, usiłując zatrzeć relację między tłem a podmiotem poprzez jego wchłonięcie. Zarówno poprzez humor, jak i przez strach Dubuffet przyzywa pożerającą matkę: jego „damy" to matki Niki de Saint-Phalle z jej *Nanas* z lat sześćdziesiątych.

Olimpia Maneta – ta „gorylica", jak ją nazwano w r. 1865 – nasycała teraz muzeum Jeu de Paume swym erotycznym urokiem. Oddziaływanie brzydoty na nową sztukę zastąpiło kult kobiecego piękna, znacząc strasz-

[46] Rzeźbiarz Hans Anton Prinner był kobiecym transwestytą, którego prawdziwej tożsamości płciowej nie znała większość osób ze środowisk artystycznych. Patrz H. A. Prinner, *La Femme tondue*, osiem rytowanych ilustracji, Paris 1946 i A. Brossat, *Les Tondues: Un carnaval moche*, Paris 1993.

[47] Liczba sześciuset tysięcy prostytutek oznaczała wzrost o dwieście tysięcy od czasu wojny (dane przytoczone w „Combat", 12 września, 1947).

[48] J.-P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Warszawa 1970, s. 345.

liwą cezurę drugiej wojny światowej, kiedy to masakra przysłoniła maskaradę: „Jako znak czasu w sercu obrazu, brzydota bez wątpienia daje o sobie znać jako «powierzchnia» – wytrawiona, zwiędła, zużyta, by nie powiedzieć, obdarta ze skóry"[49]. Pamiętajmy, że (łaciński) czasownik *laedere*, jeden z możliwych źródłosłowów francuskiego *laid* (brzydki), oznacza „ranić"[50]. *Druga płeć* (*Le Deuxième Sexe*) de Beauvoir, publikowana w odcinkach na łamach *Les Temps Modernes* od maja 1948 roku i wydana w formie książki w r. 1949 była socjologicznym i naukowym *tour-de-force*: nakład dwudziestu dwóch tysięcy egzemplarzy rozszedł się w tydzień. Autorka zdefiniowała tam na nowo „Innego", któremu Sartre nadał płeć nieokreśloną: „On jest Podmiotem, on jest Absolutem – ona jest Innym"[51]. De Beauvoir w ironiczny sposób wykorzystała słownictwo Sartre'a, aby rzucić wyzwanie pseudo-obiektywności męskiego głosu filozofii. We Francji odziaływanie *Le Deuxième Sexe* zbiegło się z raportami Kinseya o męskiej i kobiecej seksualności[52] i nową ekspresją kobiecości ucieleśnioną przez reprezentującą typ ulicznicy śpiewaczkę i aktorkę Juliette Greco, kobietę-dziecko Brigitte Bardot i powieści, takie jak *Bonjour Tristesse* (*Witaj smutku*, 1955) Françoise Sagan. Uważa się wszakże, iż Sartre'owski horror „lepkiej" natury biologicznej samicy[53] przeniknął również do pism de Beauvoir, która zaczęła wycofywać się ze swoich pozycji, bez przekonania krytykując markiza de Sade – bohatera Bataille'a, Pierre'a Klossowskiego, Jeana Paulhana i surrealistów. Jej książka *Brigitte Bardot albo syndrom Lolity* (wydana po angielsku w 1960 r.) nie mogła zapobiec pojawieniu się nowej kobiety-dziecka – pożądanej rozrywki w okresie wojny kolonialnej w Algierii[54]. W pełnym furii oświadczeniu opublikowanym w 1958 r. Man Ray porównał czarną egzystencjalistyczną przybłędę

[49] M. Gagnebin, *Fascination de la laideur: L'en deçà psychanalytique du laid,* Paris 1994, s. 259.

[50] Tamże.

[51] S. de Beauvoir, *The Second Sex*, s. xvi, polemizująca z Emmanuelem Lévinasem z *Le Temps et l'autre*: „Inność osiąga swój najpełniejszy rozkwit w kobiecości".

[52] Raport Kinseya o seksualności męskiej opublikowano we Francji w r. 1948, a raport o seksualności kobiecej (1953) ukazał się po francusku w październiku 1954. *La Sexualité de la femme* Bonaparte pojawiła się w r. 1951. Patrz I. Moreau, *Mon comportement sexuel: Une française répond au questionnaire Kinsey*, Paris 1953; osobnym problemem jest wpływ filmu; patrz, m. in. G. Lombroso, *L'Ame et la femme*, Paris 1947 oraz Lombroso, *De la vamp à la femme*, numer specjalny „L'Ecran" (luty-marzec 1958).

[53] Sartre'owska charakterystyka lepkiej i kobiecej „zemsty *en-soi*" zawarta w: *Etre et le Néant* (1943) została zakwestionowana przez S. Lilar w: *A propos de Sartre et l'amour,* Paris 1967, s. 77. Patrz również D. McCall, *Existentialisme ou féminisme?, Sartre*, numer specjalny „Obliques" 1979, s. 311-320.

[54] S. de Beauvoir, *Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome*, przel. B. Frechtman, New York 1960.

(Greco) z blondynką Marilyn Monroe, cytując reklamówki szminek Diora i przedmowę Paulhana do *Histoire d'O* Pauline Réage: „Wszystko jest w nich [kobietach] seksem, nawet duch. Trzeba je ciągle karmić, myć, pacykować kosmetykami i bić"[55].

Kolejna *Exposition Internationale du Surréalisme*, która miała miejsce w 1959 r. i była poświęcona Erosowi, wskazywała na utrzymującą się fascynację kobietą jako fetyszem[56]. Przekształcenie przez Oppenheim jej własnego, pokrytego jedzeniem ciała w ludożerczą ucztę w dniu otwarcia było ucieleśnieniem Erosa jako kobiety, która ma być pożarta. Dla kontrastu, androgyniczna rzeźba Niki de Saint-Phalle *Śmierć patriarchy* (*La Mort du patriarche*, 1962/72), równie Arcimboldowski pejzaż złożony z samolotów, pocisków rakietowych i poćwiartowanych lalek, ukazał wreszcie twórczą inteligencję, która potrafiła przekształcić maskaradę kobiecych upiększeń jako konsumpcji w przerażającą metaforę pokrytego wojennymi bliznami obrzydliwego ciała Francji i wydobyć na jaw związki między kobietami, zabawkami, gwałtem, kolonializmem i mięsem armatnim. We Francji zatem de Saint-Phalle poszła znacznie dalej niż Betty Friedan w swoich analizach z *The Feminine Mystique* (1963) opisujących „Syndrom Szczęśliwej Gospodyni Domowej"[57], które przyćmiły *Le Deuxième Sexe* de Beauvoir.

De Beauvoir, której kobiecość podlegała regułom intelektualnej rywalizacji, specyfice „egzystencjalizmu" i klimatowi powojennej epoki „zaciskania pasa", miała niewiele zrozumienia dla mascary, nie wspominając o głębokich strukturach kobiecej maskarady. W świat kwiatów, jedwabi i zmysłowości – domenę gwiazd filmowych i transwestytów – wkroczył jednak z oszałamiającą ekstrawagancją Jean Genet. Jego melancholia zapowiadała naszą – to właśnie transgresyjna seksualność Geneta i Antonina Artaud dała początek dzisiejszemu dekonstrukcyjnemu widzeniu płci kulturowej. *Fragments* Geneta z 1954 roku, przesycony samobójczymi nastrojami poemat prozą w duchu Mallarmégo, jest z pewnością najbardziej poruszającym świadectwem ludzkiej seksualności, jakie powstało w połowie stulecia. Jest to żarliwa egzegeza homoseksualizmu przedstawiona w odpowiedzi na absurdalną wizję „pederastii" na własne życzenie zaporoponowaną przez Sartre'a. Genet twierdził, iż doświadcza swego stanu w kategoriach „winy" i że „inwersję przeżywa się w osamotnieniu". „Homoseksualista – pisał – odrzuca kobietę, która w ironiczny sposób bierze odwet, pojawiając się w jego wnętrzu i trzymając go w nie-

[55] M. Ray, *Des chats et des magnolias*, „Le Surréalisme, méme" 1958, nr 1, s. 7.

[56] Patrz katalog *Exposition Internationale du Surréalisme (EROS)* (Paris, Galerie Daniel Cordier, 1959).

[57] B. Friedan, *The Feminine Mystique*, New York 1983.

bezpiecznym impasie. Mówią o nas, że jesteśmy zniewieściali. Wygnana, wydziedziczona i wyśmiana, kobieta szuka i znajduje światło dnia poprzez nasze gesty i intonację, a nasze ciało, nagle zamienione w zagadkę, staje się nierealne"[58].

LATA SZEŚĆDZIESIĄTE I PÓŹNIEJ

W 1955 r. spotkanie Pierre'a Molinier z Bretonem nieoczekiwanie spowodowało diametralną woltę w kwestii wrogiej dotąd postawy surrealistów wobec transseksualności i seksualnych dewiacji[59]. Odwracając mit Pigmaliona, postacie kobiece na surrealistycznych obrazach Moliniera zaczęły się zmieniać w jego własne wizerunki transwestyty: fotografie z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wykonane przy pomocy samowyzwalacza, przedstawiają go zarazem jako *dominatrix* i sukkuba. Pod względem „anagramatycznej" zasady rządzącej pozami i zamieszania w kwestii kulturowych oznak płci (Molinier wykorzystywał kobiece maski, a w końcu także i modelki) można je porównać do późnych prac Bellmera, takich jak *Dziewczyna-Fallus* (*Fille-Phallus*, 1968), jakkolwiek dbałość Moliniera o pornograficzny realizm bardziej przystawała do swoich czasów aniżeli Bellmerowskie wysmakowane *erotica* dla gentlemanów. W swoich *tableaux* Molinier akcentował ręcznie wykonane akcesoria, fetysze-dilda służące autosodomii i gumowe kobiece maski, fotografując się w swej pracowni-buduarze na tle wzorzystej osiemnastowiecznej tapety *toile de Jouy*, która ewokowała nastrój taniego hoteliku. Ujawniając swe intymne sekrety, świat ten stał się pomostem ku nowemu pokoleniu, zafascynowanemu – jak napisał jeden z krytyków – „pragnieniem podwójności, androgyniczności, biseksualizmu i możliwości doświadczania seksualnych uniesień innych"[60].

Poza surrealistami, do Moliniera zbiegali się wszyscy znani transwestyci, homoseksualiści i transseksualiści związani z paryskimi scenami rewiowymi. W 1964 zjawiły się u niego Hanel Koeck i Maryat (Emmanuelle Arsan, autorka *Emmanuelle*, 1970), które, splecione ze sobą jako lesbijskie muzy, pozowały do fotografii pt. *Komunia miłości* (*Communion d'amour*, 1968), a nad całą serią fotografii pracował z Molinierem w 1974 r. przyszły

[58] J. Genet, *Fragments*, „Les Temps Modernes" (sierpień 1954), s. 200, 203.

[59] Indywidualna wystawa Pierre'a Molinier w Galerie de l'Etoile Scellée w r. 1956 została zaaranżowana przez Bretona, który napisał wstęp do katalogu; później Molinier pisywał do „Le Surréalisme, même" oraz uczestniczył w międzynarodowych wystawach surrealizmu w l. 1959 i 1965.

[60] G. Dorozoi, *Molinier, entre l'amour et la mort*, „Canal" XXXII, nr 4 (październik 1979) – omówienie retrospektywy Moliniera w paryskim Centre Georges Pompidou.

malarz Luciano Castelli[61]. W latach siedemdziesiątych, kiedy w świecie sztuki doszło do istnej eksplozji konfesyjnych autoprzedstawień, podskórny nurt transwestytyzmu przybrał na sile, by wymienić chociażby dwa cykle Michela Journiaca z r. 1972 – *Pułapka na transwestytę* (*Piège pour un travesti*) i *W hołdzie Freudowi* (*Hommage à Freud*) we Francji, czy „męskie" i „kobiece" wcielenia Ursa Lüthi w Niemczech, równoległe do poszukiwań Andy Warhola i artystów z jego kręgu w Stanach Zjednoczonych[62].

W kontekście artykulacji problemów tożsamości homoseksualnej w latach sześćdziesiątych nie sposób przecenić prekursorskiej roli Geneta. Nie ma wątpliwości, iż jego dzieła wywarły bezpośredni wpływ na Amerykanów, takich jak filmowiec Kenneth Anger, który mieszkał w Paryżu w latach pięćdziesiątych, choć istotny był także klimat „kampu" i rosnącej seksualnej otwartości, jaki zapanował w Ameryce w momencie „pojawienia się" tam autora *Matki Boskiej Kwietnej*. W 1954 r. opublikowano w Stanach przekład *Pokojówek* i *Ścisłego nadzoru* ze wstępem Sartre'a:

> Dzięki swemu fałszowi kobieta nabiera poetyckiej gęstości. Pozbawiona faktury i oczyszczona, kobiecość staje się heraldycznym znakiem, szyfrem. W stanie natury, herb kobiecości pozostaje osadzony w kobiecie, lecz uduchowiony, przeistacza się w kategorię wyobraźni. Wszystko może być kobietą: kwiat, zwierzę, kałamarz... Taki jest pierwotny kierunek derealizacji: falsyfikacja kobiecości... Te fałszywe kobiety, które są fałszywymi mężczyznami, ci kobieto-mężczyźni, którzy są mężczyzno-kobietami, to nieustanne wyzwanie rzucane męskości przez symboliczną kobiecość i kobiecości symbolicznej przez kobiecość ukrytą, która jest prawdą wszelkiej męskości, to tylko zafałszowany punkt wyjścia[63].

W nowojorskim świecie sztuki heroiczny okres abstrakcyjnego ekspresjonizmu dobiegał końca. Dopiero nie tak dawno zrozumiano, że pojawienie się pop-artu było nie tylko figuratywną i otwartą na masowego odbiorcę celebracją wystawnej konsumpcji, ale również „wiązało się z tożsamością homoseksualną dochodzącą do głosu w artystycznych środo-

---

[61] Patrz J.-L. Poitevin, *Pierre Molinier: De la photographie comme extase*, „Clichés", 1989, nr 59, s. 54-59; i P. Gorsen, *The Artist's Desiring Gaze on Objects of Fetishism*, (w:) *Pierre Molinier: Comme je voudrais être*, kat. wyst. (London, Cabinet Gallery, 1993), s. 37. Gorsen wspomina o ważnej wystawie „Transformer": Aspekte der Travestie, którą urządziło w r. 1974 Kunstmuseum w szwajcarskiej Lucernie, i która w l. 1974-1975 zawędrowała do Grazu w Austrii i Bochum w Niemczech Zachodnich. Patrz również P. Petit, *Molinier: Une vie d'enfer*, Paris 1992.

[62] Patrz, m. in. S. Sarduy, *Les Travestis: Kallima sur un corps: Toile, idole*, „Art Press", nr 20 (wrzesień-październik 1975), s. 12-13. W 1971 Guy Hocquenghem założył Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, a następnie opublikował *Le Désir homosexuel*, Paris 1972 i *Race d'Ep!*

[63] Sartre, (przedmowa do:) Genet, *The Maids and Deathwatch: Two Plays*, trans. B. Frechtman, New York 1983, s. 10-15.

wiskach Nowego Jorku i Londynu"[64]. Kenneth E. Silver porównał „kluczowe równanie abstrakcyjnego ekspresjonizmu" – „solidna, nieliteracka, poważna sztuka" robiona przez „grubo ciosanych, spontanicznych mężczyzn"[65] – ze znamionującą okres przejściowy twórczością Jaspera Johnsa i wysokim „kampem" Warhola: „malowanie jajami" kontra *Obraz z dwiema piłkami* Johnsa (1960) (nieprzetłumaczalna gra słów: w języku angielskim *balls* to zarazem „jaja" i „piłki"). Silver zinterpretował zmumifikowane w enkaustyce malarskie gesty Johnsa jako „przeciw-kastrację" i przyjrzał się obrazom stworzonym przez niego w hołdzie homoseksualnym poetom i malarzom: Hartowi Crane, Charlesowi Demuthowi, Marsdenowi Hartleyowi, Frankowi O'Harze i Waltowi Whitmanowi, a następnie zestawił Johnsowską maskaradę męskości – malowany brąz puszek Ballantine Ale z r. 1960 – z „niesamowicie kobiecymi" puszkami zupy Campbell Warhola: „Poprzez Duchampowskie przeniesienie, kobiety i mężczyźni, którzy nigdy sami nie robili zakupów i nie sprzątali, zostali wysłani do Stable Gallery i Leo Castelliego, aby kupić zupę Campbell i płatki Brillo, podobnie jak pani Warhola i ogromna większość Amerykanek"[66]. W okresie między skandalizującym tekstem Clementa Greenberga *Avant-garde and Kitsch* (1939) a *Notatkami o kampie* Susan Sontag z r. 1964 (*Dandyzm w epoce kultury masowej*[67]) doszło do przyspieszonej asymilacji modernizmu. W gruncie rzeczy ironiczny „kamp" komiksowych kobiet Roya Lichtensteina traktować można jako prekursorskie, tj. „bliskie duchem (i zapewne intencją) *Untitled Film Stills* [*Fotosom bez tytułu*] Cindy Sherman z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych"[68]. Te fotograficzne maskarady były oczywiście współczesne hermafrodytom Diane Arbus i foto-autoportretom Warhola w kobiecych ciuchach.

Tymczasem w Europie, podczas wystawy *Hon* urządzonej w 1966 r. w Moderna Museet w Sztokholmie, de Saint-Phalle zaprosiła publiczność do frywolnej i transgresyjnej eksploracji ciała gigantycznej Nany – droga do jej łona rozkoszy wiodła przez waginę. Wydarzenie to zapowiadało klimat kulturowy, który pozwolił na zorganizowanie w r. 1968 Pierwszej Międzynarodowej Wystawy Sztuki Erotycznej w Szwecji, a w rok później Drugiej Międzynarodowej Wystawy Sztuki Erotycznej w Danii, w pań-

[64] K. E. Silver, *Modes of Disclosure: The Construction of Gay Identity and the Rise of Pop Art*, (w:) *Hand-Painted Pop: American Art in Transition, 1966-1962*, kat. wyst. (Los Angeles, Museum of Contemporary Art i New York: Rizzoli, 1993), s. 178-203.

[65] Tamże, s. 181.

[66] Tamże, s. 197.

[67] S. Sontag, *Notes on „Camp"* (1964); przedruk w: Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York 1986, s. 116. (Przekład polski: *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie" 1979, nr 9, s. 306-323).

[68] D. Hebidge, *Fabulous Confusion: Pop before Pop*, (w:) *Hand- Painted Pop*, s. 234; patrz również L. Mulvey, *A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman*, „New Left Review", nr 188 (lipiec-sierpień 1991), s. 136-151.

stwowych muzeach finansowanych z funduszy publicznych. Wystawy te obejrzało 250 000 osób – były to celebrowane wydarzenia, w zamyśle naiwne i optymistyczne: widzów płci żeńskiej zapraszano do podglądania specjalnego spektaklu, zaprojektowanego tak, aby przemawiał „nie tylko do gonad, lecz również do intelektu". Skandynawskie imprezy były też śmielsze od jakichkolwiek wcześniejszych czy późniejszych pokazów muzealnych – można tam było na przykład zobaczyć *Bedroom Painting No. 20* (*Obraz do sypialni nr 20*) Toma Wesselmanna (1969), na którym widniał ogromny ciemnobrązowy fallus[69]. Towarzyszące im emocjonalne napięcie porównać można do tego, jakie cechowało wiele amerykańskich tekstów o sztuce feministycznej lat siedemdziesiątych.

Któż jednak dziś pamięta Festiwal Kobiet w Sztuce zorganizowany w 1972 r. na Uniwersytecie Cornell czy nowojorską *Erotic Art Gallery*? Ciężar dyskusji przeniósł się z dzieł „skrycie" feministycznych – takich, jak przesycone seksualizmem kwiaty Georgii O'Keeffe albo klasyczne *Dinner Party* Judy Chicago (1979) – na twórczość głębiej naznaczoną piętnem przemocy i jednocześnie bardziej wyszukaną, jeśli chodzi o tematykę płci. Film de Saint-Phalle *Daddy* (*Tatuś*, 1972), wykorzystujący motyw kazirodztwa i zawierający sceny z masturbującymi się lub masturbowanymi kobietami, pokazano w Nowym Jorku w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych[70]. Na wpół abstrakcyjny *Trani Episode* Louise Bourgeois (1971-72) wystawiono obok *Vulva Hammock* (*Hamaka warg sromowych*) Marge Helenchild i *Slice of Life* (*Kawałka życia*) Shelly Lowell – tortu w stylu Oldenburga ozdobionego sutkami z bezów. Biały falliczny marmur Bourgeois *Cumulus No. 1* (*Cumulus nr 1*, 1962), dziś znajdujący się w Paryżu, należy sobie na powrót wyobrazić w Nowym Jorku w r. 1973 w kontekście *Metaphorical Cunts and Measured Cocks* (*Metaforycznych cipek i mierzonych kutasów*)[71].

CZARNY MĘŻCZYZNA

Burzycielska książka Frantza Fanona *Peau noir, masques blancs* (*Czarna skóra, białe maski*) ukazała się w Paryżu w 1952 roku[72]. Od tego momentu problemy koloru skóry i kolonializmu nierozerwalnie połączyły

[69] Patrz przedruk katalogów obydwu wystaw, *The Complete Book of Erotic Art*, zestawiony przez Phyllis i Eberharda Kronhausenów, New York 1987.

[70] *Daddy* został pokazany w londyńskim Hammer Cinema w listopadzie 1972, a wersję zmienioną pokazano w kwietniu 1973 na jedenastym New York Film Festival.

[71] M. Holder, *Another Cuntree: At Last, a Mainstream Female Art Movement, off our backs* (wrzesień 1973); przedr. w: *Feminist Art Criticism: An Anthology*, ed. A. Raven, C. Langer i J. Frueh, New York 1993, s. 1-20.

[72] F. Fanon, *Peau noir, masques blancs*, Paryż 1952; *Black Skin, White Masks*, przeł. Ch. L. Markmann, New York 1967. Por. poruszającą polemikę N. Mailera *The White Negro*, San Francisco 1959.

się z domeną seksu i władzy. Dwa lata później film Jeana Rouche *Les Maîtres fous* (*Szaleni panowie*) – reportaż o celebrowanej przez afrykańskich Murzynów rytualnej transseksualnej parodii rządów kolonialnych na Złotym Wybrzeżu, kulminującej scenami gwałtu, upokorzenia i krwi – głęboko wstrząsnął wybraną paryską publicznością[73]. Film ten stał się bezpośrednią inspiracją sztuki Geneta *Les Negres* (*Murzyni*), którą w r. 1959 wystawiono w Paryżu i w Londynie, a następnie w Nowym Jorku, gdzie w latach 1961-1964 doczekała się rekordowej dla scen off-Broadway liczby 1400 przedstawień, przeważnie zresztą dla poruszonej i zachwyconej czarnej widowni: „Biały Genet wyobraża sobie czarnych aktorów, tak jak oni wyobrażają sobie karykaturalnych białych wyobrażających sobie z kolei stereotypowych czarnuchów"[74]. W szczytowym okresie swej znajomości z Angelą Davis i zaangażowania w ruch Czarnych Panter, opisanym w wydanej po śmierci autora książce *Un captif amoureux*, (*Więzień miłości*, 1986)[75], Genet kategorycznie odmówił komentarzy na temat swej twórczości teatralnej, niemniej jednak i w tym przypadku stał się zapewne prekursorem.

Ruchy w obronie praw obywatelskich i *black power*, podkreślające swój koloryt *macho*, zderzyły się w latach siedemdziesiątych z feminizmem. Jakkolwiek „sztuka czarnych Amerykanów miała zdecydowanie męski charakter"[76], w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych na ulicach Nowego Jorku wykonywała także swe *performances* Adrian Piper. W cyklu *Mythic Being* (*Stworzenie Mityczne*) z r. 1975 maskarada polegała na przekształceniu się artystki w mężczyznę przy pomocy wielkiej peruki Afro, spodni dzwonów i bardzo ciemnych okularów. Piper zanotowała „uczucia wrogości, strachu i obojętności, które wzbudzała jako zradykalizowany mężczyzna"[77]. Na jej fotooffsetowym plakacie można było przeczytać: „Jestem uosobieniem tego wszystkiego, czego najbardziej nienawidzicie i najbardziej się boicie". Jak twierdził Genet (opisując tę samą sytuację z drugiej strony): „Zmiana płci nie polega bynajmniej tylko na poddaniu ciała paru operacjom chirurgicznym: trzeba cały świat zmusić

[73] *Les Maitres fous*, film, którego implikacje są szokujące, został przeanalizowany w różnych kontekstach przez P. Stollera, R. Prédala i I. Eisen w: *L'Autre et le sacré: Surréalisme, cinéma, ethnologie*, ed. C. W. Thompson, Paris 1995.

[74] J. Decock, *Les Nègres aux USA*, w „Genet", numer specjalny „Obliques" 1989, s. 48. Cały artykuł Decocka znajduje się na stronach 48-50. Na temat francuskiej recepcji sztuki Geneta, patrz M. Lecuyer, *Les Nègres et au-delà* w: tamże, s. 44-47. Patrz również E. White, *Jean Genet*, New York 1993, s. 490-508.

[75] G. Genet, *Prisoner of Love* (1986), przeł. B. Bray, Hannover 1989.

[76] Patrz: *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary Art*, broszura i kat. wyst., New York, Whitney Museum of American Art, 1994.

[77] L. S. Simms, *Aspects of Performance by Black American Women Artists*, (w:) *Feminist Art Criticism*, ed. Raven, Langer i Frueh, s. 209.

do nauczenia się nowej składni"[78]. Kontakty Lorraine O'Grady z Piper i surrealizmem przyniosły w latach osiemdziesiątych serię *performances* – w tym *Mlle. Bourgeoise Noire*, świetną, choć spóźnioną o dwadzieścia lat, odpowiedź na Genetowskich *Murzynów*. O'Grady paradowała w diademie i balowej sukni i ręką w rękawiczce okładała się biczem, jednocześnie wygłaszając manifest na rzecz czarnych artystów. Jej *performance* z r. 1980 – *Nefretiti/Devonia Evangeline* – wykroczyło poza horyzont płci kulturowej i maskarady kobiecości ku problemom rasy i historii, przy czym osobisty wydźwięk aluzji do tragicznej śmierci siostry sprawił, że O'Grady uniknęła banalizacji, jakiej często ulega sztuka „postmoderny"[79].

Znaczenie wspomnianej przez Geneta przemiany – fundamentalnego *détournement* składni – *implicite* sięga jednak poza problematykę transseksualizmu: skutkiem odwracalnej zmienności wyglądu może być całkowite zniesienie „realności" płci. To, czego Genet doświadczał jako osobistej tragedii, połączyło się w Nowym Jorku z ironiczną transpozycją kulturowych i seksualnych kodów, aby dziś, w epoce permanentnej seksualnej otwartości i pseudocelebracji, przerodzić się w rzeczywistość symulacji. Zastępowanie „seksu pornografią i pornografii seksem" implikuje zanik przeciwieństwa aktywności i bierności, „a co za tym idzie, rozróżnienia między homo- a hetero-, ponieważ nie ma już żadnej rzeczywistości «płci» jako takiej, która mogłaby stanowić tło do porównań"[80]. W rozdziale *Świat penisów* swojej ostatniej książki *Male Impersonators* Mark Simpson cytuje Jeana Baudrillarda: „Tam, gdzie nie da się już utrzymać rozróżnienia między przeciwieństwami, wkraczamy w sferę symulacji, czyli absolutnej manipulacji"[81]. Ta tendencja to znoszenia przeciwieństw, zacierania granic i „życia symulacją" wywiera bezpośredni wpływ na świat sztuki, którego *raison d'être* polega na dostarczaniu fantastycznych przedstawień, „rzeczywistości" alternatywnych, sieci relacji i kontrastów. Wieczne niespełnienie seksualnych obietnic wynikające z etosu odwracalnej zmienności wyglądu zastąpiło pornografię podniecenia opartą na obietnicy „realnego" seksu: (pozbawiony głowy) *Man in Polyester Suit* (*Mężczyzna w poliestrowym garniturze*) Roberta Mapplethorpe'a (1980) został prawie dziesięć lat później zastąpiony czarnym

[78] G. Genet, *Prisoner of Love*, s. 150. Tłumaczka, Barbara Bray, nie przetłumaczyła frazy „afin qu'il vous dèsign" (żeby świat mógł was zaklasyfikować), natomiast Genetowskie „obligatoire détournement syntaxique" to coś bardziej skomplikowanego (i perwersyjnego) niż „przemiana składni".

[79] L. S. Sims, *Aspects of Performance*, s. 215.

[80] M. Simpson, *Male Impersonators: Men Performing Masculinity*, London 1994, s. 142.

[81] J. Baudrillard, *Simulations*, przeł. P. Foss, P. Patton i P. Beitchman, New York 1983, s. 57; cytowane tamże.

mężczyzną jako baleriną w paczce z gazy i blond peruce z loczkami Lyle Ashtona Harrisa. Przyrównanie czarnego mężczyzny do kobiety (dokonał tego już w r. 1860 Theodore Tildon[82]) jest z pewnością następstwem hipermaskulinizacji czarnej kultury rapu, sportu i kina[83]. Zorganizowana przez Whitney Museum of American Art w 1994 r. wystawa *Black Male* ukazała zarówno właściwe dla pokolenia Harrisa przesunięcie ku odwracalnej zmienności wyglądu, jak i równoległy zwrot ku rzeczywistości jako „symulacji". Granice między muzeum, kulturą popularną, dokumentalistyką i systemem gwiazd uległy zatarciu wraz z zaliczeniem do telewizyjnego materiału zdjęciowego taśm video ze sceną pobicia Rodneya Kinga, sprawy O. J. Simpsona i zeznań Anity Hill i Clarence'a Thomasa na forum Senatu. W ten sposób wyznaczenie obszaru „kultury muzealnej" stało się niemożliwe – Arthur i Marilouise Kroker wykazali, że mieści się ona w obrębie „ekspozycji paniki", która z kolei przynależy do „rozwichrzonego zbioru" symulakrów kultury amerykańskiej[84]. Czy w takim kontekście apele o nową autentyczność mogą mieć jakikolwiek sens?[85]

GUERILLA GIRLS?

Niestety, w „świecie penisów" wyrastającym pośród dżungli sztuki i kultury popularnej chodzi o wykluczenie. W końcu – o czym dobrze wiedział Genet – celem męskiej maskarady jest wchłanianie i zacieranie wciąż na nowo odradzającej się kobiecości[86]. Już w roku 1969 apel o wojnę partyzancką wystosowała w swej powieści *Les Guérillieres*[87] – prekursorskim i nasyconym saficką poezją tekście, zanadto może przywodzącym na

[82] Patrz E. Lebovici, *A quel débat „Black Male" s'expose-t-il à New York?*, „Libération", 1994 z 10-11 grudnia, s. 32.

[83] Przeprowadzoną przez Simpsona miażdżącą analizę futbolu pod kątem ukrytego w nim elementu kobiecego (*Male Impersonators*, s. 69-93) można by z dobrym skutkiem rozciągnąć na problematykę „czarnego mężczyzny".

[84] Na temat pojęcia „paniki" i jej związków z kulturą „symulakrów", patrz A. i M. Kroker, *Panic Sex in America* i *Theses on the Disappearing Body in the Hyper-Modern Condition*, w: *Body Invaders: Panic Sex in America*, red. A. i M. Kroker, New York 1987, s. 10-19, 20-34.

[85] Uważam, że kluczowym przykładem tego „ramowego" problemu jest tekst bell hook z r. 1992 – *Reconstructing Black Masculinity*, w: *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation*, kat. wyst., red. A. Perchuck i H. Posner, Cambridge 1995, s. 67-88.

[86] *The Masculine Masquerade* jest wzorcową analizą nowej literatury i ikonosfery, ale bez wątpienia początki męskiej maskarady sięgają popisów w „chacie mężczyzn" i samych początków androkracji.

[87] M. Wittig, *Les Guérillieres* (1969), przeł. D. Le Vay, New York 1971.

myśl egzotyzm Pierre'a Louysa i w sumie niezbyt przekonującym w momentach erotycznego zapamiętania – Monique Wittig. *American Guerilla Girls*, zamaskowane i na wskroś wielkomiejskie, zdają sobie sprawę, że naprawdę liczą się tylko polityka i statystyka: „Fakty, humor i sztuczne futro". Zmaterializowały się one „tajemniczo w ciemną noc 1988 r." jako pełna gniewu odpowiedź na *An International Survey of Painting and Sculpture*, wystawę w nowojorskim Museum of Modern Art, gdzie wśród 169 artystów znalazło się zaledwie trzynaście kobiet[88]. Nikt nigdy nie odkrył ich tożsamości ukrytej pod maskami Romaine Brooks, Friedy Kahlo, Tiny Modotti i Gertrudy Stein. Jak uważa Lee Krasner: „Skrycie podejrzewamy, iż wszystkie kobiety są urodzonymi *Guerilla Girls*. Chodzi tylko o to, by pomóc im to odkryć"[89]. *Guerilla Girls* odwiedziły Barcelonę, Bazyleę, Berlin, Dublin, Graz, Helsinki, Oslo, Ulm i Wiedeń. Przed nimi jeszcze wizyta w Paryżu.

Niedawno filozof Yves Michaud ukazał zarysy kulturowych i politycznych przemian, jakie doprowadziły do przełamania odwiecznego trójkąta Londyn-Paryż-Nowy Jork. Opisał on feminizm francuski jako bitwę, która została już przegrana, „uczucie *déjà-vu*", coś, co miało swój czas i odeszło w przeszłość[90]. Nie dotyczy to z pewnością obecnej reputacji Orlan w Stanach Zjednoczonych, lecz w kontynentalnej Europie, gdzie dominuje kanoniczny, patriarchalny obraz świata. Nic dziwnego, że w katalogu bońskiej retrospektywy de Saint-Phalle z r. 1993 ktoś mógł całkiem bezkarnie napisać: „Prezentując wiedzę o intuicyjnym raczej charakterze, artystka przygląda się dziełom wielkich mistrzów sztuki współczesnej. Zapożycza się u nich niewinnie, niczym radosny duch, jak gdyby zrywała kwiaty w pięknym ogrodzie"[91]. Gdzie się podziewały *Guerilla Girls* wtedy, kiedy były najbardziej potrzebne?

Mimo wielkiej przeglądowej wystawy *féminin*masculin* zorganizowanej w Centre Georges Pompidou w r. 1995, we Francji dominuje antyfeminizm pokolenia lat siedemdziesiątych. Same słowa „feminizm" i „feministyczny" odbierane są jako dowód złego smaku, zwłaszcza w odniesieniu do zmar-

[88] W Europie sytuacja wcale nie przedstawiała się lepiej. Na przykład w trwającej od maja do września 1972 w paryskim Grand Palais wystawie *Douze ans d'art contemporain en France* wzięły udział dwie artystki i siedemdziesięciu artystów.

[89] Patrz G. Girls, *Confessions of the Guerilla Girls*, wraz ze szkicem Whitney Chadwick, New York 1995, s. 21.

[90] Patrz teksty Marcii Tucker o Stanach Zjednoczonych, Lisy Tickner i Griseldy Pollock (pionierki brytyjskiej feministycznej historii sztuki) o Wielkiej Brytanii, Rosie Huhn o Francji i Nicole Dubreuil-Blondin o Kanadzie w *Féminisme, art et histoire de l'art*, red. Y. Michaud, Paris 1994.

[91] P. Hulten, *Working with Fury and with Pleasure*, (w:) *Niki de Saint-Phalle*, kat. wyst. (Stuttgart, Hatje 1992), s. 13. Wystawę de Saint-Phalle zaaranżowano przestrzennie ponad quasi-milenijnym przeglądem sztuki dwudziestego wieku, *Territorium Artis*, zorganizowanym w Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland w Bonn w 1992 r., w którym uczestniczyły czery kobiety i stu sześciu mężczyzn.

ginalizowanego „spektaklu" pisarstwa charyzmatycznych kobiet – Hélene Cixous, Luce Irigaray i Julii Kristevej[92] – które w Paryżu nie cieszą się bynajmniej sławą idolek. Szyderstwo jest maską zaściankowości.

OD ORLAN DO MILENIUM

We Francji – katolickim kraju o wielowiekowej tradycji – Orlan bluźnierczo przeprowadza swą metamorfozę, refiguracją samej siebie, transseksualną przemianę z kobiety w kobietę: „Ta kobieta mówi nam, że Madonna jest transwestytką"[93]. Pod barokowymi draperiami artystka/madonna odsłania biust: pierś dziwki staje się jedyną piersią Amazonki. W końcu Orlan rozbiera się do naga, „by przywrócić nagości utracony ładunek sex-appealu"[94]. Jej wersja mitu Pigmaliona obywa się całkowicie bez mężczyzny. Płótno Orlan jest synonimem zabrudzonej pościeli z jej wzgardzonej ślubnej wyprawy. Artystka posługuje się tekstami kanonicznymi – *Meduzą* Freuda i pracami Eugénie Lemoine-Luccioni, która zwróciła uwagę na transseksualizm świętych, czyli aspekty *sacrum* i *profanum* transseksualności: „Mam skórę anioła, ale jestem szakalem; ... skórę krokodyla, ale jestem szczenięciem, skórę czarną, choć jestem biała; skórę kobiety, choć jestem mężczyzną; moja skóra nigdy nie jest skórą tego, czym jestem. Od tej reguły nie ma żadnych wyjątków, ponieważ nigdy nie jestem tym, co mam"[95]. Dla Orlan pożądanie sięga poza cienką jak skóra maskaradę, poza mityczne stereotypy kobiece Europy, Psyche, Wenus i Mony Lizy, a nawet poza cykl *Reinkarnacja św. Orlan* (*La Ré-incarnation de Sainte-Orlan*, 1993) aż do transgresyjnych i anamorficznych rytuałów ofiarnych całej serii operacji plastycznych. Ta estetyczna wizja otwierających się ran, transmitowana drogą satelitarną na cały świat[96], ukazuje, zgodnie ze słowami mistyczki Simone Weil, „jak

[92] Na temat dyskusji o tej marginalizacji, patrz S. Frosh, *Masculinity and Psychoanalysis*, New York 1994, s. 28; nieco już zdezaktualizowanym przykładem może być wewnętrznie sprzeczna wypowiedź Derridy: „Dekonstrukcja z pewnością nie jest feministyczna", w „Critical Exchange", nr 17 (zima 1985), s. 30.

[93] Patrz D. G. Laporte, *A une amazone...*, (w:) *Lea Lublin / Orlan: Histoires saintes de l'art*, Cergy 1985, bez paginacji.

[94] Patrz „Citations-situation" Orlan, we współpracy z Hubertem Besacier, z okazji sympozjum „Mensonges" (1979).

[95] Lemoine-Luccioni, *La Robe*, s. 95; patrz również tamże, s. 122-123. Na temat transseksualności świętych, patrz tamże, rozdział XI, *Orlan*, s. 133-145, gdzie tekstem źródłowym jest L. Réau, *Iconographie de l'art Chrétien*, Paris 1959. Oczywiście mityzacja zróżnicowania płci kulturowej ma swe korzenie w Księdze Rodzaju oraz w Kabale.

[96] Siódma operacja Orlan, *Omniprésence* – część cyklu *Re-incarnation de Sainte-Orlan* (1993) – została przeprowadzona 11 lipca 1993. Następna będzie miała miejsce w Japonii. Patrz S. Wilson, *L'Histoire d'O: Sacred and Profane*, (w:) S. Wilson et al., *Orlan*, London 1996, s. 7-17.

świat wdziera się w nas przez wyrwy w ciele"[97]. Dzieło Orlan wykracza poza kwestie płci kulturowej związane z ostrzem noża ku obszarom manipulacji genetycznych, montażu komputerowego i rzeczywistości wirtualnej[98].

A tymczasem, mocą nostalgii – od Matthew Barneya w wieczorowej sukni (*Radial Drill* (*Wiertarka promieniowa,* 1991) do *Wedding Gown* (*Sukni ślubnej*, 1989) i biseksualnej kamizelki – *Untitled* (*Bez tytułu*, 1990) Roberta Gobera i Jany Sterback w jej męskiej *Hairshirt* (1993), sztuka „ubioru" sięga poza męską czy kobiecą maskaradę ku transseksualnej protetyce. Z drugiej strony, tylko oko artysty odróżnia transwestytów i transseksualistów z całego świata fotografowanych przez Nan Goldin – powiększona „rodzina" z jej książki *The Other Side* (*Druga strona*, 1993) – od aktorów *soft porno*[99]. Czy *Kim in Rhinestones, Paris* (*Kim w sztucznej biżuterii,* Paryż, 1991) Golden ma swe miejsce na dorocznym paryskim Salonie Erotyzmu czy w muzeum sztuki? A co z ekstrawagancką fauną Nicholas Sinclaira, która zjawiła się nago, w skórach, pierścieniach i ozdobach na otwarciu w Brighton wystawy *Fetishism*?[100] Gdy zacierają się granice muzeum, transgresji podlega także płeć kulturowa: każda Amazonka, każdy mężczyzna w diamentowej sukni celebrując maskaradę celebruje też przemijające piękno i – w epoce HIV/AIDS – ulotność naszej smutniejszej cyganerii, dla której jedyną nieśmiertelnością jest nieśmiertelność wirtualnego obrazu. Na progu r. 2000 *Druga strona* przyzywa zaświaty, a wielokształtność maskarady stapia się w jedno z patosem nieskończonego cytowania: „Ekshibicjonizm? Narcyzm? Sport? Teatr? Dewiacja? Inwersja? Infantylizm? Rywalizacja? Duma? Powaga? Szalbierstwo? Bez wątpienia to Miłość"[101].

Przełożył Marek Wilczyński

[97] Simone Weil, cytowana przez M. Vescovo, w: *Gina Pane*, kat. wyst., Pays de la Loire, F.R.A.C., 1991, s. 38.

[98] Patrz *Les Vingt Ans de pub et de ciné de Sainte-Orlan*, kat. wyst. (Basse Normandie: Centre d'Art Contemporain, 1990); B. Rose, *Is It Art? Orlan and the Transgressive Act*, „Art in America" 81, nr 2 (luty 1993), s. 82-87; i interpretacja psychoanalityczna Parveen Adams, *This Is My Body*, (w:) *Suture – Phantasmen der Volkommenheit*, kat. wyst., Salzburg: Salzburger Kunstverein, 1994, s. 48-56.

[99] Na temat Nan Goldin, patrz M. Bracewell, *Making Up Is Hard to Do*, „Frieze", 1993, nr 12, s. 32-37.

[100] *Fetishism: Visualizing Power and Desire*, red. A. Sheldon, kat. wyst., Brighton, Brighton Museum and Art Gallery, 1995. W foyer tej wystawy, trwającej od kwietnia do lipca 1995, zorganizowano pokaz fotografii Nicholasa Sinclaira. Patrz również N. Sinclair, *The Chameleon Body: Photographs of Contemporary Fetishism*, z tekstami Davida Alana Mellora i Anthony'ego Sheldona, Londyn 1996.

[101] W. Borowczyk, Przedmowa do albumu *soft porno* fotografii transwestytów, *Créatures*, Paris 1982.