

Histeria jako refleks zrepresjonowanej seksualności

W klasycznym już dzisiaj tekście *Suczka, Cycofon, Faustyna i inne kobiety w polskim filmie lat dziewięćdziesiątych*¹ Grażyna Stachówna stworzyła swego rodzaju typologię bohaterek pojawiających się w rodzimych produkcjach kinowych po przełomie 1989 roku. Schematyczność postaci kobiecych, dających się – z nielicznymi wyjątkami – wpisać w któryś z wymienionych w tytule artykułu typów, wskazuje dobitnie, iż w naszej kulturze obowiązują nadal kanony wytworzone przez patriarchalizm w anachronicznej wersji dosłowno-historycznej. W większości cywilizacyjnie rozwiniętych krajów świata od dawna dominuje bowiem – związany bezpośrednio z procesami globalizacyjnymi – patriarchalizm symboliczno-przenośny. Zdaniem Pawła Dybla, ta nowoczesna odmiana patriarchalizmu, przy zachowaniu dotychczasowych struktur władzy i uznawanych wartości, przestaje być kulturą, „w której dominującą rolę pełnią anatomiczni mężczyźni, a staje się kulturą, w której nacisk kładzie się na zachowanie samych ontologicznych podstaw związanego z tradycją patriarchalną porządku. Dlatego jej ewolucję cechuje coraz dalej idąca otwartość w podejściu do tradycyjnych społecznych ról kobiecych i męskich”².

Niezwykle zainteresowanie tzw. *gender studies* oraz lawinowo przyrastająca literatura krytyczna demaskująca strategie, dzięki którym kultura – zwłaszcza w swej popularnej odmianie – utrwała i powiela anachroniczne stereotypy płciowe, nie wpływa zasadniczo na wizerunki kobiet w polskich filmach. Filmy te, wyprodukowane w obrębie patriarchalnego systemu ideologicznego, stanowić mogą jednak dogodne pole badań, dzięki którym ujawnione zostają zakodowane w nich elementy subwersywne³. Ze względu na obecność owych

¹ G. Stachówna, *Suczka, Cycofon, Faustyna i inne kobiety w polskim filmie lat dziewięćdziesiątych* [w:] *Gender w humanistyce*, (red.) M. Radkiewicz, Rabid, Kraków 2001, s. 55–63.

² P. Dybel, *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*, Universitas, Kraków 2006, s. 480–481.

³ Wystarczy wspomnieć przykład filmu *Tato* (1995) Macieja Ślesickiego, stanowiącego wariację na temat klasycznego melodramatu macierzyńskiego. Rolę tradycyjnie zarezerwowaną w tej odmia-

elementów omawiane filmy należałoby przypisać do grupy „e” w obrębie stworzonego przez Jean-Luca Comolliego schematu ideologiczności kina („filmy tej grupy powstają w kręgu dominującej ideologii, lecz w istocie zwracają się przeciw niej, gdyż ją ujawniają, uobecniają”⁴).

Uderzającą cechą rozlicznych dyskursów podejmujących problematykę kobiecą w odniesieniu do rodzimej produkcji filmowej jest praktyczna nieobecność refleksji na temat zaskakująco dużej liczby bohaterek zmagających się z chorobą psychiczną (w różnym zresztą natężeniu). Wprawdzie słowo histeria pojawia się w analizach dość często, ale raczej dla podkreślenia faktu, iż stanowi ona zasadniczą cechę damskiej psychiki, którą – wedle patriarchalnej ideologii – cechuje rozchwianie emocjonalne i skłonność do nielogicznych zachowań. Przypisywana wyłącznie płci pięknej histeria dowodzi zatem radykalnej różnicy istniejącej pomiędzy „kobiecy” irracjonalizmem” a męską ideą racjonalności, na której ufundowany został system patriarchalny. Przypadłość ta traktowana jest zazwyczaj jako „symptom kobiecości” – przyrodzona, rzecz by można – naturalna skłonność, którą mężczyźni muszą zaakceptować. Z popularności owego przekonania wypływa zapewne niechęć do pogłębionej analizy zjawiska.

U bohaterek polskiego filmu ataki hysterii stanowiły zazwyczaj reakcję na podejmowane przez mężczyzn próby zyskania niezależności – tak dzieje się w wielu z gruntu mizoginicznych obrazach z obszaru kina moralnego niepokoju (wyraźną predylekcją do niezrównoważonych kobiet histeryczek zdradzał swego czasu szczególnie Krzysztof Zanussi). Histeryczne napady były wyrazem kobiecej chęci dominacji nad partnerem poprzez świadome wywieranie na niego psychicznej presji. Zdaniem psychiatrów w hysterii tkwi wszakże pewien „naddatek”: „nieprawdziwość i nieautentyczność ekspresji, teatralne zachowania (...) oraz tzw. makiawelizm, zwany też «zespołem chłodu», czyli histeryczne mechanizmy manipulacyjne (...). Makiawelicznie zachowująca się osoba «na chłодно», bez uczuciowego zaangażowania steruje ludźmi poprzez (...) przesadną ekspresję emocjonalną – mimikę, mowę, wokalizację, gestykulację, łzy czy spazmy”⁵.

nie gatunkowej dla kobiety spełnia tym razem mężczyzna. Kolejną z zastosowanych w *Tacie* strategii subwersyjnych wobec ideologii patriarchalnej jest wprowadzenie licznych cytatów kulturowych (pastisz *Casablanki*, 1942, Michaela Curtiza w reklamie szamponu; fragment *Papierowego księżycy*, 1973, Petera Bogdanowicha; aluzja do *Dzikości serca*, 1990, Davida Lyncha czy intertekstualny dialog bohatera z policjantem, znawcą kinowych konwencji grozy) dekonstruujących iluzję przezroczystości filmowego opowiadania.

⁴ A. Helman, *Słownik pojęć filmowych*, t. 2, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991, s. 81.

⁵ Na ten często eksploatowany przez kino popularne aspekt kobiecej hysterii zwraca uwagę Grażyna Stachówna w książce poświęconej filmowym melodramatom. Zob. G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Rabid, Kraków 2001, s. 127.

Histeria kobiet ma zatem charakter „warunkowy”. Nie jest odpowiedzią na brak możliwości realizacji życiowych (zazwyczaj – co niezwykle istotne w przypadku mężczyzn – zawodowych) ambicji (wystarczy wspomnieć przypadek Tadeusza z *Palca bożego*, 1972, reż. Antoni Krauze), lecz „ukontekstawia” się w relacji do partnera – męża, kochanka, syna. To działania mężczyzn (niekiedy mimowolne i od nich samych niezależne – jak dojrzewanie płciowe bohatera *Rozmowy z człowiekiem z szafy*, 1993, reż. Mariusz Grzegorzek) wywołują w kobietach neurotyczne ataki, prowadzące w skrajnych przypadkach do samozniszczenia. W kinie zanegowana zostaje zatem fundamentalna teza Zygmunta Freuda, tłumacząca histerię jako rezultat nieprawidłowości występujących w procesie kształtowania się kobiecej tożsamości seksualnej.

Wedle Freuda:

kobiety mają szczególną skłonność do hysterii, ponieważ budując swoją tożsamość seksualną wokół poczucia własnej ułomności, kształtują ją na wzór tożsamości ofiary, która zepchnięta przez świat męski do podrzędnej roli często nie znajduje innego języka do wypowiedzenia własnych frustracji jak język histerycznych symptomów. Kobieta staje się histeryczką przede wszystkim wówczas, gdy wszelkie formy kompensacji jej braku, jakie ma jej do zaoferowania świat społeczny i kultura, ulegają drastycznym ograniczeniom lub stają się dla niej niedostępne⁶.

Forsowany przez patriariat pogląd, iż histeria (w rozumieniu freudowskim) dotyczy jedynie kobiet, odzwierciedla chorobliwe aspekty doświadczania kobiecego ciała. Owo ciało nie może być już postrzegane wyłącznie jako funkcjonalny obiekt służący męskiej rozkoszy. Staje się ono, jak stwierdza Charles Russel, „miejszem lęku dla mężczyzn, stąd jest także residuum gniewu i nienawiści. Kobiety znają to nieustanne zagrożenie, owo zbyt powszednie skojarzenie męskiego pożądania i pogardy”⁷.

Spośród licznej reprezentacji filmowych kobiet histeryczek wybrałam na potrzeby niniejszego szkicu te przykłady, które wyłamują się z obowiązującego w polskim kinie schematu. Podłożem hysterii jest u nich bowiem sfera doznań związanych z poddaną represji seksualnością. Stłumione popędy i wstydliwie ukrywane pragnienia, zaburzenia i traumatyczne przeżycia – jednym słowem cały obszar doświadczeń podlegających kontroli patriarchalnej cenzury, która odmawia kobiecie prawa do samoartykulacji w języku. Te związane ze sferą libido emocje znajdują ujście w zachowaniach potępianych przez społeczną normę lub kanalizowanych poprzez odpowiednią formułę religijną (opętanie) czy medyczną (histeria).

⁶ Zob. P. Dybel, dz.cyt., s. 172–173.

⁷ Ch. Russel, *Cindy Sherman, neogotyizm i postmodernizm* [w:] *Wokół gotyizmów*, (red.) G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Universitas, Kraków 2002, s. 136.

Zdaniem Michaela Foucault, począwszy od XVIII w., możemy mówić o konsekwentnie stosowanej strategii histeryzacji ciała kobiety, ujawniającej funkcjonowanie specyficznego mechanizmu łączenia wiedzy i władzy w zakresie seksu. Histeryzacja to „potrójny proces, w którym ciało kobiety analizowano – kwalifikowano i dyskwalifikowano – jako ciało na wskroś przesycone seksualnością; w którym wciągnięto je na obszar praktyk lekarskich, wskutek skojarzenia go z nieodłączną jakoby patologią; w którym, na koniec, wskazywano na jego organiczną więź z organizmem społecznym (...)”⁸.

A jednak histeryczki wymykają się sformalizowanym dyskursom naukowym. Spazmatycznie wykrzywione twarze, nieartykułowany bełkot, konwulsyjnie skręcone ciała – atak hysterii to radykalny sprzeciw wobec „kultury milczenia” narzucającej kobiecie funkcję *objet petit a* w lacanowskim diagramie⁹. Funkcję pięknego obiektu-przedmiotu, który odzwierciedlać ma fantazmatyczną strukturę męskiej wyobraźni. „Najprościej mówiąc – pisze Inga Iwasiów – obcy milczy, bo milczenie jest znakiem rozpoznawczym innego, językiem opisu innego przez nas, przez postawioną naprzeciw niego społeczność. Inny milczy, by tym łatwiej wejść w wyznaczoną losem rolę kozła ofiarnego”¹⁰. Histeryczna kobieta łamie prawo nakazujące Innemu zachowanie milczenia.

Dla bohatererek analizowanych w tej pracy filmów histeryczne zachowania stanowią jedyny dostępny sposób zmanifestowania własnego istnienia. Na obszarze kultury, w której podstawowy system symbolicznej artykulacji znaczeń został zawłaszczony przez mężczyzn, histeria stała się alternatywnym językiem. Zdaniem radykalnie zorientowanych krytyczek feministycznych, w rodzaju Lucy Irigaray¹¹, to właśnie ów zdegradowany język „kobiecego szaleństwa” jest akceptowalną przez patriarchalną ideologię metodą kreowania pozytywnej mitologii, która posłużyć może w walce o ugruntowanie autonomii kobiet w męskim świecie.

„Histeria jest – podsumowuje Paweł Dybel – innym językiem kobiecości, w którym w zamaskowany sposób odreagowuje ona ponizienie własnego życia miłosnego w kulturze, a to przede wszystkim dlatego, ponieważ «normalny» język mówienia o nim został jej wzbroniony”¹².

⁸ M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 2000, s. 93.

⁹ Przystępne omówienie lacanowskiego diagramu różnicy seksualnej znajdziemy w przywołanej wielokrotnie pracy Pawła Dybla. Zob. *Zagadka „drugiej płci”*, dz.cyt., s. 217–225

¹⁰ I. Iwasiów, *Milczenie obcego* [w:] *Swoi i obcy w literaturze i kulturze*, (red.) E. Rzewuska, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1997, s. 97.

¹¹ Zob. L. Irigaray, *Ciało-w-ciało-z-matką*, tłum. A. Araszkiewicz, Wydawnictwo Efsa, Kraków 2000.

¹² P. Dybel, dz.cyt., s. 170.

Histeryczne opętanie

Podstaw, dzięki którym histeria traktowana była jako zjawisko tajemnicze i irracjonalne, a co najistotniejsze, pozostające w stałym związku z anatomią kobiecego ciała, należy poszukiwać w najstarszych świadectwach europejskiego dyskursu medycznego. „Zrazu więc – podkreśla Dybel – upatruje się w niej chorobę «wędrującej macicy» (czasy antyczne), później zaś tłumaczy się ją szczególną zażyłością (niektórych) kobiet z tym, co demoniczne (od średniowiecza po czasy nowożytne), znajdujących szczególne upodobanie w byciu penetrowanymi przez samego Diabła”¹³.

W historii polskiej kinematografii nie ma chyba bardziej demaskatorskiego dowodu na podejmowane przez patriarchalną ideologię praktyki – odsyłające wprost do tradycji tłumaczenia histerycznej artykulacji stłumionej seksualności ingerencją demonów – niż zrealizowana przez Jerzego Kawalerowicza *Matka Joanna od Aniołów* (1960). Niezależnie od zgodnych z ówczesną oficjalną (materialistyczną) wykładnią prób odczytywania dzieła jako krytyki polskiego Kościoła katolickiego, obraz miał być w założeniu reżysera traktatem „o naturze człowieka i jej samoobronie przed narzuconymi ograniczeniami i dogmatami”¹⁴. Taka interpretacja historii o opętanej zakonnicy pozostawała w zgodzie z domniemaną intencją autora literackiego pierwowzoru filmu. Na fakt, iż wszelkie wartości metafizyczne pojawiają się w Iwaszkiewiczowskiej *Matce Joannie od Aniołów* wyłącznie jako odbicie psychiki bohaterów i mają zdecydowanie „ziemski” (cielesny) status, zwracali już bowiem uwagę interpretatorzy spuścizny pisarza. Teza ta wyrażona została *explicite* słowami księdza Bryma: „Chyba że tam diabłów wcale nie ma! (...) żeby tak diabeł męża jakiegoś opętał – no, to jeszcze!... ale że to zawsze z babami... Czy to czasem bez żadnego opętania taka rzecz się nie odbywa? Niewiasta sama zawsze źródłem zła bywa. (...) W kobiecie jest ta naturalna skłonność do upadku”¹⁵.

Twórcy filmu (współautorem scenariusza był Tadeusz Konwicki), deklarując potrzebę zachowania wierności wobec pierwowzoru, dokonali jednak istotnych przesunięć względem tekstu opowiadania. W kwestii będącej przedmiotem mego zainteresowania najistotniejsze znaczenie ma zmiana ekranowego wizerunku głównej postaci kobiecej w stosunku do jej literackiego odpowiednika. Wykorzystując liczne materiały historyczne dotyczące „udokumentowanego” opętania zakonnicy z Loudun, Iwaszkiewicz podkreślił fizyczną nieatrakcyjność kuszoney przez diabły siostry przełożonej. Matka Joan-

¹³ Tamże, s. 164–165.

¹⁴ S. Janicki, *Polscy twórcy filmowi o sobie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1962, s. 35.

¹⁵ J. Iwaszkiewicz, *Opowiadania*, Czytelnik, Warszawa 2004, s. 142.

na opisywana jest jako kobieta pospolita o wyraźnie chorobliwym wyglądzie. „Miała jasne, bardzo duże oczy w nierównej, skrofulicznej twarzy. Nos nieregularny, usta małe i wypukłe, bardzo blada cera pozwalały ją raczej uważać za nieładną (...)”¹⁶. O deformacji ciała świadczy także wyraźnie rysujący się pod habitem garb.

W interpretacji Kawalerowicza i odtwórczyni głównej roli, Lucyny Winnickiej, matka Joanna to fantazmat perwersyjnej kobiecej erotyki. Jej „opętanie” daje się wytłumaczyć w kategoriach psychoanalitycznych jako rezultat zrepresjonowanych popędów seksualnych. Trudno zatem zgodzić się ze stwierdzeniem Krzysztofa Kornackiego, iż obraz Kawalerowicza jest „konkretnym oskarżeniem represyjnego, utrwalającego irracjonalne skłonności systemu pedagogicznego hierarchii kościelnej”¹⁷. Aparatem opresji jest bowiem szerzej rozumiana kultura patriarchalna wspierana przez kościelne instytucje. Nie bez przyczyny wyraźnie zasugerowany został w filmie fakt, iż decyzja (można domniemywać, że ojcowska) o wstąpieniu matki Joanny do klasztoru nie była motywowana duchowo, lecz pragmatycznie. Stanowiła bowiem bezpośredni rezultat niskiego statusu majątkowego rodziny („A któż ja jestem? Mój ojciec jest wprawdzie księciem, ale ze zubożałego rodu. Siedzi gdzieś w błotach smoleńskich i nikt o nim nic nie wie”), co – w połączeniu z defektami fizycznymi kobiety – wykluczało całkowicie możliwość zamążpójścia. Restrykcyjny system patriarchalny skazywał na klasztorną regułę kobiety pozbawione posagu, a także osierocone i owdowiałe (po śmierci męża zakonnica zostaje także matka księdza Suryna¹⁸).

Klasztor traktowany mógł być także jako schronienie przed legalizowaną przez partiachat męską przemocą, czego dowodzą z pozoru niewinne słowa piosenki śpiewanej w karczmie przez siostrę Małgorzatę:

Miałby mnie mój miły
Buzdyganem chłostać,
Zbije mnie niebogę,
Wolę mniszką zostać.

¹⁶ Tamże, s. 146.

¹⁷ K. Kornacki *Kino polskie wobec katolicyzmu*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 237.

¹⁸ Paradoksalnie, ofiarą patriarchalnego systemu opresji jest także ojciec Suryń. Wychowany przez bogobojną zakonnice odczuwa wyraźną niechęć do swego ciała i nieustanny lęk przed stłumionymi za pomocą dyscyplinujących praktyk popędami. Żarliwa religijność i skłonność do ascezy są w jego przypadku sublimacją zrepresjonowanego libido. Warto zwrócić uwagę na jedną z początkowych scen filmu, podczas której jezuita kroi chleb na cienkie kromki. Na żartobliwą uwagę Wołodkowicza z całą surowością odpowiada: „A po cóż pożerać ogromne kęsy? Toć to chciwość i żarłocwość”. Szlachcic właściwie interpretuje zachowanie zakonnika, trafnie rozpoznając rządzące nim mechanizmy: „Ła-
komca to pewnie z księdza ekstrordynaryjny”.

Wieręć już w klasztorze
Z mniszkami na chórze,
Niż zbierać od męża
Razów na mej skórze.

Ironicznym komentarzem potwierdzającym prawdziwość tzw. kobiecych mądrości zawartych w ludowych przyspiewkach jest paralelna wobec głównego wątku miłosnego historia erotycznego opętania siostry furtianki.

W filmie Kawalerowicza więzienny charakter zabudowań klasztornych uwypuklony został za pomocą wyszukanych rozwiązań scenograficznych. Uderzający jest jednak fakt, iż rygorystycznie przestrzegana w filmie reguła geometrycznej symetrii staje się podstawową zasadą całościowej organizacji przestrzennej. Rygoryzm kompozycji kadru nie stanowi symbolicznego odzwierciedlenia panującego w świecie przedstawionym ładu, lecz konotuje sytuację przymusowego zamknięcia kobiet w obrębie precyzyjnie wytyczonych granic. Dlatego też jedyną postacią kobiecą, która nie uległa zbiorowemu szaleństwu, jest siostra Małgorzata á Cruce, swobodnie (co w kulturze patriarchalnej nie może oznaczać, iż bez konsekwencji, o czym świadczy finał jej romansu z Chrząższczewskim) przekraczająca granicę pomiędzy przestrzenią *sacrum* i *profanum*, klasztorem i karczmą, wymuszonym celibatem i miłosną żądzą. Innym mniszkom pozostaje jedynie możliwość samoartikulacji w zdegradowanym języku kobiecej histerii.

Zdaniem Krzysztofa Kornackiego „obrzęd egzorcyzmowania ukazany w filmie staje się widowiskiem, instrumentalnie wykorzystywanym przez kościelną pedagogię jako skuteczny zabieg społecznej i jednostkowej indoktrynacji”¹⁹. Należy jednak wziąć pod uwagę fakt, iż poddana egzorcyzmom matka przełożona nie jest bezwolną ofiarą katolickich „funkcjonariuszy” oddelegowanych przez Rzym do walki z herezją, lecz seksualnie „zakneblowaną” kobietą, świadomą performatywnego charakteru swego opętania. „Matka Joanna – podkreśla Kornacki – jest aktorką (pojmując aktorstwo na sposób Goffmanowski), gra przed lokalną społecznością, by wzbudzić jej podziw. I nie kieruje się wcale religijną motywacją działania, ale jak najbardziej świecką, horyzontalną, nastawioną na afirmację własnej podmiotowości”²⁰.

Skrepowane habitem, anonimowe i obleczone w anielską biel „bezcielesne ciało” podczas histerycznego ataku odzyskuje swą fizyczność. Staje się sprężyste i giętkie. Na pozbawionej zwykle wszelkich emocji twarzy pojawia się grymas, na czoło – wskutek wzmożonego wysiłku – występuje pot. Performance ma swoją choreografię i precyzyjny scenariusz. Wszystkie elementy spektaklu znajdują się pod nieustanną kontrolą wykonawcy. Matka Joanna jest świadomo-

¹⁹ K. Kornacki, dz.cyt., s. 236.

²⁰ Tamże, s. 230.

ma istnienia granic, których przekroczyć nie wolno. Stąd po spektakularnym akcie bluźnierstwa następuje równie spektakularny akt skruchy – pokornego pojednania z Bogiem. Oba akty przynależą w równym stopniu do świata spektaklu, a ich sekwencyjny układ odzwierciedla wysoki stopień samoświadomości aktora.

Reżyserując własną historię, kobieta dystansuje się wobec narzucanej jej na mocy tradycji roli ofiary. „Możemy ujawniać swoje historie – pisze Julia Kristeva – bez robienia psychodramy i ukazywania się jako ofiary męskiego porządku, lecz w sposób przejrzysty zdając sobie sprawę z tego, co robimy, z mistrzostwem i umiarem. Taka przewrotna historia. Bardzo mądra”²¹.

W XIX w. na potrzeby neutralizacji seksualnych aspektów zjawiska hysterii skonstruowany został rozbudowany „aparat teatralny” służący produkowaniu prawdy. Doktor Jean Martin Charcot, neuropatolog z żeńskiej kliniki psychiatrycznej w Salpêtrière, owładnięty zostaje ideą przetransponowania tego, co kliniczne, w afektowany teatr skodyfikowanych figur gestyczno-mimicznych, które pojawiają się w ściśle ustrukturuowanym porządku odrębnych faz²². Dzięki taktykom przekształcającym chorobę w spektakl, histeria stała się elementem dyskursu wiedzy i władzy – grą prawdy i seksu.

Niech za przykład posłuży tutaj – pisze Foucault – Salpêtrière Charcota: był to ogromny aparat do obserwacji, obejmujący badania, wywiady, doświadczenia, ale była to też maszynaria zachęty, obejmująca publiczne pokazy, teatr rytualnych ataków, starannie przygotowanych (...), grę dialogów, obmacywań, nakładania rąk, póz, do przybierania których, lub porzucania, zmusza jedno słowo lub gest lekarza, a także zhierarchizowany personel, który szpieguje, organizuje, prowokuje, zapisuje, donosi (...). Dopiero na tle stałej zachęty (...) do mówienia prawdy, uwidaczniają się właściwe (...) mechanizmy: toteż gest Charcota przerywał publiczną konsultację, jeśli zbyt wyraźnie zmierzała w stronę „tych rzeczy”; toteż zazwyczaj usuwano z dokumentacji wszystko, co w sprawie seksu mówili i pokazywali chorzy, ale również, co widzieli, wywoływali, czego sobie życzyli lekarze (...)²³.

Siedemnastowieczni ojcowie egzorcyści stosują w *Matce Joannie od Aniołów* metody medyczne z końca XIX w. W filmie nie chodzi jednak o ujawnienie mechanizmów funkcjonowania kościelnego aparatu terroru. Księża pokazują wprawdzie zabobonnemu ludowi ekscesy rozerotyzowanych mniszek „jak sztuki na jarmarku”, ale w przypadku matki Joanny to raczej zrepresjonowane ciało samo wystawia się na pokaz, koncentrując na sobie pełne przerażenia

²¹ Cyt. za: P. Dybel, dz.cyt., s. 357.

²² Charcot jest także autorem książki, będącej swoistym kompendium rozlicznych ikonograficznych reprezentacji kobiecej hysterii i stanów demonicznego opętania (*diabolis in femina*) zaczerpniętych z historii sztuki.

²³ M. Foucault, dz.cyt., s. 54–55.

i fascynacji spojrzenia mężczyzn²⁴. Ciało histeryczne to ciało transgresyjne – przekraczające w aurze opętania, szaleństwa i przemocy społeczną normę. To także ciało zagrażające bezpiecznie zdystansowanej pozycji mężczyzn voyeurów. Za sprawą niepoddającego się rygorom ascezy ciała pokorna mniszka ulega transformacji w kusicielkę – diaboliczną *femme fatale* przywodzącą do zguby kolejnych księży, których zadaniem było ujarzmić rozbudzone kobiece zmysły.

Interpretowana jako opętanie histeria okazuje się szansą zaistnienia w przestrzeni społecznej i wyróżnienia z anonimowego tłumu zniewolonych, niemych kobiet. Matka przełożona nie prosi zatem Suryna o duchowe wsparcie, lecz o możliwość wypowiedzenia się w innej formie niż jedynie dopuszczalna sakramentalna spowiedź: „Opowiem ci, muszę ci opowiedzieć, przecież ty ojciec musisz poznać całe moje cierpienie, wszystko, co przeżyłam i co przeżywam (...). Wybacz, ale nie mam komu powiedzieć o tym, co mnie tak boli i co przeraża”. Ową przerażającą i niedającą się zawrzeć w oficjalnym męskim dyskursie prawdą są „te wszystkie wstrętne sprawy”, dzięki którym zakonnice biegają nago po klasztornych dziedzińcach, a w nocy nawiedza je diabeł o pięknej twarzy księdza Garnca i „członku olbrzymim, czarnym i zimnym jak lód”.

Prawda kobiecego ciała, broniąca się przed interpretacją w kategoriach katolickiej metafizyki, okaże się dla Suryna nie do zniesienia. Wyzna zatem Joannie, iż musi wierzyć w jej opętanie, choćby wzdragał się przed tym zmałowany wątpliwościami rozum. Wobec dramatu zakonnicy Suryń okazuje się podwójnie bezsilny – jako mężczyzna i jako duchowny. Jezuitę przerażają bowiem nie tyle demony, zdradzające swą obecność „dzięki sztuczce z okopconą klamką”, ile nieusuwalny Ślad pozostawiony przez kobietę.

„Jakaż to droga, którą mi pokazujesz”, pyta w jednej z najbardziej dramatycznych scen filmu matka Joanna swego osobistego egzorcystę. „Chcesz tylko, abym się uspokoiła, zszarzała, zmniejszyła się. Była dokładnie taka sama, jak wszystkie inne mniszki. A więc dobrze, powiem ci. Ja sama otwieram duszę moją, aby w nią wchodziły demony (...). Chcesz mnie widzieć modlącą się z rana, w południe i wieczorem. Chcesz, abym jadła fasolę w oleju codziennie, codziennie... I co mi za to obiecujesz? Zbawienie? (...) To już lepiej z diabłami”. W przywołanej scenie uzyskał podstawowy problem utworu konkretny kształt wizualny. Kobieta znajduje się za solidną kratą oddzielającą ją od mężczyzny. Jej mowa jest w dosłowny sposób „uwięziona”, stąd oskarżycielski charakter słów kierowanych do Suryna nie przynosi oczekiwanego *katharsis*. W zakończeniu sceny widoczna jest już tylko wyciągnięta przez kratę w rozpaczliwym geście niemocy ręka Joanny.

²⁴ Warto dodać, iż Charcot organizował dla męskiej widowni, złożonej z ówczesnych luminary życia publicznego, elitarne „seanse histeryczne” z udziałem pacjentek.

O ile w przestrzeni publicznej matka Joanna „grzeszy haniebną pychą”, starając się zwrócić na siebie uwagę, o tyle w przestrzeni intymnego dialogu jest już tylko sobą – samotną kobietą wtrąconą w bezgraniczną otchłań stłumionych popędów. Wobec Suryna dwukrotnie okazuje słabość – po raz pierwszy, kiedy na kolanach błaga go, by wysłuchał jej zwierzeń, i po raz drugi, gdy kurczowo wczepiona w rękaw jego sutanny każdym swoim gestem prosi, by jej nie opuszczał. Jezuita w panice ucieka przed pokusą požądania, a jedynym substytutem niemożliwego aktu seksualnego staje się perwersyjna scena samobiczowania, w którym dwa półnagie ciała oddzielone są rzędami sterylnie białych zakonnych habitów.

Symboliczne zakończenie filmu potwierdza stabilność patriarchalnego systemu władzy. Obie porzucone przez mężczyzn ofiary trwają splecione w siostrzanym uścisku. Już nie zakonnice, lecz kobiety, którym po raz kolejny odebrano prawo mówienia własnym głosem. Wymownym znakiem tego narzuconego milczenia jest bezdźwięczny dzwon kołyszący się ponad klasztornym więzieniem.

Do motywu demonicznego opętania nawiązuje także *Listopad* (1992, reż. Łukasz Karwowski). Umieszczenie akcji filmu w abstrakcyjnej i wyraźnie odrealnionej turpistycznej scenerii (z racji licznych „niekonsekwencji” scenograficznych²⁵ uniemożliwiających ulokowanie zaprezentowanej historii w konkretnym czasie) sprzyja metaforycznym odczytaniom. Twórcy podsuwają odbiorcy liczne sugestie (zarówno na poziomie filmowej *diegesis*, jak i na płaszczyźnie poetyki – choćby poprzez odwołania do tradycji kinowego horroru) wskazujące na możliwość rozumienia fabuły jako kolejnej wersji nawiedzenia przez diabła. Uważna lektura dzieła pozwala jednak na jego odczytanie w kluczu freudowskim, dzięki czemu staje się ono opowieścią o traumie. Analiza filmu przypominać będzie zatem psychoanalityczną pracę interpretacji, która napotyka na przeszkodę przypisywaną „oporom wyparcia”. Trauma bowiem – jak podkreśla Paul Ricoeur – „przy swojej nieosiągalności pozostaje niedostępna (...). Na jej miejscu pojawia się fenomen substytucji, symptomów, maskujących powrót wypartej treści pod różnymi przebraniami (...)”²⁶.

Główna bohaterka *Listopada* cierpi na dziwną przypadłość objawiającą się histerycznymi napadami agresji, po których następuje całkowita utrata pamięci. Liczne elipsy fabularne odzwierciedlają mechanizm „wymazywania” traumatycznych zdarzeń, które ulegają natychmiastowemu wyparci z pamięci młodej kobiety. Znaczący jest jednak fakt, iż agresja Sary skierowana jest wyłącznie na mężczyzn, którzy postrzegani są przez kobietę w kategoriach

²⁵ W jednej ze scen bohaterowie wsiadają do współczesnego tramwaju z godłem miejskim Łodzi. W kolejnej scenie nocnej eskapady Sara znajduje się również w tramwaju, ale tym razem jest to pojazd „archaiczny”, na co wskazują drewniane ławki i mundur motorniczego.

²⁶ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Universitas, Kraków 2006, s. 587.

seksualnych. Dziewczyna okalecza przypadkowego „klienta”, z którym przed chwilą odbyła stosunek w obskurnej bramie; morduje skinheada zbyt natarczywie przyglądającego się jej w łazience; dosłownie szlachtuje uczestników pijackiej libacji, zaczepiających ją w niedwuznaczny sposób na ulicy. Brutalne zabicie policjanta w więziennej karetkie następuje jakby na skutek impulsu, jaki wywołuje w kobiecie widok prostytutki lubieżnie obmacującej siedzącego obok funkcjonariusza. W filmie śmierć ponoszą wprawdzie także kobiety, ale wydaje się, iż zgon pielęgniarki narkomanki nastąpił raczej w wyniku przedawkowania (świadczy o tym niezwykła czułość, z jaką Sara obejmuje ciało umierającej w jej ramionach siostry), a w krwawym zabójstwie najbliższej przyjaciółki doszukać się można wyraźnego podtekstu seksualnego. Nowak zastępuje bowiem u boku Sary męskiego partnera, a ich związek ma jawnie homoerotyczny charakter (w jednej ze scen Nowak tłumaczy księdzu: „Mam koleżankę, przyjaciółkę. Jesteśmy bardzo blisko. Czasem myślę o niej inaczej niż o koleżance. Wczoraj jakiś chłopak patrzył na nią cały wieczór. Czuję się dziwnie. Chyba byłam... zazdrosna”).

Sara znajduje ukojenie wyłącznie w towarzystwie kobiet. Tuli się do nich, uspokaja, z błogim wyrazem twarzy zasypia. Wobec mężczyzn jest histerycznie rozedrgana, pobudzona, brutalna. Postępuje irracjonalnie, jak w scenie, gdy omyłkowo wzięta za prostytutkę godzi się na uwłaczający akt seksualny. Zbliżenie na twarz wydającej z siebie przerażający krzyk bohaterki ewokuje fotografię Paula Richera przedstawiającą „primadonnę” teatru Salpêtrière – Augustynę. Piękne oblicze Sary przekształca się w maskę – symbol „nocnego strachu”. „A kiedy to, co ludzkie, zakłada maskę, nie pozostaje już nic prócz zwierzęcości i śmierci”, pisze Georges Bataille²⁷. Sara rani nożem rękę mężczyzny, ale z jakiegoś powodu pozwala mu odejść.

Interakcje z mężczyznami demaskują niestabilność podstaw patriarchalnego systemu. Poprzez wyposażonych we wszelkie atrybuty wiedzy mężczyzn dokonuje się krytyka ideologii opartej na autorytecie władzy: duchowej (ksiądz Andrzej²⁸ stosujący wobec Sary tradycyjne i zwyczajowo nieskuteczne egzorcyzmy), medycznej (lekarz proponujący bohaterce „coś na wzmocnienie”), naukowej (profesor filozofii bezsilny wobec szokującego wyznania swojej studentki).

Podobnie jak matka Joanna z filmu Kawalerowicza, bohaterka *Listopada* dobrowolnie oddaje się we władzę „demonów”. Jest świadoma swojej choro-

²⁷ G. Bataille, *Maska*, tłum. J. Plewniak [w:] *Maski*, t. II, (red.) M. Janion, S. Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986, s. 151.

²⁸ Należy zwrócić uwagę na polemiczny zabieg autora filmu polegający na obsadzeniu w roli duchownego Aleksandra Kajdanowskiego, znanego ze *Stalkera* (1979) Andrieja Tarkowskiego. W dziele rosyjskiego reżysera Kajdanowski reprezentował niepodważalny autorytet duchowej siły i ojcowskiej miłości.

by, a jednocześnie traktuje ją jako przejaw wewnętrznej duchowej siły pozwalającej przerwać zaklęty krąg kobiecej niemocy. Zakochanemu Piotrowi tłumaczy: „To jest jak narkotyk. Podoba mi się. Nie umiem wytłumaczyć, co się ze mną dzieje”.

Kluczem do tajemnicy Sary jest uporczywie nawiedzający ją sen, w którym na opustoszałej, wypalanej przez ogień łące spotyka brudną i zapłakaną dziewczynkę (ta sama dziewczynka przenika do świata filmowej *diegesis* w dającej się odczytać na sposób realistyczny scenie przebudzenia Sary w bramie). Obecność dziecka sugeruje konieczność odwołania się do traumatycznych przeżyć z najwcześniejszego etapu życia bohaterki. I w tym wypadku demony mają swój ziemski rodowód.

Tożsamość seksualna człowieka kształtuje się w określonym kontekście kulturowo-społecznym. „Dlatego w procesie tym niezwykle istotną rolę odgrywają od samego początku inni, przede wszystkim ci, z którymi dziecko jest silnie emocjonalnie związane i z którymi najczęściej wiążą się jego traumatyczne wspomnienia dotyczące wczesnego okresu”, podkreśla za Freudem Paweł Dybel²⁹. Wśród czynników rzutujących na pełne lęku i/lub agresji podejście do kwestii związanych z płcią na pierwszy plan wysuwa się dramatyczne doświadczenie seksualnego molestowania i gwałtu. Spowodowane traumą podświadome lokowanie się na pozycji obiektu erotycznego ze strony ojca uniemożliwia kobiecie uznanie autorytetu prawa, a tym samym zaistnienie w przestrzeni społecznej.

Przymus nieustannego odtwarzania sceny urazowej nakazuje Sarze podróż w przeszłość lub halucynacyjną terażniejszość. Sekwencje ilustrujące wizytę kobiety w rodzinnym domu rozgrywają się w hiperrealnej przestrzeni onirycznej wizji. Zdarzenia ulokowane są w jakimś bliżej nieokreślonym bezczasie – wieś jest symboliczno-archaiczną (stary drewniany młyn, prymitywny zaprzęg konny) enklawą wiecznego dzieciństwa. Zaraz po przyjeździe do domu Sara zanurza twarz w wodzie – dokonuje rytualnego aktu *katharsis*. Spotkanie z rodzicami nie przyniesie jednak oczekiwanego oczyszczenia. Trauma jest zbyt głęboka. Twórcy podsuwają subtelnie trop, którym zechcemy podążać. Wyraźnie pijany ojciec siedzi przy stole w towarzystwie sąsiada. W pewnym momencie przyciąga przechodzącą obok córkę, siłą usiłuje posadzić ją sobie na kolanach. Sara reaguje nazbyt gwałtownie, by nie zwróciło to naszej uwagi, wyrывa się. Szamotaninę obserwuje matka: „Daj jej spokój, to już nie dziecko”. Ale Sara jest wciąż tą samą, molestowaną niegdyś przez pijanego ojca dziewczynką ze snu. To, co nielogiczne na płaszczyźnie filmowej *diegesis*, zyskuje jasność w odniesieniu do psychiki głównej bohaterki. Kobieta egzystuje równocześnie w dwóch wymiarach czasowych – terażniejszości i przeszłości. Jest dorosłą Sarą i Sarą dzieckiem.

²⁹ P. Dybel, dz.cyt., s. 97.

W repetycjach sceny urazowej histeryczka odgrywa rolę swego oprawcy. Role ulegają więc translokacji i znaczącemu przesunięciu. Eskalacja przemocy jest reakcją na traumę dzieciństwa. Sara, monologując ze swym demonem po kolejnym zabójstwie, powie: „Chcę wyjść. Zostaw mnie. Gdzie jestem? Boli mnie. Nie, jestem wolna. To tylko gorączka. To minie. Będę znowu taka, jak dawniej. Nie, nie będę taka, jak przedtem. Jestem silna... Nigdy nie byłam silna”.

Radykalne przekroczenie społecznej normy pociąga za sobą nieuchronne konsekwencje. W świecie patriarchalnej kultury kobieta reprodukuje tradycyjny wzorzec ofiary doskonałej: staje się kozłem ofiarnym, który sam sobie wymierza ostateczną karę. W ten sposób może zostać raz na zawsze wyeliminowana z przestrzeni Prawa reprezentowanego przez ojcowski autorytet. Sara dokonuje aktu samospalenia (ogień to zresztą zasadniczy lejtmotyw *Listopada*, towarzyszący bohaterce), którego prefiguracją były początkowe sekwencje filmu (infernalny zabieg reanimacji pacjenta, wizualizacja proroczego widzenia Sary podczas wywoływania duchów). Kobieta nie znajduje dla siebie miejsca w świecie obdarzającym mężczyzn absolutną władzę. Wykluczona z porządku symbolicznego ostatecznie odzyskuje wieczny spokój w sferze przed-logicznego. W finale powracamy do przywoływanego wielokrotnie snu: Sara mija na łące małą dziewczynkę – własne *alter ego*. Paul Ricoeur pisze: „Zawsze bowiem zraniona pamięć musi się skonfrontować z tym, co utracone...”³⁰. Nieludzka maska staje się ponownie twarzą. Bohaterka patrzy prosto w obiektyw kamery, uśmiecha się, zamyka oczy... Jak w poetyckim opisie Bataille’a: „Uzbrojona w maskę zuchwałość ustąpiła miejsce spokojnemu sceptycyzmowi, a dzięki upojeniu wypełniające tragiczny los człowieka znikło w otchłani (...). Wtedy z nocnych strachów dzieciństwa odrodzi się radość (...)”³¹.

Pogwałcenie nietykalnej świętości dzieciństwa rodzi traumę. Neurotyczna osobowość kobiety radzi sobie z psychiczną raną poprzez znaczącą zamianę ról. Porzuca pozycję ofiary, a w skrajnych przypadkach usiłuje „wymazać” biologiczne wyznaczniki własnej płci utożsamiane z tym, co słabe, zreifikowane i narażone na nieustanną przemoc.

Histeryczna transgresja tożsamości

Bianka, bohaterka *Białego małżeństwa* (1992) Magdaleny Łazarkiewicz według dramatu Tadeusza Różewicza, dorasta w środowisku, w którym kulturowane są tradycyjne i typowe dla patriarchalnej kultury role płciowe. Nagromadzenie licznych „tropów genderowych” pozwoliło krytykom interpretować dramat

³⁰ P. Ricoeur, dz.cyt., s. 106.

³¹ G. Bataille, dz.cyt., s. 154.

Różewicza jako pre-postmodernistyczną dekonstrukcję porządku patriarchalnego, „zaskakującą” – jak podkreśla Wojciech Baluch – podobieństwem „do współczesnych konstatacji formułowanych w ramach teorii *queer*”³².

Biankę poznajemy w momencie przełomowym. Ta młoda kobieta, właściwie jeszcze dziecko, za chwilę zostanie żoną i matką. Do naturalnej inicjacji jednak nie dojdzie. Rzeczywistą deflorację zastąpi defloracja symboliczna, kiedy to na dziewicze ciało Bianki spadną krople „krwi” z szaty świętego Mikołaja. Bianka odrzuci swoją kobiecość, stając się mężczyzną bratem.

Reżyserka zastosowała w filmie odsyłającą do współczesności ramę naracyjną, sugerując tym samym, iż opowiedziana historia rozegrać się mogła jedynie w przeszłości. Przesunięcie czasu akcji w stosunku do literackiego wzorca z końca XIX i pierwszych lat XX w. na okres dwudziestolecia międzywojennego ma istotne znaczenie. Wskazuje bowiem na moment historyczny, w którym w oficjalnym i odzwierciedlającym go dyskursie ikonicznym eksponowano symbolikę szlacheckiego dworku rodem z *Pana Tadeusza* (sekwencja grzybobrania, podczas którego główną nagrodę zdobywa faliczny sromotnik bezwstydnny, jest zresztą trawestacją znanego mickiewiczowskiego motywu).

W białodworkowej topice narodowej kobietom przypadała do odegrania ściśle wyznaczona rola. Matki-Polki i Polonie-Dziewice funkcjonowały wyłącznie w przestrzeni prywatnej, gwarantując tym samym trwałość domowego ogniska. Do ich obowiązków należało kultywowanie bogoojczyźnianej tradycji głównie poprzez organizowanie patriotycznych wieczorków (w *Białym małżeństwie* podniosła atmosferę takiego wieczoru zakłóca nagle omdlenie Bianki, która „spozstrzega” wylaniający się spod munduru Beniamina ogromny członek w stanie erekcji).

Ulegające konwencjonalizacji stereotypowe wzorce, wywiedzione z romantycznej mitologii, powieliło bez końca kino doby międzywojennej. W utworach tych kobieta pojawiała się głównie jako alegoria Ojczyzny, której malownicze oddziały polskiej kawalerii niosły natychmiastową pomoc. W filmie Łazarkiewicz ukazują się wprawdzie żołnierze w szarych połowych mundurach, ale opowiadanie skupia się na intymnym wymiarze egzystencji bohaterów zamieszkujących polski dwór.

Zasadniczą część opowiadania wypełniają przygotowania do ceremonii. Bianka szykuje się do ślubu jak na symboliczną śmierć – układa się na łożku katafalku, zastyga w hieratycznej pozie, w zaciśniętych rękach ściska różaniec. Myśl o małżeństwie córki napawa rozpaczą także matkę. Obserwując weselną krzątanie służby, kobieta zaczyna szlochać, a ciotka wymownym gestem

³² W. Baluch, *Na dziwnych drogach Rodzaju* [w:] *Gender: Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze*, (red.) E. Durys, E. Ostrowska, Rabid, Kraków 2005, s. 166.

nakazuje Biance milczenie – niemą zgodę na powielenie paradygmatycznego wzorca „kobiecego losu”.

Radykalny przeciw Bianki wobec patriarchalnej tradycji przybiera patologiczną formę nienawiści do ciała. Dziewczyna historycznie reaguje na wszelkie wzmianki o fizjologicznych funkcjach ludzkiego organizmu, narządy płciowe napawają ją pełnym chorobliwej fascynacji obrzydzeniem. Bianka jest seksualnie oziębła, na co wskazuje towarzyszący bohaterce motyw wody, a także liczne wzmianki Pauliny („a brzuch ma Bianka pełen białych robaków, pupkę zimną jak sopelek lodu... Biedny Lizymachus, jeszcze sobie w łożnicy członki odmrozi”).

Witalna Paulina stanowi wyraźne przeciwieństwo „przybranej siostry”³³. Przedwcześnie dojrzała, świadoma swej seksualnej atrakcyjności, każdym – jakże jednak infantylnym – gestem zdradza bunt przeciw kulturze odmawiającej kobiecie prawa do bycia ciałem: „z nas zrobili motylki, aniołki, ale ciekawe, jak taki byk albo ogier zechce zapłodnić motylka. My nie mamy nic, wstydzimy się nawet własnego ciała, a oni latają z tymi swoimi sromotnikami prawie na wierzchu”. Żywotność Pauliny odzwierciedla jej niczym niepoohamowany apetyt. Paulina nieustannie przeżuwa, młascze, wypycha do ust kęsy jedzenia. Bianka posila się ukradkowo, jakby zaspokajanie elementarnych potrzeb ciała napełniało ją wstydem. Ewa Hyży pisze:

Wysiłki przejścia męskiej (czy raczej chłopięcej) identyfikacji – aby stać się pełnowartościowymi podmiotami w społeczeństwie ceniącym męskie cechy, takie jak umysłową samokontrolę, niezależność, wytrzymałość, sprawność fizyczną, siłę i sprężystość ciała – prowadzą do skutków odwrotnych niż zamierzone. Poddane ascezie ciało staje się cieniem kartezjańskiego dyskursu: słabe, bezpłciowe, ciche, niezdolne do żadnych aktywności i koncentracji umysłowej³⁴.

W sposobie kreowania postaci dramatu (i filmu) uderza znacząca redukcja psychologii. Mężczyźni i kobiety spełniają wyznaczone im przez patriariat funkcje, identyfikując się – przy pozorach buntu – z jego ideologią. Anachronizm postaw każe widzieć w bohaterach „gotowe konstrukty kulturowe”³⁵, odzwierciedlające typowy dla patriarchatu w wersji dosłowno-historycznej monoptyczny punkt widzenia ról płciowych. W ten sposób *Białe małżeństwo* staje się pastiszem polskiej literatury i jednocześnie – pastiszem patriarchatu.

³³ Zastosowana przez Różewicza zasada kontrastu w sposobie prezentacji głównych bohaterek kobiecych ewokuje jeden z najbardziej dekonstrukcyjnych w stosunku do ideologii patriarchalnej tekstów dwudziestolecia – *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza. Zakompleksiona Bianka i wyemancypowana Paulina to jakby późniejsze wersje Zosi i Młodziakówny.

³⁴ E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość*, Universitas, Kraków 2003, s. 204.

³⁵ K. Gajda, *Stereotyp w patriarchalnym świecie* [w:] *Gender: Wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze*, dz.cyt., s. 172.

Zgodna z wymogami patriarchalnej kultury tradycyjna „matryca rodzinna” zostaje wdrukowana w podświadomość Bianki, uniemożliwiając ukonstytuowanie się dojrzałej kobiecej tożsamości. Wedle tej matrycy seksualność traktowana jest wyłącznie jako domena mężczyzn. Matka Bianki, czytając bagatelizowane przez ojca „pensjonarskie klituś-bajduś” stwierdza z przerażeniem: „To była zdrowa dziewczynka”. Matka personifikuje tradycyjną figurę kobiety ofiary cierpiącej pod jarzmem męskich chuci. Jej egzystencja sprowadza się do spełnianych ze wstrętem małżeńskich obowiązków w sypialni. Do „łożyska, pępowiny, upławów, dziewięciu ciąż i ośmiu trumien”. Podobnie jak córce, odebrano jej prawo głosu i decydowania o sobie, „wydano za męża, nie pytając o zgodę”. Małżeństwo zawarte pod presją konwenansu stanie się też udziałem Bianki. Wizualizacją lęku przed „rodzinną przemocą”³⁶ jest oniryczna scena, w której intymność nocy poślubnej zostaje pogwałcona przez nagłe wtargnięcie wszystkich członków rodziny.

Histeryczna psychika Bianki odzwierciedla paradoksy zrepresjonowanego ciała. Jej agresja ogniskuje się na postaci ojca, w którym dziewczyna dostrzega ucieleśnienie zwierzęcej żądz (w trakcie nocnych wędrówek po domu zastaje go na ciągłych igraszkach ze służącymi), oprawcę (napada „na moją mamę, ona taka maleńka jak ptaszek, słyszałam, jak jęczała”), a jednocześnie symboliczny obiekt, wokół którego koncentrują się seksualne fantazje dziewczyny (w sennych majakach widzi go w przebraniu byka). Bianka nienawidzi rodzica pozostającego (podobnie jak cierpiący na kompleks Priapa dziadek) w ciągłej erotycznej gotowości wobec wszystkiego, co „przypomina kształtem kobietę”. W wizyjnej sekwencji poprzedzającej noc poślubną Bianka zadaje ojcu symboliczną śmierć. Ten gest nie uwalnia jednak od traumy. W kluczowej scenie dziewczyna krępuje piersi bandażem i obcina włosy, oferując się świeżo zaślubionemu mężowi (i samej sobie) jako mężczyzna. Własne *alter ego*.

Histeria kobiety ujawnia aporię zniewolonego przez zrepresjonowane ciało umysłu. Wydobywa na jaw strach przed mężczyznami³⁷, a jednocześnie zdradza ukryte pragnienie „wejścia” w męskie ciało reprezentujące w oczach Bianki absolutną władzę. „Ja nie chcę być dziewczyną, chcę być chłopcem i chcę mieć zamiast otworu członek, chciałabym być żołnierzem... To znaczy, że wszystko

³⁶ W filmie uwypuklona została przede wszystkim „przemoc spojrzenia”. W świecie *Białego małżeństwa* wszyscy domownicy są nieustannie przez siebie śledzeni, podglądani i „przyłapywani” w trakcie spełniania najintymniejszych czynności. W tym kontekście erotyka nabiera cech perwersyjnie patologicznych. Rodzina rozumiana jako system represyjny to kolejny „gombrowiczowski” trop w *Białym małżeństwie*. Por. m.in. A. Kowalczyk, *Rodzina jako źródło cierpień w twórczości Witolda Gombrowicza*, Universitas, Kraków 2006.

³⁷ W kreacji postaci Bianki podkreślony został identyczny, jak w przypadku bohaterki *Listopada*, mechanizm psychiczny. Niemożliwą relację erotyczną z mężczyznami zastępuje „związek siostrzany” o wyraźnym podtekście homoseksualnym.

raz na zawsze zostało przesądzone. Ponieważ nie mam męskiego członka, tylko pochwę, to każdy mężczyzna może na mnie włożyć? Jakie to podłe, głupie”.

Po raz kolejny dyskurs seksu zostaje sprowadzony do dyskursu władzy. Ujarzmienie ciała poprzez transgresję tożsamości nie wyzwala od podświadomych lęków. Transgresja jest pozorna, a Bianka wzorem tylu innych kobiet poszuka ukojenia w samobójczej śmierci przynoszącej ostateczne wyzwolenie od demonów. Zastosowany przez Magdalenę Łazarkiewicz chwyt narracyjny pozwala jednak wierzyć, że z tego koszmaru można się obudzić...