

Adrianna ALKSNIN

*Dwudziestu czterech kochanków Perdity Loost*¹, czyli seks w wielkim mieście

„Opisać kobietę «od środka» jest nie sposób. Na tym załamują się największe tytany literatury. Kobietę «od środka» może opisać tylko kobieta”². Tak pisał w przedmowie do *622 upadków Bunga* Stanisław Ignacy Witkiewicz, po czym skreślił mizoginistyczny portret rasowej *femme fatale*, Akne Montecalfi. Powstała dwie dekady później (opublikowana dopiero po wojnie) powieść Jana Brzękowskiego *24 kochanków Perdity Loost* jest interesującą próbą rozrachunku z młodopolskimi fantazmatami demonicznej kobiecości, a także spojrzenia na sprawy erotyki z nowej (kobiecej) perspektywy. Kobietę „od środka” opisał więc mężczyzna – pytanie tylko na ile skutecznie.

Perdita Loost, rudowłosa Żydówka, córka hiszpańskiego fabrykanta korków, ma wszelkie predyspozycje ku temu, by stanąć w szeregu razem z postaciami demonicznych kobiet, takich jak Wanda Dunajew czy Akne Montecalfi³, zwłaszcza

¹ J. Brzękowski *Dwudziestu czterech kochanków Perdity Loost*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1961. Cytaty z książki Brzękowskiego oznaczam w tekście skrótem „PL” i numerem strony w nawiasie.

² S.I. Witkiewicz *622 upadki Bunga*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2005, s. 7.

³ Należy z całą stanowczością zaznaczyć, że ze względu na datę wydania *622 upadki Bunga* nie mogły być literacką inspiracją Brzękowskiego. Z drugiej jednak strony bohaterki *Pożegnania jesieni* oraz *Nienasyceń* są kreowane na wzór *femme fatale* zapoczątkowany w pierwszej powieści Witkacego, stąd też pozwalam sobie na wykazanie polemicznego charakteru *Dwudziestu czterech kochanków Perdity Loost* wobec kreacji demonicznych kobiet autora *Szewców*.

jeśli zwrócić uwagę na sens imienia „zatraconej w pożądaniu” bohaterki⁴. Dzieje się jednak inaczej. Narrator zagłębia się w „psychiczną florę” Perdity, oddaje jej głos, czym skutecznie dekonstruuje wspomniany wizerunek. Okazuje się bowiem, że działania bohaterki, które przez mężczyznę o określonej konstytucji psychicznej mogłyby zostać odebrane jako przejaw rozmyślnego okrucieństwa, są najczęściej motywowane dość błahymi powodami lub, co gorsza, są wynikiem nieprze-myślanych impulsów:

Mówiąc inaczej, o rytmie i charakterze życia emocjonalnego człowieka decydują czynniki mające niewiele wspólnego z konwencjonalnie pojmowaną miłością (np. podniecenie nerwowe, egzaltacja) i właśnie na przedstawieniu ich wpływu na działania bohaterów koncentruje się narrator. Mając przy tym świadomość, że przedstawienie owych trudnych do uchwycenia i płynnych czynników wymaga odpowiednio dobranej metody opisu, decyduje się na wprowadzenie do tekstu swoistej psychonarracji („wypowiedzi narratora o świadomości postaci”) oraz monologu cytowanego („bezpośrednie przytaczanie myśli postaci”).⁵

Osią fabularną tekstu są kolejne romanse, w które wikła się młoda Loostówna, przez co *Dwudziestu czterech kochanków Perdity Loost* można interpretować jako powieść o dojrzewaniu erotycznym. Seksualnemu rozbudzeniu towarzyszy również rozwój psychiczny bohaterki, choć jest on potraktowany raczej drugoplanowo. Dlaczego cielesność zostaje postawiona na pierwszym planie? Taka konstrukcja powieści jest bezpośrednio podyktowana poglądami samego Brzękowskiego:

Człowiek nowoczesny, po zachwianiu wiary w strukturę społeczną i w pewne moralne ideały będące jego podstawą, pragnął rzeczy konkretnych, uchwytnych dla jego rozumu i autokontroli. Stąd zwrot ku samemu sobie, rozwój literatury analitycznej. Dla człowieka niewierzącego, o ile przekreśla filozofię, ideały społeczne (które są również metafizyką), jedyną sposobnością do odczuwania i transformowania zagadnienia bytu jest miłość fizyczna.⁶

Perdita jest więc nie tylko poddana krytycznej analizie figurą *femme fatale*, lecz przede wszystkim kobietą nowoczesną, usiłującą nadać sens swojej egzystencji. Poszukiwanie scenariuszy, wedle których jej pragnienie mogłoby zostać zaspokojone, skupia się co prawda na doświadczeniach erotycznych, lecz mają one służyć wyższemu celowi, którym jest zrozumienie własnej istoty i celowości podejmowa-

4 W języku francuskim czasownik *perdre* znaczy „zgubić”, „stracić”; w angielskim zaś rzeczownik *perdition* oznacza „zatrącenie”. Podobny sens można wyczytać z nazwiska Loost – w warstwie brzmieniowej można doszukiwać się tu zarówno związku z angielskim *lost* (stracony, zagubiony), jak i z *lust* (pożądanie).

5 A. Wójtowicz „Miłość” i cała „reszta”. *Dwudziestu czterech kochanków Perdity Loost* Jana Brzękowskiego, „Przegląd Humanistyczny” 2008 nr 4, s. 46.

6 J. Brzękowski *Nowa powieść francuska...*, cyt. za: P. Majerski *Boczny tor awangardowego eksperymentu (O powieściach Jana Brzękowskiego)*, „Ruch Literacki” 1999 nr 6, s. 649-662.

nych działań. W gwałtownie modernizującej się przestrzeni międzywojennego Paryża, gdzie toczy się znaczna część akcji, świecie rozplywających się w powietrzu zasad i ulatniających wartości, nie jest to jednak łatwe.

„Kobiece” pragnienie?

Lektura powieści Brzękowskiego uwzględniająca kategorię pragnienia bez wątpienia daje interesujące rezultaty⁷. Należy jednak zadać zasadne pytanie: na ile pragnienie Perdity jest artikulacją pragnienia kobiety, a na ile jest to projekcja pragnienia męskiego na kobietą bohaterkę? Psychoanaliza lacanowska uczy bowiem, że o kobiecie mówić nie sposób, co wynika bezpośrednio z faktu, że takowa nie istnieje. Te pozornie absurdalne formuły odnoszą się do pozycji, jaką kobieta zajmuje w ramach diagramu różnicy seksualnej przedstawionej przez francuskiego psychoanalityka w seminarium XX. W dość dużym uproszczeniu oznacza to, że pragnienie męskiego podmiotu skierowane jest nie ku „nieistniejącej” kobiecie (~~Ła~~), lecz ku *l'objet a* będącym przyczyną pragnienia, tym, czego odzyskanie miałoby uzupełnić brak podmiotu, anulować symboliczny moment kastracji będącej warunkiem możliwości internalizacji prawa oraz wkroczenia w porządek symboliczny. Kobieta staje się tym samym „literackim” wytworem fantazji, idealnym, lecz nieprawdziwym; obietnicą spełnienia, którego nie jest w stanie zagwarantować. Dlatego też, jak zauważa Paweł Dybel,

wszelkie mówienie o kobiecie jest, tak naprawdę, „niemówieniem” o niej. Z samej swej istoty nie jest ono w stanie oddać tego, co specyficznie kobiece, a zamiast tego wyczarowuje jakiś jej iluzoryczny obraz, z samą jej naturą mający niewiele wspólnego.⁸

⁷ W ujęciu lacanowskim pragnienie (*désir*) należy stanowczo odróżnić od potrzeby (*besoin*) oraz żądania (*demande*) przekładanego również jako domaganie się. Potrzeba ma charakter fizjologiczny i jest zaspokajana dzięki konkretnym obiektom. Żądanie zostaje wyartykułowane w języku, skierowane jest do drugiego człowieka. O ile jednak zwykle odnosi się do konkretnego obiektu, o tyle nie jest on dla żądania najważniejszy; tym, co podmiot faktycznie chce uzyskać, jest miłość, akceptacja i uwaga. Pragnienie zaś „rodzi się z rozziwem między potrzebą a żądaniem; nie da się go sprowadzić do potrzeby, ponieważ z natury nie jest ono relacją z rzeczywistym, niezależnym od podmiotu obiektem, lecz z fantazją; nie da się go sprowadzić do żądania, bowiem próbuje się ono narzucić, nie uwzględniając języka o nieświadomości drugiego człowieka, domaga się rozpoznania przezeń w sposób absolutny”. Zob. *Pragnienie*, w: J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 242–243; M.P. Markowski *Dyskurs i pragnienie*, w: R. Barthes *Fragmety dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1999; J. Schodowski *Podmiot pragnienia. Czytając Subversion du sujet et dialectique du désir*, „Kronos” 2010 nr 1, s. 75–86.

⁸ P. Dybel *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*, Universitas, Kraków 2006, s. 218.

Wszelkie mówienie o kobiecie jest więc jedynie artykulacją fantazji męskiego podmiotu.

Powyższa teza nie budziłaby zapewne większych kontrowersji, gdyby nie fakt, że Lacan odmawia kobietom możliwości wypowiedzenia siebie i swoich pragnień, skazując je na reprodukcję wzorców wytworzonych przez dyskurs dyktowany przez męskie wyobrażenia – a tym samym utratę kontaktu z własną kobiecością – lub na ustawienie się w roli pasywnego obiektu, na który można skierować pożądanie⁹. Dlatego też wedle zacieklej adwersarki Lacana – Luce Irigaray – pragnienie jest jedno: męskie. Kobieta wedle niej jest jeszcze wciąż uwikłana w kategorie wyznaczone przez porządek fallogocentrycznego dyskursu i o swoim pragnieniu nie dość że nie jest w stanie niczego powiedzieć, to na dodatek nic o nim nie wie. Niewykluczone jednak, że o ile pragnienie faktycznie jest jedno, o tyle nie jest ono ani męskie, ani kobiece, lecz ludzkie.

W powyższym kontekście powieść Brzękowskiego to interesujący przypadek. Młodej Loostównie nie brakuje bowiem cech kojarzonych ze stereotypowym wzorcem kobiecości, choć wkracza ona do „męskiego” świata na „męskich” warunkach i reprodukuje swym postępowaniem wzorzec zachowań zarezerwowany dla mężczyzny. Mogłoby to sugerować, że jej pragnienie będzie realizacją męskiego wzorca. Z drugiej jednak strony koncepcja Brzękowskiego (możliwość opisanie kobiety „od środka”) milcząco zakłada brak płciowego zróżnicowania pragnień, a różnice między pozycją męską a kobiecą byłyby jedynie efektem interioryzacji kulturowych norm i podporządkowania się im przez jednostkę. Być może to właśnie konflikt między pozycją przypisaną kobiecie przez kulturę patriarchalną a wewnętrznymi skłonnościami Perdity staje się źródłem jej życiowego nienasylenia i poczucia braku przynależności:

To tak, jak demoniczne typy w powieściach. Ci nad-mężczyźni, lub nad-kobiety, których nie zabija śmieszność... Potrzeba jakiejś całości, systematu, ogarniającego skomplikowany całokształt zjawisk, który umiałby udzielić odpowiedzi na najbardziej zasadnicze pragmatyczne pytania. Po co żyję? Jaki jest cel? Przyczyna... itede... itee... iteef... Przecież nie po to, by zarabiać tyle a tyle, i tyle a tyle razy na tydzień spać z mężczyzną. Niektóre kobiety żyją dla męża, dla rodziny, dla dzieci... Jestem na to zbyt męska. (PL 210-211)

Między kobietą fatalną a wyzwoloną: w poszukiwaniu tożsamości

Loostówna nie potrafi odnaleźć pozytywnego wzorca, na podstawie którego mogłaby budować swoją tożsamość, co sprawia, że ona także staje się ofiarą Girardowskiej figury pośrednictwa¹⁰, którą najprościej można rozumieć jako pe-

⁹ Zob. L. Irigaray *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo UJ, Kraków 2010.

¹⁰ Zob. R. Girard *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. K. Kot, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.

wien wzór, wedle którego podmiot konstruuje swe wyobrażenia o tym, jak należy ustanowić swoje dążenia, by osiągnąć spełnienie¹¹. René Girard w pracy *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne* przedstawia koncepcję „pragnienia trójkątnego”. Wierzchołkami tej figury miałyby być trzy elementy: pragnący podmiot, pośrednik pragnienia oraz przedmiot pragnienia. To właśnie pośrednikowi Girard poświęca najwięcej uwagi, czyniąc z niego figurę, dzięki której narodziny pragnienia stają się możliwe. Koncepcja ta wynika z psychoanalitycznych zainteresowań francuskiego antropologa i stanowi przeniesienie na sferę społecznych zachowań przedstawionych w literaturze Freudowskiego kompleksu Edypa, który podobnie jak u autora *Sacrum i przemoc* przybiera strukturę trójkątną. Jak bowiem dowodzi Girard, pragnienie wedł u g siebie (które to można odnaleźć w teorii Freuda), czyli mające swe źródło bezpośrednio w Ja, spontaniczne, namiętne i niezapośredniczone, jest fikcją. Linia afektu łącząca podmiot z przedmiotem zakrzywia się, stawiając na drodze do spełnienia wspomnianego pośrednika. W tym sensie pragnienie jest pragnieniem wedł u g i n n e g o. Relacja ta może przybierać najróżniejsze konfiguracje, jednakże zasadniczo jej trójkątna struktura pozostaje niezmienną. Wiąże się to z kwestią naśladownictwa traktowanego zarówno jako odtwarzanie pragnienia pośrednika, jak i chęć stania się pośrednikiem, gdyż jak pisze Girard: „Pragnienie według *Innego* jest zawsze pragnieniem bycia *Innym*”¹²:

Otóż poznanie Juana Antonio miało spowodować przekroczenie przez Perditę dozwolonej strefy delimitacyjnej, miało zrobić z niej kobietę demoniczną, gretogarbowatą, marlenowatą, *une femme fatale* w całym tego słowa znaczeniu. (PL 22-23)

Perdita żyła przez ten czas w czystości. Nie licząc pewnych drobnych flirtów, zakreślonych pocałunkami o niedojrzałej przyjemności, życie jej było pozbawione momentów seksualnych. Dziwiła się sama sobie. Nie chciała uwierzyć, że to jej nie interesuje, że to – jej „nic nie mówi”, że to jest poza nawiasem jej życia. Może było to winą sportów, które przez ten czas intensywnie uprawiała, może powodowała to praca malarska i mozolne zdobywanie wiedzy o samej sobie. A może działało się tak dlatego, że Perdita nie przeczytała przez ten czas ani jednej książki... (PL 37-38)

Skorelowanie erotyzmu z lekturą książkową wyraźnie wskazuje, że zewnętrzne, fantazmatyczne wzorce są istotnym czynnikiem wpływającym na postępowanie

11 „Dążenia człowieka wykraczają poza proste zaspokojenie biologicznych popędów i potrzeb; nie posiada on jednak żadnej wrodzonej wiedzy na temat celów i dążeń innych niż te, które podpowiadają mu instynkty – dlatego wiedzę tę musi czerpać z zewnątrz, od innych ludzi. Jest to możliwe ze względu na ludzką zdolność naśladowania cudzych stanów psychicznych i przeżywania ich jako swoich własnych, mimetycznego zapożyczenia treści cudzej świadomości”, M. Chrzanowski *Pragnienie a kultura – perspektywy wykorzystania koncepcji antropologicznych René Girarda i Witolda Gombrowicza do budowy teorii podmiotu kultury*, „Męłée” nr 2-3, 2008, s. 162-171.

12 R. Girard *Prawda powieściowa...*, s. 89.

Perdity. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że chęć nabycia kolejnych doświadczeń seksualnych podyktowana jest pragnieniem wcielenia się w bohaterkę kinowego ekranu czy też powieściowego romansu. To również w figurze pośrednictwa można upatrywać źródła egzaltacji, której nader często ulega Loostówna, a czego najdoskonalszym przykładem jest utrata dziewictwa z Feuersteinem:

Perdita wpadła w trans histeryczny. [...] Alfred czuł się teraz nieco zażenowany. Nie wiedział jak się znaleźć w takiej sytuacji [...] i to tym bardziej, że Perdita straciła poczucie śmieszności. Czuł się jak młody człowiek, mający za krótką marynarkę, który nie wie, co z sobą zrobić w salonie, wśród tylu luster i ludzi ... Ale wybawiła go z tego sama Perdita. Z dziką pasją zaczęła zrzucać z siebie (własnoręcznie) suknię i bieliznę. Naga przytuliła się do Alfreda całym ciałem. [...] Alfred, rozumujący na trzeźwo, byłby się z pewnością oburzył na tego rodzaju kabotyńską egzaltację. (PL 62-63)

Podobnej motywacji można upatrywać w miłosnej przygodzie Perdity z przypadkowo napotkanym w kinie mężczyzną. O ile bowiem cielesne pożądanie wywarło wpływ na decyzję oddania się przez bohaterkę, o tyle o wiele ważniejszym czynnikiem wydaje się chęć urzeczywistnienia dekadencek wzorców literackich¹³:

Gdy w kilka godzin później Perdita zauważyła leżącą w przedpokoju stufrankówkę, domyśliła się od razu, że pochodzi od przygodnego kochanka. Ten banknot uświadomił jej dopiero całe znaczenie wczorajszej nocy i ukazał nicość dotychczas uprawianego erotyzmu. Dopiero teraz zrozumiała, że życie jej może mieć różne interpretacje, czasem nawet diametralnie różne od tej, jaką starała się mu nadać. Że jej amoralność może znaleźć się poniżej poziomu (tak jak klub ligowy spada do klasy B), że erotyzm jej był dotychczas nieciekawym i że od tej chwili wszystko musi się radykalnie zmienić. (PL 111)

Otrzymanie banknotu od kochanka zmusza Loostównę do konfrontacji jej „romantyczno-dekadencek” wyobrażeń dotyczących manifestacji jej erotyzmu, okazuje się bowiem, że mężczyzna ów zakłopotany bezpośrednio Perdity wziął ją za luksusową prostytutkę, nie zaś za wyzwoloną artystkę, na jaką ta próbuje się kreować. Tego rodzaju próby dramatyzacji egzystencji można odczytywać jako odpowiedź na wrzucenie jednostki w nowoczesny, pozbawiony jednoznacznych reguł porządek rzeczywistości, o czym Agata Bielik-Robson pisze następująco:

Człowiek estetyczny [...] to także – a może przede wszystkim – człowiek, który stoi przed *zadaniem stworzenia samego siebie*. To człowiek, który – czy tego chce, czy nie – skazany jest na autokreację; który nie może być tym, czym po prostu jest, ponieważ nie już nie istnieje „po prostu” – wszystko bowiem, co stałe, przechodzi w stan lotny i nie trwało. To człowiek, dla którego estetyzacja życia nie jest li tylko opcją, lecz paradok-

¹³ „Perdita kreowana jest na *femme fatale*, kobietę-wampira, a sama bohaterka dowiedzieć ma, iż jednoznacznie demoniczne typy są w powieściach nie do przyjęcia. Odczuwa ona skłonność do samounicestwienia, poddając się momentom «programowego upodlenia», «dostojewszczyźnie wstrzykiwanej w życie», P. Majerski *Boczny tor...*, s. 659.

salną koniecznością w świecie, gdzie nic już nie jest konieczne. Człowiek estetyczny jest więc prawdziwym mieszkańcem nowoczesności, którą rządzi zasada, że „wszystko, co stałe, wyparowuje”.¹⁴

Owa niestałość świata i rządzących nim zasad jest źródłem wewnętrznej pustki oraz poczucia bezsensu istnienia prowadzącego bohaterkę do zachowań autokreacyjnych: „Nie możemy uchwycić istotności, właściwego sensu naszego życia. Tworzymy legendy, nie mające nic wspólnego z rzeczywistością – skarżyła się Perdita” (PL 135).

Sens życia i maski: z miłości do sztuki albo sztuka miłości

Pragnienie Perdity będzie upatrywało swego spełnienia w dwóch dziedzinach: w miłości i sztuce. Malarstwo jednakże nie jest w stanie dać jej oczekiwanej satysfakcji¹⁵, dlatego też tym rozpaczliwiej będzie ona poszukiwać sensu swej egzystencji w ramionach mężczyzny – i to nie byle jakiego mężczyzny, lecz tego, który jest w stanie zaspokoić jej seksualne potrzeby:

Była do niego jednak po swojemu przywiązana, gdyż obudził w niej kobietę, gdyż dzięki niemu poznała po raz pierwszy prawdziwą rozkosz. Tę, o której marzyła od dawna, której nigdy jednak nie zaznała z Feuersteinem. Georges był uważny, zawsze troszczył się o to, by Perdita miała należny udział. Nie tak, jak Feuerstein... To było dla niej zupełnie nowe i diablo mocne! W czasie szalonych nocy Perdita skręcała się, wifa na tapczanie i w ciszy pokoju wyrzucała z siebie słowa nabrzmiałe miłością, bólem i rozkoszą. (Raz sąsiedzi musieli nawet pukać w ścianę). A Perdita była nienasycona. (PL 97-98)

Próby wypełnienia pustki przez zanurzenie się w erotyzmie są w rzeczywistości zamaskowanym pragnieniem odnalezienia romantycznej miłości, w którą *notabene* Perdita (przynajmniej oficjalnie) nie wierzy. Zastąpienie uczucia przez fizyczną rozkosz prowadzi w istocie do zwiększenia się poczucia osamotnienia, które trawi bohaterkę:

Naturalnie, że odczuwała pustkę, pustkę tym gorszą, że wszyscy wokół uprawiali miłość! Tym większą, że kobieta stworzona jest do miłości! Tym straszniejszą, że miłość była celem jej życia! Bo prawie każdy czyn nabiera treści dopiero wtedy, gdy towarzyszy mu myśl o mężczyźnie. O pewnym mężczyźnie. Każdy dzień gra barwami, gdy wypełnia go mężczyzna. I każda kobieta jest w głębi, w tym najniższym pokładzie (185 i pół metra pod powierzchnią) taka sama, jak Perdita. (PL 145)

Poza tym istnieje jednak coś, co trzeba by zapełnić, bo inaczej odczuwa się pustkę... Dlaczego właśnie ja, nigdy, nie zaznałam jeszcze tego, czego pragnę... Widzę to jakby we

14 A. Bielik-Robson *W poszukiwaniu reguły: człowiek estetyczny i jego doświadczenie nowoczesności*, w: teże *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000, s. 19.

15 O kulturowych i socjologicznych uwarunkowaniach artystycznych niepowodzeń kobiecej sztuki pisze interesująco L. Nochlin *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, „Ośka” 1999 nr 3, s. 52-56.

mgle... Łączy się to z obrazem jednego człowieka... Pożera mnie tęsknota do prawdziwej miłości, ale czy jej kiedy zaznam? Może jestem zbyt inteligentna, by się pozbyć tego, co nie pozwala na tę pełnię odczuwania? [...] A jednak urodziłam się dla rzeczy wielkich. Być gwiazdą filmową i porywać tłumy... Wzbudzać miłość... Dlaczego malarstwo nie łączy się u mnie z myślą o miłości? Dlaczego? (PL 134)

W przypadku Perdity pragnienie zaskarżenia sobie uczucia łączy się z chęcią bycia podziwianą i pożądaną. Próżność i pycha nie pozwalają jej jednak na wejście w intymną relację o podłożu emocjonalnym. Ustawiczne kreowanie się na przedmiot męskiego pragnienia, „demoniczną” *femme fatale* jest rodzajem maskarady, w której bohaterka zatracza swoje Ja, choć przecież nieustannie skupia się na sobie. Odwołana od rdzenia swej osobowości Perdita skazana jest na kabotyńską grę, nieprzerwany spektakl uwodzenia, w którym nie ma miejsca na uczucie. Warto w tym miejscu przytoczyć krytykę autorstwa Judith Butler odnoszącą się do lacanowskiego ujęcia kobiecych strategii „bycia fallusem” (znaczącym męskiego pragnienia) oraz eseju Joan Riviere *Kobiecość jako maskarada*¹⁶. Autorka *Uwiktanych w płęć*, polemizując ze wspomnianymi powyżej koncepcjami, stawia zasadne w omawianym kontekście pytanie: *co maskarada maskuje?* Według Lacana strategia ta ma na celu ukrycie faktu „nieistnienia kobiety”, owego nacechowanego melancholią „braku” fundującego kobiecą pozycję w psychoanalitycznej ontologii płci i co za tym idzie – próby ucieleśnienia męskiego fantazmatu kobiecości¹⁷. Sytuacja Perdity jest jednak bliższa tej opisywanej przez Riviere – jej zdaniem maskarada służy uwodzeniu męskiego podmiotu celem odsunięcia agresji, która może być odwetem za próbę wkroczenia przez kobietę w sferę publiczną i rywalizację z mężczyznami w dążeniu do sukcesu, uznania czy też władzy. Jak pisze Butler:

Na owo kastrujące pragnienie można spojrzeć jako na pragnienie wyzbycia się statusu kobiety-znaku, aby w obrębie języka pojawić się jako podmiot. [...] Kobieta stosuje maskaradę umyślnie, by ukryć własną męskość przed męską publicznością, którą chciałaby wykastrować.¹⁸

I dalej:

Według jednej z możliwych interpretacji kobieta stosująca maskaradę dąży do męskości, by razem z mężczyznami i jako mężczyzna uczestniczyć w dyskursie publicznym, by być częścią męskiej wymiany homoerotycznej. A ponieważ męska wymiana homoerotyczna oznaczałaby kastrację, boi się ona tej samej zemsty, która uruchamia „obronę” homoseksualnego mężczyzny.¹⁹

¹⁶ Zob. J. Butler *Uwiktani w płęć: feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 113-132.

¹⁷ Podobne stanowisko zajmuje Luce Irigaray, choć jednocześnie poddaje je ostrej krytyce jako symptom opresji fallogocentryzmu wobec kobiet, L. Irigaray *Ta płęć...*

¹⁸ J. Butler *Uwiktani w płęć...*, s. 124.

¹⁹ Tamże, s. 125.

Z powyższych względów zaznanie miłości przez Perdite staje się niemożliwe. Sentymentalne marzenia o idealnym uczuciu, popęd płciowy, próżność i pęd do władzy ścierają się nieustannie ze sobą u bohaterki; by odnaleźć miłość, Perdita byłaby zmuszona przywdziać maskę łagodności i uległości, a na to z kolei nie pozwala jej ambicja. Pozostaje jej więc cyniczna gra wizerunkiem *femme fatale* celem zdobycia kolejnego kochanka.

Miłość kupiecka: regulamin transakcji

Ze względu na wysoki status społeczny Loostówny, jej pozycję „businesswoman” i majątek, którym dysponuje, w swoich erotycznych podbojach realizuje ona stereotypowo ujęty paradygmat męskiego wzorca kulturowego. Kochanek ma dla niej wartość tym większą, im więcej rozkoszy jest w stanie jej dostarczyć. Prowadzi to do uprzedmiotowienia jej kontaktów z mężczyznami:

To doprawdy jest cudowne mieć takiego mężczyznę, którego traktuje się po koleżeńsku, z którym można się zupełnie nie liczyć, na którego można patrzeć z góry, jak na młodszego brata, który zjawia się posłusznie na każde zawołanie, na każdy „*coup de téléphone*”. I jeszcze *n* takich których! (PL 149)

Perdita zdawała sobie sprawę z tego, że młoda, samotna (ach! jakżeż samotna!) kobieta, nawet bogata, nie może sobie pozwolić na luksus życia bez kochanka. Georges był o wiele lepszy niż inni kandydaci. Przede wszystkim – stateczny i nie zabierał dużo czasu. [...] Poza tym przeszedł świetną szkołę erotyczną. [...] Ale poza erotyzmem i poza wygodą, Georges nie zaznaczył się wydatnie w jej życiu. (PL 97)

Stosunek miłosny nabiera tu cech kontraktu kupieckiego, w którym cielesna satysfakcja jest swego rodzaju wartością wymienną. Kobieta nie jest tu jednakże biernym, pozbawionym woli towarem – przedmiotem wymiany między mężczyznami²⁰. Perdita jest aktywną uczestniczką „seksualnego handlu” sumiennie uwzględniającą rachunek zysków i strat, w którym do zbliżenia dochodzi na jej warunkach. Podobnie dzieje się w przypadku kontraktu małżeńskiego Loostówny z Pujolem, unieważnionego już nazajutrz po zaślubinach na drodze porozumienia, ponieważ miał on prowadzić jedynie do stworzenia spółki handlowej. Decyzje te stwarzają możliwość zakwestionowania przypisanych przez kulturę ról społecznych, o których wzmiankuje Irigaray:

Matka, dziewica, prostytutka – oto społeczne role narzucane kobietom. Skąd wynikają następujące właściwości (tak zwanej) kobiecej płciowości: dowartościowanie reprodukcji i karmienia, wierność, skromność, niezaznawanie przyjemności, a wręcz obojętność wobec niej; bierne przyzwolenie na „aktywność” mężczyzn; uwodzenie mające na celu wzniecenie pragnień u konsumentów poprzez oddanie się mu jako materialne podłoże, bez czerpania najmniejszej rozkoszy;... *Ani jako matka, ani jako dziewica, ani jako prostytutka kobieta nie ma prawa do własnej rozkoszy.*²¹

²⁰ Zob. L. Irigaray *Rynek kobiet*, w: *Ta płec...*

²¹ Tamże, s. 156.

W tym kontekście istotne jest, że to między innymi o prawo do rozkoszy Perdita zdaje się walczyć, choć walka ta nie jest pozbawiona ambiwalencji:

To się już musi stać! A więc skoro musi, to niech się stanie jak najszybciej, byle prędzej... Żeby się to już raz odbyło. Zdejmę zaraz majtki, tak, teraz, w tej chwili zdejmę majtki (miała na sobie różowe dessous), rozstawię nogi i niech się to już stanie! Chciała zatrzymać auto i jak prostytutka oddać się Alfredowi, gardząc nim równocześnie. [...] Wiedziała już, że to stać się musi. Może jej organizm domagał się tego, choć sama myśl o tym była wstrętna, coraz wstrętniejsza, najwstrętniejsza na świecie. (PL 73)

Wstręt, jaki odczuwa Perdita na myśl o oddaniu się Feuersteinowi, nie stanowi wcale przeszkody dla późniejszego zbliżenia. Jest on raczej wynikiem konfliktu między biologicznym popędem a jego intelektualnym przepracowaniem. Co więcej, fantazja, by oddać mu się jak prostytutka, jest pewnym wykroczeniem wobec kulturowych norm nakazujących kobiecie wyrzeczenie się zmysłowej przyjemności. Jednakże świadomość istnienia owego „zakazu” jedynie wzmagą pożądanie Loostówny. W pewnym sensie stanowi ona warunek konieczny do zaistnienia rozkoszy, na co wskazuje w swych rozważaniach o erotyzmie Bataille:

Prawda zakazów jest kluczem do naszej ludzkiej postawy. Musimy i możemy dokładnie zdawać sobie sprawę z tego, że zakazy nie zostały nam narzucone z zewnątrz. Odkrywamy to z trwogą, gdy wykraczamy przeciwko zakazowi, zwłaszcza w owym momencie zawieszenia, gdy zakaz jeszcze działa i gdy mimo to ulegamy impulsowi, któremu zakaz się sprzeciwia. [...] Doświadczenie prowadzi do transgresji spełnionej, udanej, która podtrzymuje zakaz po to, by się nim rozkoszować. Doświadczenie wewnętrzne erotyzmu wymaga od tego, kto je przeżywa, równie wielkiej wrażliwości na trwogę, z której wyrasta zakaz, jak na pragnienie pogwałcenia zakazu.²²

Źródłem trwogi towarzyszącej aktom seksualnym można doszukiwać się w klasztornym wychowaniu, które odebrała Loostówna. Interesujące wydaje się jednak, że nawet jej młodzieńcza czystość zdawała się dawać jej na wpół erotyczną satysfakcję: „Perdita była istotą czystą i ta niepokalaność stanowiła jej osobistą własność, szczęście przeznaczone na jej wyłączny, codzienny użytek” (PL 11).

Erotyzm społeczny

Miłość cielesna okazuje się niewystarczająca dla nadania życiu Perdity ostatecznego sensu. Utraciwszy znaczną część majątku i znalazłszy się pod wpływem poglądów kolejnego kochanka, Loostówna angażuje się w działalność lewicowych ruchów społecznych:

Nawrócenie Perdity na marksizm przyszło nagle, pod wpływem pociągu zmysłowego do Ryka. [...] W ten sposób dotychczasowy erotyczny światopogląd został zastąpiony wysublimowanym erotyzmem społecznym. (PL 218)

²² G. Bataille *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2004, s. 42.

Solidaryzowanie bohaterki z marksizmem można interpretować jako efekt sublimacji erotycznych popędów; w praktyce ogranicza się to zaledwie do obnażenia ambicji artystycznych objawiających się tworzeniem płócien o tematyce robotniczej oraz uczestnictwa w odczytach, z których jak sama zauważa, nie wszystko rozumie. Istotne jest jednak uświadomienie sobie przez Perdite, że szczęścia nie można odnaleźć skupiając się jedynie na własnych, egoistycznych pragnieniach. Dopiero skupienie się na drugim człowieku i jego potrzebach stwarza szanse na ukojenie życiowego nienasycenia:

Dotychczasowe życie wydało jej się czymś zupełnie pozbawionym sensu. Bo właściwie cóż było tą treścią, tą solą życia? Soli nie było, chociaż samo życie było może nieco pikantne. Poszukiwanie kochanków, poddawanie się nastrojom i erotycznemu urokowi pewnych osób. Czasem nawet nie dochodziło do tego, że spała z nimi. Byli to tacy psychiczni kochankowie.. [...] Nie ze wszystkimi spałam, ale wszyscy – byli mi seksualnie bliscy. I tym właściwie było moje życie! Sztuka nigdy nie potrafiła go wypełnić bez reszty... Dopiero teraz moje życie nabrało pewnego sensu...(PL 221-222)

Można się jednak zastanawiać, na ile szczerza jest wewnętrzna przemiana bohaterki i czy „marksizm” Loostówny nie jest jedynie kolejną maską, pod którą skrywa się głódna podziwu i uznania miłość własna.

Śmierć na barykadach

Poszukiwania Perdity kończy śmierć przypadkowa i bezsensowna. Bohaterka ginie w strzelaniu podczas prawicowej manifestacji, na której to znalazła się całkiem przypadkowo, i to na dodatek w momencie, gdy mogłoby się zdawać, że odnalazła ostateczny cel swego życia. Cel ten jednakże, podobnie jak w wypadku większości erotycznych przygód, jawi jej się jako ostateczne spełnienie jedynie pod wpływem egzaltacji, co sam Brzękowski we wstępie komentuje następująco: „Dramat Perdity, który na Placu Zgody zmieszała ją z manifestantami prawicowymi, nastąpił w chwili gdy jej ewolucja duchowa i – miejmy odwagę to powiedzieć – erotyczna, doprowadziła ją do biegunowo odmiennych przekonań. Nie ma on charakteru ekspiacji. Jest dziełem przypadku, który bohaterstwo przemiana w tanie efekty, a kabotynizm podnosi do wyżyn poświęcenia” (PL 5):

Jakiś dreszcz przeszedł jej ciało. – To jednak wspaniałe! – pomyślała – Potężne! Nie chciała już wracać. Dała się nieść fali ludzkiej, w napływie egzaltacji utożsamiała się z idącym tłumem. [...] Nagle rozległy się pierwsze strzały. Trzeba będzie zejść z tej wysokiej... – nie dokończyła sformułowania zaczętej myśli. Jakaś ciepła fala zalała jej oczy, gdy bezwładnie osuwała się na bruk. (PL 225)

Można uznać, że śmierć jest dla Perdity ratunkiem. Bohaterka umiera w przekonaniu, że odnalazła życiową pełnię, a przeświadczenie to z czasem musiałyby okazać się kolejną mrzonką. Podobnie jak sztuka i erotyzm, tak i uczestnictwo w ruchach społecznych nie byłoby w stanie zapewnić jej satysfakcji na dłużej niż na krótką chwilę.



Próba przełamania przez Brzękowskiego stereotypu dotyczącego kobiecej seksualności – biernej, stłumionej i przeznaczonej na użytek mężczyzny – jest zabiegiem dość odważnym, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę czas powstania powieści²³. Nakreślenie wizerunku kobiety „nowoczesnej”, wyemancypowanej, realizującej karierę zawodową i artystyczną, bez wahania poddającej się aborcji, śmiało wyrażającej swe potrzeby erotyczne bez wątpienia mogło stać się źródłem obyczajowego fermentu pod koniec lat trzydziestych – również ze względu na stosunkowo nowatorską formę tekstu²⁴. Jednakże przemiany społeczno-kulturowe, które zaszły w ciągu kolejnych dwudziestu lat, sprawiły, że powieść ta przeszła bez większego echa.

Dla dzisiejszego czytelnika *Dwudziestu czterech kochanków Perdity Loost* może być jednak interesującą lekturą ze względu na wątek emancypacji kobiet i artykulacji (a także realizacji) ich pragnień. Brzękowski stawia w tekście podobne pytania jak dzisiejsze feministki, wysuwając wątpliwość, czy aby „wyzwolenie” bohaterki nie jest czystym pozorem skrywającym o wiele głębszą i bardziej bolesną opresję niż ta, od której kobiety starały się uciec²⁵. Z jednej bowiem strony Perdita nie waha się sięgać po to, czego chce (choćby nawet celem uniknięcia nudy); z drugiej zaś nieustannie boryka się z poczuciem wewnętrznej pustki i samotnością; zachowując się „jak mężczyzna” i jednocześnie odgrywając kobiecość, bohaterka gubi swą tożsamość. Loostówna w istocie nie może zaznać szczęścia, gdyż nie wie, kim jest, a co za tym idzie – nie zna swojego pragnienia i poznać go nie może.

²³ Jak sam autor pisze we wstępie, *Dwudziestu czterech kochanków Perdity Loost* miało ukazać się jesienią 1939 roku. Książka została wydana dopiero w roku 1961 w Londynie.

²⁴ „Napisana w 1939 r. powieść jest jednak przede wszystkim kulminacyjnym momentem kryzysu gatunku w polskiej literaturze międzywojennej oraz symbolicznym zamknięciem eksperymentalnych poszukiwań awangardzistów, których zamiarem było stworzenie nowatorskiego, adekwatnego do potrzeb nowoczesnego pisarza i czytelnika, modelu prozy”, A. Wójtowicz „*Mitość*” i *cała „reszta”...*, s. 62.

²⁵ „Jak ma na przykład odnaleźć się we własnej kobiecości klasyczna *business woman*, która pochłonięta ideą robienia zawodowej kariery i bogacenia się często prowadzi życie ascetyczne (albo – jak pokazują badania – jej kontakty seksualne są przypadkowe i niezbyt udane)? Z jednej strony prezentuje się ona jako prawdziwie «wyzwolona» kobieta, decydująca w pełni o własnym życiu, z drugiej jest często sfrustrowana z racji niemożności głębszego zaangażowania emocjonalnego w związek z innym/inną? Czy jest typową ofiarą kultury patriarchalnej, czy własnych, skądinąd „ludzkich” ambicji zawodowych i życiowych? Gdzie przeprowadzić tu granicę między tym, co narzuca jednostce kultura, a sferą indywidualnych decyzji, za które jest się samemu odpowiedzialnym?”, P. Dybel *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i feminizmie*, Universitas, Kraków 2006, s. 472.

Abstract

Adrianna ALKSNIN
Jagiellonian University (Kraków)

24 Lovers of Perdita Loost, or Sex and the City

This article is an attempt to state a question about the construction of heroin from Jan Brzękowski novel *24 kochanków Perdity Loost*, who is on one hand a grotesque conceptualization of *femme fatale* figure, and on the other hand an attempt to conceptualize a portrait of modern emancipationist. The main category, by which her textual identity is read, is desire, understood both as lust and as endeavor to give sense to her existence; both are involved with "love economy", network of social relations and culture clichés of womanliness. Those problems are discussed from a gender perspective.