

A close-up, textured portrait of a woman's face, rendered in a painterly style with visible brushstrokes. The focus is on the right side of the face, showing the eye, nose, and lips. The eye is greenish-brown with a dark pupil. The lips are painted with a vibrant red color. The overall tone is warm and earthy, with a mix of skin tones and subtle hints of blue and green around the eye.

**Ewa Stusińska**  
**Dzieje grzechu**  
**Dyskurs pornograficzny**  
**w polskiej prozie**  
**XX wieku**



**Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego**

Digitalizacja monografii naukowej autorstwa Ewy Stusińskiej pt. „Dzieje grzechu. Historia polskiej pornografii literackiej” – zadanie finansowane w ramach umowy 605/P-DUN/2017 ze środków Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego przeznaczonych na działalność upowszechniającą naukę

# Dzieje grzechu



Ewa Stusińska

# Dzieje grzechu

Dyskurs pornograficzny w polskiej  
prozie XX wieku (na wybranych  
przykładach)

**fundacja terytoria książki**



# Wprowadzenie

## Historia pornografii

*Jeśli nie byłoby żadnych ograniczeń w seksie, tak w życiu, jak i w literaturze, jeśli wolność seksualna nie byłaby traktowana jako raj dla radykałów albo czyściec dla konserwatystów, jeśli seks byłby czymś oczywistym, jak inne neutralne aktywności, na przykład jedzenie czy pływanie, wtedy może powietrze byłoby wystarczająco przejrzyste, by pytanie o seks w literaturze mogło stać się pytaniem czysto literackim, a nie polem bitwy w kwestiach moralnych i społecznych. Jeśli seks byłby wolny, nie miałby nic wspólnego z ideą wolności<sup>1</sup>.*

Historia pornografii jest zawsze historią „pornografii”<sup>2</sup>. Do jej powstania na przełomie XVIII i XIX wieku, a także późniejszego rozwoju przyczyniły się transformacje polityczne i kulturowe, upadek absolutyzmu, powstanie społeczeństwa obywatelskiego, emancypacja kobiet, wytworzenie sfery prywatnej i sekularyzacja moralności, zmiany modelu kontroli, wynalazki technologiczne i wiele innych czynników ze sfery nauki, polityki, kultury i moralności, w których rezultacie pornografia wyodrębniła się jako oddzielna dziedzina. Od tego czasu zmieniały się jej dominujące media (książka, fotografia, film), reguły klasyfikacji, oceny i funkcje. Zmieniała się też sama pornografia. Obecnie jej najbardziej popularnym przedstawieniem jest film pornograficzny, o czym świadczy jego przemożna dominacja na rynku, a także liczba prac krytycznych mu poświęconych. Wypracowanie cech takich jak: określone reguły gatunku (między innymi struktura widzialności, *money shot*), ograniczona liczba kategorii i motywów fabularnych, a także przekonanie przedstawicieli branży filmowej, że porno „nie lubi” innowacji, nie oznaczają jednak, że pornografia osiągnęła swoją czystą postać, Weberowski typ idealny. W XXI wieku „tradycyjna debata skupiła się na «porno» ze stratą dla «grafii»”<sup>3</sup>.

Tymczasem procesy przeciw pornografii literackiej, a później również filmowej i artystycznej, które rozpoczęły się od słynnej sprawy *Pani Bovary*

i trwały przez cały wiek XX, dotyczą problemu prawnych, formalnych i gatunkowych wyznaczników pornografii, które do tej pory nie zostały satysfakcjonująco rozwiązane. Czy dzieła pornograficzne mają jakąś wspólną cechę? Pomimo rozlicznych problemów definicyjnych można wyodrębnić jedną – pornografia nie jest i nigdy nie była formą seksualności spotykaną w naturze. Innymi słowy – pornografia jest dziedziną kultury. Dlatego, podobnie jak Foucault traktował „seksualność”, należy potraktować pornografię jako kategorię kulturową, przyjrzeć się jej z dystansu, ograniczyć obiegową oczywistość, zanalizować teoretyczny i praktyczny kontekst oraz naszkicować chociaż w uproszczony sposób jej historię, która nierozdzielnie łączy się z historią zakazu i cenzury. Celem tej książki jest analiza pornografii literackiej, jednak bez szerszego kulturowego kontekstu nie byłaby ona zrozumiała.

Przedmiotem niniejszej pracy jest pornografia, czyli reprezentacje słowne lub obrazowe, bądź, by być bardziej precyzyjnym, praktyki reprezentacji, a nie praktyki seksualne. Fakt reprezentacji musi zostać szczególnie podkreślony: nie zajmujemy się po prostu „treścią”<sup>4</sup>.

Literatura i sztuki wizualne to – zdaniem Susanne Kappeler – domeny reprezentacji. Historia pornografii jest historią neutralizacji tego medium, uczynienia jego języka i konwencji czymś transparentnym. Dlatego właśnie krytyka pornografii powinna przede wszystkim przesunąć punkt ciężkości z analizy treści ku analizie form reprezentacji i kontekstu, w jakim były one kształtowane.

Badania nad pornografią pokazują ponadto, iż jest ona doskonałym kluczem do zrozumienia wielu kwestii, jako że obejmuje zagadnienia z zakresu: historii prawa i obyczajów, normy językowej, wiedzy biologicznej, różnicy seksualnej jako problemu politycznego, stosunków społecznych i dyskursu władzy, wreszcie możliwości transgresji w wymiarze politycznym, społecznym i estetycznym. Temat pornografii postanowiłam ująć historycznie i możliwie szeroko, by przejść do kwestii w tej pracy najważniejszych, czyli związków pornografii i literatury. Chociaż pornografia nie ma w Polsce bogatej literatury podmiotu ani literatury przedmiotu<sup>5</sup>, była i jest narzędziem walki z niewygodnymi pisarzami lub sposobem promocji „kontrowersyjnych” powieści. Analizując trzy dwudziestowieczne teksty oskarżane o pornograficzny charakter, postaram się odpowiedzieć na pytanie, co konstituuje pornografię na gruncie literatury, a także zanalizować dyskurs pornografii.

## 1. Pochodzenie terminu

Tradycyjnie przyjmuje się, że termin „pornografia” pochodzi ze starożytnej greki, gdzie *porne* oznaczało ‘nierządnicę’, a *graphein* – ‘pisanie’, ‘rytowanie’ lub ‘rysowanie’. Pornografia oznacza więc pisanie o nierządnicach. Samo *porne* wywodzi się od *pernemi* (‘eksportować jako niewolnika do sprzedania za granicą’, później ‘eksportować’ także o innych towarach na sprzedaż). Prostytutki w starożytnej Grecji były na ogół niewolnicami zakupionymi na rynku niewolników, co tłumaczy łączność etymologiczną wyrazów. W rzeczywistości określenie „pornografia” zostało ukute prawdopodobnie znacznie później. Karl Otfried Müller, niemiecki historyk sztuki i autor *Handbuch der Archäologie der Kunst* z 1848 roku, przywołuje termin *pornographos*, który występuje w księdze trzynastej, rozdziale dwudziestym pierwszym *Deipnosophistai* Atenajosa (III wiek naszej ery) i oznacza piszącego o niewolnicach<sup>6</sup>. Nie mamy jednak pewności, czy greckie *pornographos* funkcjonowało już wcześniej czy pochodziło od samego Atenajosa. Faktem jest, że termin nie pojawia się w żadnym innym tekście pisanym aż do przełomu XVIII i XIX wieku. W dodatku we wspomnianym utworze znajdujemy analogicznie utworzone słowo *zographos*, oznaczające twórcę malującego „z natury”, pejzażystę. W tym kontekście możemy przypuszczać, że *pornographos* odnosiło się do sztuki literackiej, jednak nie było zwrotem powszechnie używanym, a być może jedynie neologizmem utworzonym na potrzeby dysputy sofistów z *Deipnosophistai*.

## 2. Ponowne narodziny

Pornografia jako kategoria używana w dzisiejszym rozumieniu tego słowa pojawia się w czasach nowożytnych pod koniec XVIII i na początku XIX wieku. Wcześniej żadne nowożytne świadectwa pisane nie zawierały tego terminu, pomimo że bez wątpienia istniały jego desygnaty. Jaka była więc geneza powstania terminu? W *Historii seksualności* Foucault pokazuje, że przez wiele wieków normy regulujące rozwiązłość były całkiem swobodne, a dopiero od wieku XVIII wprowadzono bardziej restrykcyjne rozróżnienie na seksualność podporządkowaną rozrodczości, czyli uszlachetnioną przez związek małżeński, oraz seksualność zepchniętą w sferę milczenia lub patologii. Na przełomie wieków nie tyle zmieniły się zachowania seksualne, ile zmianie uległ stosunek społeczeństwa

do własnej seksualności. Nowe reguły klasyfikacji wymagały odpowiedniego dyskursu. Tę rolę od klasycyzmu zaczęły zajmować medycyna, psychiatria i prawo, które stały na straży właściwego rozgraniczenia obu sfer. W tym właśnie okresie narodziła się pornografia.

Badania Waltera Kendricka dowodzą, że termin powstał między 1755 a 1857 rokiem. Pierwsze definicje słownikowe pochodzą z drugiej połowy XIX wieku. *Oxford English Dictionary* notuje najwcześniejsze użycie terminu w 1857 roku, zaczerpnięte ze słownika medycznego: „opis prostytutek lub prostytucji jako kwestia publicznej higieny”<sup>7</sup>. Kolejne użycia definiują ją jako „opis życia, zachowań, itd. prostytutek i ich opiekunów, jak również ekspresja albo sugestia obscenicznych lub nieczystych tematów w literaturze artystycznej”. Pisanie o nierządnicach początkowo dotyczy zatem kwestii społeczno-obyczajowych, a nie artystyczno-rozrywkowych. W języku francuskim pornografia pojawia się po raz pierwszy w słowniku Littrego z 1866 roku, zaś w języku polskim – dopiero na początku XX wieku w *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Karłowicza, Kryńskiego i Niedźwiedzkiego. Definicja pornografii nie ma tam zabarwienia jednoznacznie pejoratywnego: „pisma i obrazy treści lubieżnej”<sup>8</sup>, gdzie „lubieżny” określany jest jako: 1) „skłonny do cielesnych uciech, pełen chuci, zmysłowy, namiętny, pożądlivy, jurny”; 2) „ofiara lubieżna = złożona za grzechy cielesne”; 3) „miły, przyjemny, wdzięczny”<sup>9</sup>. W *Ilustrowanej encyklopedii Trzaski, Eberta i Michalskiego* z 1927 roku pornografia – jako „pisma i obrazy treści lubieżnej. Przechowywanie w celu sprzedaży, sprzedawanie, wystawianie publiczne lub inne rozpowszechnianie utworów lub wizerunków świadomie bezwstydnym stanowi przestępstwo przeciwko moralności publicznej”<sup>10</sup> – ma już wymiar jednoznacznie negatywny.

Bezpośrednim impulsem sięgnięcia przez nowożytnych po starożytny termin nie była jedynie wzrastająca popularność tekstów o charakterze literackim, ale potrzeba stworzenia dyskursu, który umożliwiłby naukowe ujęcie ważkich kwestii dotyczących ludzkiej seksualności, a zarazem umożliwił ich „moralną” lekturę, dyskursu sytuującego się pomiędzy hipokryzją a zgorszeniem. Kendrick wskazuje szczególnie na dwie kwestie, które odegrały kluczową rolę dla rozwoju pornografii: znaleziska archeologiczne z okresu imperium rzymskiego oraz dziewiętnastowieczny problem prostytucji. Thomas Laqueur dodaje z kolei inny kulturowy fenomen – kwestię masturbacji, a Nancy Armstrong – powstanie i popularyzację powieści. Wszystkie te zjawiska życia kulturowego łączyły się ze sobą i miały największy wpływ na powstanie pornografii.

### 3. Zapotrzebowanie na pornografię

Odkrycie Pompejów w XVIII wieku, a także systematyczne prace archeologów w XIX wieku nie tylko odsłoniły doskonale zakonserwowane przez pył wulkaniczny budynki, ale też odlewy ciał i drobnych przedmiotów, czyli świadectwa kultury i życia codziennego mieszkańców miasta zakonserwowanego w czasie swojej świetności (24 sierpnia 79 roku naszej ery) i „ożywionego” w czasach nowożytnych. Jednym z najbardziej szokujących odkryć była bardzo rozwinięta kultura seksualna pompejan. Przedmioty o fallicznych kształtach, fontanny przypominające Priapa, freski ukazujące sceny miłosne nie stanowiły wyłącznie – jak się początkowo wydawało – wyposażenia domów publicznych lub sygnali małżonków, ale były normalnym wystrojem większości domów, a nawet ulic miasta. Problemem, z jakim musieli zmierzyć się badacze, stała się rzeczowa klasyfikacja zabytków oraz kwestia ich ekspozycji w muzeum i udostępnienia odwiedzającym. Przedmiot badań okazał się zarazem wartościowy i niemoralny. Podział na właściwe i niewłaściwe, „czyste” i „brudne”, prywatne i publiczne przestał być jednoznaczny. Poszukując rozwiązania, które nie hamowałoby rozwoju wiedzy, a jednocześnie ograniczyłoby dostęp do demoralizujących obscenów, w Muzeum Narodowym w Neapolu wydzielono specjalną część, „Sekretny Gabinet”, do którego wstęp mieli tylko mężczyźni o wyższym statusie społecznym, a znajdujące się tam przedmioty opisano zgodnie z regułami nowej taksonomii. W przewodniku kolekcji z 1870 roku czytamy: „Zrobiliśmy wszystko, co w naszej mocy, rozpatrując każdy przedmiot, który trzeba było opisać, tylko i wyłącznie z archeologicznego i naukowego punktu widzenia. Zgodnie z naszą intencją, zachowaliśmy pod każdym względem spokój i powagę. Podczas sprawowania świętych obowiązków człowiekowi nauki nie wolno się niczego wstydzić ani z niczego wyśmiewać. Oglądaliśmy te posążki jak anatom przypatruje się zwłokom”<sup>11</sup>.

Pisanie o nierządzie mogło trafić do szerokiego grona za cenę podporządkowania seksualności celom poznawczym. Badane treści nie były opisywane ze względu na swój cel (*ars erotica*), ale już od początku nierozzerwalnie połączone z naukowym znaczeniem (*scientia sexualis*).

Drugim obszarem ludzkiej seksualności, który wymagał naukowej klasyfikacji, był problem prostytucji. Podobnie jak pisanie o nierządzie, również kwestia prostytucji ma bogatą historię i towarzyszy ludzkości od za-



Sceny seksualne na murze w Pompejach.



Sceny seksualne na murze w Pompejach.  
Jeden z obiektów „Sekretnego Gabinetu” w Muzeum Narodowym w Neapolu.



Obiekty z Pompejów umieszczone w „Sekretnym Gabiniecie”.

rania dziejów. Czasy jej „światności” przypadają zwykle na okresy, w których restrykcyjne przepisy dotyczące obyczajów i moralności mają swój rewers w postaci istnienia świata, gdzie zabronione przyjemności realizowane są nielegalnie i na ogromną skalę. Takim okresem niewątpliwie był wiek XIX. Tadeusz Boy-Żeleński pisał: „Wiek XIX zmienił to [zwyczaj wczesnego zawierania związków małżeńskich – E. S.]: służba wojskowa, długie studia, powolna kariera – opóźniły zakładanie domowego ogniska niemal do trzydziestego roku życia. Dziesięć lat musowego celibatu w dobie najwyższego głodu miłości toż to fakt społeczny niezmierniej doniosłości! [...] Ale asceza – to za wielkie słowo; po prostu – prostytutka, która stała się na wiek cały filarem moralności społecznej, niemal urzędnikiem państwowym. Równocześnie, utrwalając jej nieodzowność, społeczeństwo wdeptało ją w błoto tak głęboko jak nigdy”<sup>12</sup>. Rozdzźwięk między życiem płciowym a oficjalną etyką i prawem był zawsze wyraźny. Jednak również w tej sferze podział na publiczne i pry-



Obiekty z Pompejów umieszczone w „Sekretnym Gabiniecie”.

watne uległ zachwianiu. O ile prostytutka podtrzymywała system i instytucję rodziny, choroby weneryczne stały się dla nich zagrożeniem. Analogicznie jak w przypadku odkrycia Pompejów i stworzenia „Sekretnego Gabinetu”, kwestia nierządu domagała się takiego unormowania, które z jednej strony umożliwiłoby dostęp (choć ograniczony), ale z drugiej strony zapewniałoby kontrolę (higiena, prawo). Problemem stało się stworzenie dyskursu, bowiem przedmiot badań był zarówno niemoralny, jak i użyteczny dla porządku społecznego.

Dlatego od połowy XIX wieku obserwujemy ogromny przyrost literatury pornograficznej. Przy czym określenie „pornograficzna” odnosi się tu do kwestii seksualności, przefiltrowanej przez nowoczesne standardy mówienia o seksie. W latach 1851–1853 powstała sześciotomowa praca Paula Lacroix *Histoire de la prostitution chez tous les peuples du monde, depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours par Pierre Dufour*. Wcześniej wydano: Alexandre Parent-Duchâtelet *La prostitution à Paris au XIXe siècle*, Michael Ryan *Prostitution in London, with a Comparative View of That of Paris, and New York* (1839), J. D. Talbot *The Miseries of Prostitution* (1844). Najpełniejszym wydawnictwem była praca Williama Actona z 1857 roku: *Prostitution, Considered in Its Moral, Social and Sanitary*



Ilustracja z pracy Lacroix.

*Aspects, in London and Other Large Cities: with Proposals for the Mitigation and Prevention of Its Attendant Evils.* Wymienione pozycje trafiły do publicznych księgarń, a ich wysoka cena, a także konwencje językowe miały być od tej pory jedynym gwarantem, że nie dostaną się w niepowołane ręce. Podobnie jak w przypadku „Sekretnego Gabinetu”, do którego wstęp mieli tylko dorośli mężczyźni z klas wyższych, dbano, by prace o prostytucji nie zostały odczytane inaczej niż zakładała to intencja autora, na co w największym stopniu narażone miały być kobiety, dzieci oraz członkowie niższych warstw społeczeństwa.

Kolejnym problemem, choć historycznie wcześniejszym od obscenicznych wykopalisk oraz kwestii prostytucji, była sprawa masturbacji.

Laqueur za symbol problematyzacji związku pomiędzy jednostką a porządkiem społecznym uznaje rok 1712, datę wydania książki o wymownym tytule *Onania; albo Ohydny Grzech Samozaspokojenia, i wszystkie jego Straszliwe Następstwa, tyczące się obu PŁCI, wraz z Duchową i Cieleśną Poradą dla tych, którzy już obciążyli się tą wstrętną praktyką. A także stosowna Przestroga dla Młodzieży narodu Obu PŁCI...*<sup>13</sup>.

Od tego momentu czyn onanisty zaczął być postrzegany nie tylko jako wykroczenie przeciw naturze, ale również moralności, kulturze i społeczeństwu. Głównym argumentem były oczywiście zło moralne oraz choroby fizyczne, które przypisywano onanistom – od zwiotczenia mięśni i osteoporozy po ślepienie i nieodwracalne zmiany w mózgu. Autor *Samotnego seksu* analizuje okoliczności, w których masturbacja zyskała konkretną nazwę „onania”/„onanizm”, stała się problemem społecznym, a zatem „przesunęła się z odległego horyzontu moralnego na pierwszą linię etycznych walk”<sup>14</sup>. Laqueur wyjaśnia, dlaczego praktyka, która zdaniem większości lekarzy i psychologów stanowiła i stanowi, zwłaszcza w okresie dorastania, normalną aktywność człowieka, stała się nagle problemem: „[...] reprezentowała, w wymiarze cielesności, niektóre z najgłębszych napięć nowej kultury rynku; samotny seks był dla społeczeństwa obywatelskiego tym, czym pożądliwość była dla porządku chrześcijańskiego. [...] Masturbacja przejęła niektóre główne cnoty społeczeństwa obywatelskiego i przekształciła je w występki; stała się mrocznym podbrzuszem nowego porządku społeczno-kulturalnego i trwałym zagrożeniem dla najgłębszego rdzenia, dla serca tego porządku”<sup>15</sup>.

Potrzeba unormowania tej kwestii poprzez dotarcie do winowajcy, który w tajemnicy i odosobnieniu dopuszczał się potępianego uczynku, wymagała sięgnięcia po środki bardziej skuteczne niż regulacje prawne czy pouczenia moralistów. Podobnie jak w przypadku prostytutki, najlepszą drogą okazała się literatura. Ogromne powodzenie *Onanii...*, jej liczne przedruki, wznowienia i tłumaczenia, kolejne dzieła, zajmujące się tą tematyką (między innymi *L'Onanisme, dissertation sur les maladies produites par la masturbation* Tissota z 1760 roku), kulturowe i literackie inspiracje (wzmianki o masturbacji w *Emiliu* Rousseau) osiągnęły paradoksalny rezultat. Z jednej strony poszerzyły świadomość społeczną, zwiększyły wiedzę na temat uprawianego procederu, dostarczyły odpowiedniego języka, by o nim dyskutować, wzbudziły wstyd oraz zaostrzyły społeczną klasyfikację czynu i tak dalej. Z drugiej strony zaś stworzyły dyskurs, w którym nieustanna zachęta do mówienia dopro-

wadziła do ogromnego wzrostu publikacji pełnych poufałych wyznań i drobiazgowych opisów, które same w sobie wpływały na wyobrażnię i stanowiły zachętę do masturbacji. Pisma o obscenicznym przedmiotach (eksponaty sekretne muzeum), nierządnicach ( prostytutkach) i nierządzie (masturbacji), ogólnie o seksualności przedstawionej w nawiasie ze znakiem ujemnym<sup>16</sup>, przeznaczone do umoralniania lub uświadamiania czytelników, stały się interesujące dla zawartości samego nawiasu. „Seks musi znajdować ujście, zwłaszcza u młodych ludzi. Dlatego w naszej wspaniałej cywilizacji znalazł je w masturbacji. Przecież masa literatury popularnej, większość naszych rozrywek istnieją tylko po to, aby prowokować masturbację”<sup>17</sup>.

#### 4. Popularyzacja/pornografizacja lektury

*Rozwój pornografii jest nierozdzielnie związany i uzależniony od rozwoju powieści*<sup>18</sup>.

Aż do XVIII wieku materiały dotyczące seksualności, poczynając od fachowych podręczników medycznych przez obsceniczne dzieła klasyków na utworach Aretina kończąc, funkcjonowały w bardzo wąskim obiegu. Dostępne były jedynie dla warstw uprzywilejowanych w sensie wykształcenia (znajomość łaciny i greki), zamożności (wysoka cena prac naukowych czy przewodników po galeriach) lub przynależności do wyższej klasy (obieg ksiąg zakazanych – na przykład satyry Aretina czy książki de Sade’a). Dlatego nie było rozróżnienia pomiędzy książkami zakazanymi z powodów politycznych, religijnych czy moralnych<sup>19</sup>. Wzrost industrializacji i urbanizacji spowodował „rozwój nowej sfery prywatności, prywatnego doświadczenia lub, jak mówią dziś socjologowie, prywatyzacji. Powieść jest tą formą sztuki, która zarówno wyraża, jak i odpowiada na zapotrzebowanie tego nowego rodzaju doświadczenia”<sup>20</sup>.

Rozwój powieści i masowe czytelnictwo stworzyły potrzebę ochrony/kontroli szerszych warstw społecznych przed treściami, które – prezentowane również dla celów poznawczych – mogły być niezrozumiane przez niewykształconego czytelnika. Nancy Armstrong zauważa, że historia powieści nie może być zrozumiana bez historii seksualności<sup>21</sup>. I odwrotnie. Zdaniem autorki popularna trzynomowa lub trzyczęściowa struktura książki, odpowiadająca wiktoriańskiej konstrukcji rodziny i dla niej adresowana (ojciec, matka i dziecko), zaczęła być zastępowana w drugiej połowie XIX wieku przez krótsze i wygodniejsze wydania, jak na przykład powieść w odcinkach, przeznaczone do samotnej lektury.



Sir John Lavery, *Miss Auras, The Red Book*, 1907.

Niezależnie od treści, już sama lektura, izolująca jednostkę od społeczeństwa, zamykająca ją w sferze własnej fantazji, rozbudzająca pragnienia okazała się wyzwaniem dla władzy<sup>22</sup>. Od początku XVIII wieku zwrócono uwagę na związek wyobraźni z podnieceniem, lektury z masturbacją. Ujęcie pornografii, ograniczone wyłącznie do wywołania podniecenia u odbiorcy, jest pokłosiem tamtej redukcji. Zarówno czytanie, jak i onania łączą się bowiem z samotnością, zamykaniem podmiotu we własnych granicach, wyborem wyobraźni zamiast rzeczywistości. W broszurze doktora Bergera wydanej we Lwowie w 1873 roku czytamy: „Onanista powinien ze wszystkich sił unikać samotności. Ona powiększa pożądliwość [...] obudza także imaginację, drażni ją plugawymi obrazami, które osłabioną już duszę niepojętą siłą [...] na nowo w otchłań zbrodni za sobą pociąga”<sup>23</sup>.

Niebezpieczne z punktu widzenia władzy wydają się nie tylko konsekwencje pozytywne, takie jak stymulacja indywidualnej wyobraźni, ale i negatywne – odmowa uczestnictwa w wymianie stanowiącej filar struktury społecznej. Bardziej niebezpieczny nie był jednak żaden niedostatek, utrata czegoś, ale naddatek<sup>24</sup>. Dlatego wzmożeniu nadzoru nad cia-

łem i umysłem (zwłaszcza nieletnich i kobiet) przez instytucję cenzury, przyszły w sukurs inne dyskursy związane z regulacją seksualności. „Wraz z upadkiem zewnętrznych ograniczeń, taka buntowniczość powieści doprowadziła do kryzysu: jeśli każdy czytał powieści, i jeśli powieściopisarze nie odpowiadali za szkodę, którą czynią, jedyną deską ratunku było pozwanie książek do sądu”<sup>25</sup>.

## 5. Cenzura obsceny. Prehistoria pornografii

*Wartość „obsceniczności” czy pornografii nie jest usytuowana w samym przedstawieniu, ale w jego zasięgu*<sup>26</sup>.

Historia cenzury książek na dobrą sprawę dopiero od przełomu XVIII i XIX wieku objęła książki pornograficzne. Wcześniej tego typu literatura – jak wspominałam – nie istniała jako oddzielna kategoria, a opisy funkcji seksualnych zaliczane były do znacznie szerszej kategorii obscenów literackich, swoistej prehistorii pornografii. W XVI wieku w Anglii i we Francji, po raz pierwszy od antyku, weszły do użytku terminy przeznaczone do oznaczania nieprzyzwoitych słów. W tym samym czasie we Włoszech, po raz pierwszy w historii, autorzy tych słów stali się obiektem oficjalnej cenzury<sup>27</sup>.

W 1523 roku Giulio Romano namalował na ścianach watykańskiej Sali Konstantyna szesnaście obrazów przedstawiających kopulujące w różnych pozycjach pary. Malowidła przeznaczone były dla oczu wyłącznie grupy uprzywilejowanych osób i nie wzbudzały żadnych kontrowersji, dopóki inny artysta, Marcantonio Raimondi, nie stworzył ich reprodukcji w postaci grafik, które nazwał *I Modi*, a pisarz Pietro Aretino – nie uzupełnił ich w drugim wydaniu o szesnaście sonetów własnego autorstwa, zwanych *Sonetami rozpustnymi* (1527). Dzieło trafiło do użytku publicznego. W rezultacie grafik trafił za to do więzienia watykańskiego, pisarz popadł w niełaskę, a wszystkie kopie dzieła zostały zniszczone na polecenie papieża. Zdaniem Joan DeJean był to pierwszy w historii przypadek cenzury treści ze względu na obecność transgresyjnych seksualnie materiałów. „Sprawa *I Modi* była najbardziej oczywistym ostrzeżeniem, że nowoczesne, ponowne wynalezienie obsceniczności właśnie się rozpoczęło”<sup>28</sup>. W 1557 roku powstał *Indeks Ksiąg Zakazanych*, na którego liście znalazła się między innymi *Sztuka kochania* Owidiusza, *Dekameron* Boccaccia i utwory Aretina. W 1623 roku we Francji powstała diatryba pod tytułem *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps* autorstwa jezuita François Garasse’a.

Tekst doskonale wpisywał się w ducha kontrreformacji, potępiając libertynizm, ale co istotniejsze ostrze zarzutów kierował po raz pierwszy przeciwko literackiej obscenii. Traktował ją jako przestępstwo przeciw moralności. Był to jednak raczej odosobniony przypadek. Dzięki Molierowi i jego uwagom zawartym w 1663 roku w *Krytyce szkoły żon* termin „obszesceniczny” został oderwany od antyreligijnego i niemoralnego znaczenia na rzecz „przestępstwa” językowego, jak na przykład przekleństwa. Taki był *de facto* charakter utworów Boccaccia i Aretina. Obszesceniczność wiązała się raczej z krytyką społeczną utrzymaną w duchu towarzyskiego żartu, należała do repertuaru satyry i podobnie jak średniowieczny karnawał podważała dominujący porządek. I właśnie dlatego, a nie ze względu na obrazę uczuć religijnych, zaczęła spotykać się z cenzurą ze strony władców świeckich i kościelnych. Obszesceniczna seksualność była zatem niepokojąca nie tyle ze względu na problematyczność aktu seksualnego, ile przede wszystkim na jego literackie wykorzystanie (satyrę, krytykę władzy) i społeczny zasięg.

W 1655 roku w Paryżu doszło do procesu sprawców publikacji utworu *L'École des Filles, ou la Philosophie des dames*. W 1660 roku w Londynie został uwięziony wydawca i prawdopodobnie autor *The Wandering Whore*<sup>29</sup>. Również w Londynie w 1683 roku John Wickins został skazany na karę grzywny za wydanie *The Whore's Rhetorick*, a w 1749 roku wydano nakaz aresztowania autora, drukarza i wydawcy *Fanny Hill. Wspomnień kurtyzany*. Były to jednak wydarzenia rzadkie. Zjednoczone Królestwo było pierwszym europejskim krajem, w którym podjęto się prawnego uregulowania kwestii cenzury. W 1787 roku król Jerzy III wydał edykt pod tytułem *Proklamacja zachęty do pobożności i cnoty, i zapobiegania rozpucie, profanacji i niemoralności, w tym zwalczania wszystkich rozwiązań i wyuzdanych grafik, książek i publikacji [w celu] rozproszenia trucizny dla umysłów młodych i nieświadomych i ukarania wydawców i sprzedawców*. W 1802 roku powstała organizacja *Society for the Suppression of Vice and for the Encouragement of Religion and Virtue throughout the United Kingdom*, której celem było wcielenie w życie królewskiego rozporządzenia. Z czasem zaczęły powstawać jej kolejne oddziały. Pierwsza ustawa dotycząca obszescenicznych publikacji (*Obscene Publications Act*) została zatwierdzona w 1857 roku. Był to pierwszy akt prawny wprowadzony przeciw materiałom obszescenicznym.

Podobne zaostrenie prawa można było zaobserwować w Stanach Zjednoczonych. W 1821 roku książka *Fanny Hill. Wspomnienia kurtyzany* została zakazana ze względu na obszesceniczność (sprawa Commonwealth



Ilustracja do jednego z pierwszych wydań *Fanny Hill*. Wspomnień kurtyzany Johna Clelanda.

vs Holmes, 17 Mass. 336). Był to prawdopodobnie pierwszy tego typu zakaz dzieła literackiego w USA. W 1842 roku został wydany *Tariff Act* (c. 270, 28, 5 Stat. 566), pierwszy amerykański akt prawny zakazujący importu nieprzyzwoitych druków, obrazów i grafik. W całym kraju powstawały organizacje pocztowe zwalczające obsceniczne materiały. Anthony Comstock, prezydent agencji pocztowej, jedna z kluczowych postaci tego ruchu, doprowadził do zniszczenia stu siedemdziesięciu pięciu ton materiałów uchodzących za obsceniczne, aresztowania za ich rozpowszechnianie czterysta osób, ukaranych grzywną w łącznej wysokości 237 134 dolarów<sup>30</sup>. Proces zaost్రzania się prawa zbiegł się z popularyzacją lektury („Aby obsceniczność stała się problemem, musi stać się czymś publicznym. Musi zacząć krążyć na znacznie mniej kontrolowanym i bardziej publicznym rynku kultury druku”<sup>31</sup>) i malejącym analfabetyzmem („Dla

pierwszych nowoczesnych cenzorów obsceniczność była przestępstwem jedynie w świecie druku<sup>32</sup>). Ustawy i precedensowe rozprawy sądowe długo miały na celu sprzedawców i wydawców, a głównym narzędziem cenzury stała się kontrola kolportażu. W 1898 roku George Bedborough został aresztowany i skazany za sprzedaż siedmiotomowych *Studies in the Psychology of Sex* autorstwa Havelocka Ellisa. Podobny los spotkał Williama Lazenby'ego, wydawcę magazynu „The Pearl”, i Harry'ego Nichollsa za *Walpole Press*. W 1900 roku The British Museum zniszczyło sześć skrzyń z obscenicznymi materiałami z kolekcji Henry'ego Spencera Ashbee'ego, przekazanymi bibliotece po jego śmierci. W 1930 roku pięć tysięcy książek erotycznych zostało spalonych w Stanach Zjednoczonych dzięki specjalnym uprawnieniom poczty w ramach kary za łamanie przyzwoitości. Choć palenie książek stawało się coraz częstsze, to cenzura polegająca na kontroli kolportażu była coraz mniej efektywna. Dlatego konieczne było wynalezienie innego rodzaju kontroli druku<sup>33</sup>. „Zupełnie jak kocioł mający wybuchnąć, świat dyskursu zmagał się z takimi napięciami, które nie mogły być dłużej utrzymane w ukryciu. Ten konflikt musiał zostać ujawniony. I ujawnił się z nawiązką<sup>34</sup>”.

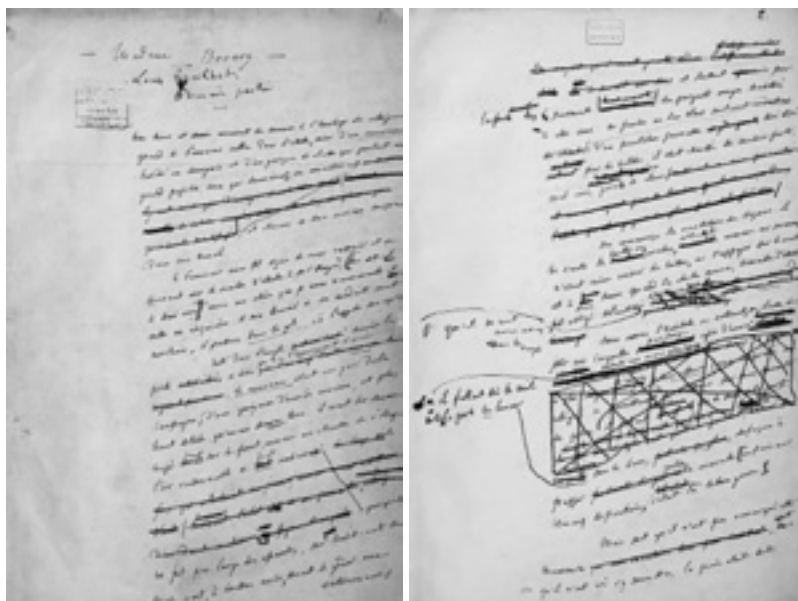
### 5.1. *Pani Bovary* i *Kwiaty zła* w sądzie

Ponieważ lektura stała się powszechnie dostępna, jak pokazuje przykład Emmy Bovary czytającej romanse w klasztorze, jedynym sposobem odzyskania kontroli nad społeczeństwem było pozwanie książek do sądu. I jako jedna z pierwszych trafiła tam *Pani Bovary*. Jej proces odbył się 29 stycznia i 6 lutego 1857 roku. Walter Kendrick uznaje, że właśnie pozwanie do sądu książki Flauberta nadało ton kolejnym rozprawom i wytoczyło główne sposoby argumentacji w sprawach dotyczących pornografii. Sądy, próbując narzucić ograniczenia prawne, musiały bowiem najpierw zdefiniować oskarżany przedmiot. „Procesy utworów literackich są słusznie określane jako przykłady zbiorowego «społecznego czytania», w których społeczne praktyki czytelnicze i kryteria oceny są zmobilizowane, zdefiniowane i sprawdzone, jak również zostają one podważone przez pozwane dzieło<sup>35</sup>”.

Podczas procesu książki Flauberta zarzuty stawiane przez oskarżyciela i tezy wygłaszane przez obrońcę dotyczyły zagadnień obrazu moralności publicznej, deprawacji młodzieży i kobiet, ale również granic sztuki („Sztuka bez reguł nie jest dłużej sztuką; jest jak kobieta, która pozby-

wa się wszystkich ubrań”), granic reprezentacji („Bez mgły, bez zasłon – ukazuje nam [autor] naturę w całej swojej nagości i surowości”<sup>36</sup>), intencji autora i tak dalej. Jak zwrócił uwagę Dominic LaCapra, sprawa *Pani Bovary* dotyczyła rozstrzygnięcia kluczowych pytań na temat natury tekstu literackiego: 1) kwestii określoności lub nieokreśloności znaczenia; 2) „polityki” tej nieokreśloności (czy była to forma kulturowego elitaryzmu, sprzeciw wobec burżuazyjno-kapitalistycznego światopoglądu czy fikcja literacka?)<sup>37</sup>. Zdaniem Rancière’a sąd nad *Panią Bovary* był symbolem zmian, jakie zaszły w związku z lekturą: zatarcia różnicy pomiędzy rzeczywistością i fikcją<sup>38</sup>, prozą życia i poezją, estetyzacją i sztuką, a także wytworzenia nowego rodzaju pragnień, które stały się podstawą nowoczesnej historii rozumianej szerzej jako konstrukcja kulturowa, a nie jednostka kliniczna (cierpienie, które nie ma organicznej przyczyny, ale jest spowodowane „ekscysem” myśli<sup>39</sup>). Pod zarzutem obrazy moralności kryło się więc nie tyle przedstawienie nierządu fizycznego, ale zobrazowanie ekscesu wyobraźni, jaki u współczesnego czytelnika (tu: Emmy Bovary) prowokowała lektura. Tak rozumiana historia to dla Rancière’a synonim podniecenia, wywołanego „nadmierną dostępnością słów, myśli i obrazów”, nieodłączny element współczesnego życia. W XIX wieku literatura dopuściła tę historię do głosu, stała się dla niej ramą. Jednak sam Flaubert widział w niej chorobę i zagrożenie dla sztuki, dlatego musiał zabić swoją bohaterkę, prawdopodobnie dzięki czemu sąd uniewinnił go z zarzutów o obrazę moralności i religii. Najmocniejszym argumentem w procesie okazało się właśnie zakończenie książki, sugerujące ocenę jej bohaterki. Czy gdyby Flaubert nie zabił pani Bovary, wyrok sądu pozostałby uniewinniający?

20 sierpnia 1957 roku francuski rząd oskarżył wydawcę *Kwiatów zła*, Auguste’a Poulet-Malassisa, oraz ich autora, Charlesa Baudelaire’a, o obrazę moralności publicznej<sup>40</sup>. Autor przyjął trojaką linię obrony: 1) występki zostały przedstawiane w wierszach tak, by był odstraszały dla czytelnika; 2) wiersze czytane jako część większej całości zachowują wymiar moralny; 3) inni pisarze – Alfred de Musset, George Sand, Honoré de Balzac – pisali bardziej skandaliczne rzeczy. Jednak prokurator Pinard (*notabene* ten sam, który przegrał proces w sprawie *Pani Bovary*) przyjął nową linię oskarżenia. Po pierwsze uniezależnił tekst od intencji autorskiej (przedstawienie występuku w celu dania moralnej lekcji) i uzależnił go od indywidualnej lektury (również niewyrobionych moralnie/literacko czytelników). Po drugie doprowadził do przyznania przez sąd, że siła „niemoralnych” przedstawień nie tylko prze-

Manuskrypt *Pani Bovary*.

waża nad „moralnymi”, ale również nad „moralną” wymową książki jako całości. Pinard skupił się w swojej mowie na wyrwanych z kontekstu cytatach. Tym samym podważona została idea integralności dzieła. Co ciekawe, Pinard nieświadomie antycypował modernistyczny typ lektury: „fragmentaryczny, przypadkowy, nienarracyjny, chaotyczny, odpowiadający stanowi rozproszenia i uprzedmiotowieniu życia w nowoczesnym mieście”<sup>41</sup>. Baudelaire przegrał proces i został skazany na karę grzywny w wysokości trzystu franków (później zmniejszoną do pięćdziesięciu), a wydawca – stu franków. *Kwiaty zła* zostały dopuszczone do druku z wyjątkiem sześciu wierszy (proces dotyczył trzynastu wierszy). Zakaz obowiązywał do 1949 roku. Flaubert pisał do Baudelaire’a: „To coś nowego: ścigać tom wierszy. Dotąd sądy zostawiały poezję w spokoju. Moje oburzenie nie ma granic”.

Obydwa procesy na ponad sto lat wyznaczyły dominujący model prawnej cenzury książek zawierających otwarcie seksualne motywy. Z jednej strony sądy rozpatrywały utwory jako całość, uzależniając dopuszczenie obscenicznych treści do druku pod warunkiem ich moralnego lub poznawczego znaczenia (funkcjonalizując seksualność) w kontekście całości utworu. Z drugiej strony cenzurowały całe książki lub nieodpowiednie fragmenty, nie zważając na ich znaczenie w szerszym uję-



Strona tytułowa pierwszego wydania Kwiatów zła.

ciu, mając rzekomo na uwadze czytelnika, który samodzielnie tego znaczenia mógłby nie zrozumieć. Żadna z powyższych praktyk nie uwzględniała estetycznego wymiaru obscenicznych passusów.

Historia kolejnych procesów „obscenicznych”, a później „pornograficznych” książek przynosi kolejne interpretacje roli literatury, jej znaczenia i wpływu, kolejne polityki reprezentacji, aż do stopniowej liberalizacji tekstu na rzecz wzmoczonej kontroli nad obrazem i filmem. Symbolicznym ostatnim zwycięstwem nad cenzurą był proces wydawnictwa Penguin Books Ltd. z 1960 roku w sprawie wydania pełnej angielskiej wersji Kochanka Lady Chatterley. Rozprawa była faktyczną próbą wprowadzo-

nej w życie w 1959 roku ustawy (*Obscene Publication Act*), w której punkt czwarty wykluczał cenzurę, jeśli materiał działał w „interesie nauki, literatury, sztuki lub dydaktyki, bądź innych obiektów użyteczności publicznej”<sup>42</sup>. Obrona powołała trzydziestu pięciu świadków, między innymi anglikańskiego biskupa i profesora literatury, by potwierdzić wartość książki. Oskarżyciel nie powołał żadnych świadków, a jego główna linia oskarżenia skupiła się na wpływie książki na umysły pewnych grup społecznych: „Czy pozwoliliby pan swoim młodym synom i córkom – ponieważ dziewczynki potrafią czytać tak samo jak chłopcy – przeczytać tę książkę? Czy jest to książka, którą położyłby pan we własnym domu? Czy jest to książka, którą chciałby pan, by przeczytała pana żona albo służąca?”<sup>43</sup> Wobec zmian, jakie zaszły w społeczeństwie, tego typu argumenty nie mogły być już podtrzymane. Wydawnictwo Penguin Books dostało zgodę na wydanie książki. Utwór Lawrence’a w dniu premiery wyprzedził się w liczbie dwustu tysięcy egzemplarzy.

„Werdykt był ważnym krokiem w kierunku wolności słowa pisanego, przynajmniej dla prac o wartości literackiej (prace bez wartości literackiej nie były bezpieczne aż do procesu magazynu «Oz» w 1971, a prace w ogóle pozbawione wartości – do uniewinnienia książki *Inside Linda Lovelace* w 1977 roku)”<sup>44</sup>.

Philip Larkin skomentował liberalizację prawa następująco:

Sexual intercourse began  
In nineteen sixty-three  
(Which was rather late for me)  
Between the end of the  
Chatterley ban  
And the Beatles’ first LP<sup>45</sup>

## 6. Kobieta nie do pary

Przełom XIX i XX wieku był okresem wielkich niepokojów społecznych i politycznych w całej Europie. Skrystalizowały się ekstremistyczne ruchy społeczne, trwała walka o niezawisłość narodową, coraz głośniejsze stawały się kampanie sufrażystek, emancypantek i homoseksualistów, szerzyła się prostytutka i syfilis, kwitła dekadencja. „Fundamenty państw murszeją, ale fasady pałaców, kościołów i domów bogatego mieszczaństwa lśnią przepychem dawno przebrzmiałych stylów”<sup>46</sup>. Najsłynniejszy seksista epoki, Otto Weininger, argumentował, że popularność dandy-

zmu i homoseksualizmu należy tłumaczyć tylko ogólną feminizacją<sup>47</sup>. Razem z postępującą emancypacją kobiet, nastąpił kryzys męskości<sup>48</sup>. W tym okresie popularną figurą uogólnionego lęku społeczeństwa została wolna kobieta i jej nieokiełznana rozkosz. W literaturze europejskiej pojawia się więc cały legion kobiet fatalnych, wampirów, modliszek, diabolic<sup>49</sup>. Niezwykle częste stały się przedstawienia Salome, fenickiej bogini Astarte, siostry biblijnej Ewy – Lilith, w mniejszym lub większym stopniu upostaciowujących mit chuci. Kwitł mizoginizm reprezentowany przez Schopenhauera, Nietzschego, Strindberga, Weiningera i innych. Jak tłumaczy Araszkiewicz, w XIX wieku „kobieta, pozbawiona władzy ekonomicznej, miała dostęp jedynie do władzy związanej z jej płcią i cielesnością: macierzyństwa i zmysłowości”<sup>50</sup>. Jednak przełom XIX i XX wieku nie stworzył wymienionych mitów, a jedynie dokonał ich adaptacji w kulturze i sztuce.

Linda Williams, amerykańska teoretyczka badań nad pornografią, przytacza fragment *Narodzin bogów* Hezjoda, tekstu pochodzącego z VIII wieku przed naszą erą, by ukazać starożytną proveniencję jednego z najstarszych mitów o seksualności – m i t u n i e p o s k r o m i o n e j r o z k o s z y k o b i e t.

„Powiadają, że Tejrezjasz zobaczył dwa węże parzące się na wzgórzach Kiteronu. Gdy zabił samicę, przemienił się w kobietę, natomiast gdy zabił samca, na powrót stał się mężczyzną. Zeus i Hera zdecydowali, że to właśnie Tejrezjasz rozstrzygnie, kto odczuwa większą przyjemność podczas stosunku: kobieta czy mężczyzna. On odrzekł: «Mężczyzna odczuwa jedynie jedną dziesiątą rozkoszy; lecz kobiecie zmysły odczuwają wszystkie dziesięć części». Hera wpadła we wściekłość i oślepiła go, ale Zeus obdarzył go darem jasnowidzenia”<sup>51</sup>.

Wściekłość Hery z powodu przypisania jej prawie całej rozkoszy badaczka tłumaczy tu opozycją, jaką już w starożytności przypisywano samokontroli jako źródłu siły i władzy, a tym samym przewagi mężczyzny nad kobietą. Do tego mitu ponownie zaczęto odwoływać się w XVIII wieku. Jego podstawą był lęk.

Zdaniem antropologii strukturalnej większość istniejących form i norm społecznych jest ufundowana na sprowadzeniu roli kobiety do obiektu wymiany (zakaz kazirodstwa oraz reguły pokrewieństwa). Społeczny „obieg” kobiet, ustalony przez mężczyzn jako podstawa struktury społecznej, został dokładnie opisany przez Claude’a Lévi-Straussa<sup>52</sup>. Jak twierdzi Roland Barthes, kultura zachodnia opiera się na trzech mechanizmach wymiany, gwarantujących jej kulturową homeostazę: retoryce

(słowa odpowiadają rzeczom, a język rzeczywistości), hermeneutyce (krążenie sensu – znaki i znaczenia), ekonomii (rzecz i jej wartość)<sup>53</sup>. Tak jak masturbacja czy samotna lektura była niezgodą na wymianę tego, co jednostkowe i empiryczne, na ogólne i idealne, podobnie można odczytać rolę samotnej kobiety w strukturze społecznej.

Anarchia (seksualna) rozpoczęła się – jak pisze Elaine Showalter – od „kobiety nie do pary”. Zdaniem badaczki pojawienie się w XIX wieku dużej grupy kobiet pozostających poza legalnym związkiem małżeńskim stało się podstawą podważenia binarnego systemu seksualności i przypisanych mu ról płciowych<sup>54</sup>. Wolna kobieta okazała się problemem społecznym: nie mogąc być utrzymywaną przez męża czy ojca, musiała mieć warunki, by zarobić na własne utrzymanie, a w konsekwencji – zdobyć odpowiednie wykształcenie, możliwość rywalizacji z mężczyznami na rynku pracy, własną reprezentację polityczną, a także reprezentację kulturową. Lęk dotyczący zachwiania tradycyjnych ról płciowych nieodzwrotnie łączył się więc z niepokojami tożsamościowymi, rasowymi, społecznymi czy narodowymi. Wokół niego zogniskowały się zagadnienia o tajemniczości kobiet oraz ich potencjalnym zgubnym wpływie na mężczyzn i całe społeczeństwo. Szczegółowo te kwestie były badane na przykładzie społeczeństwa francuskiego<sup>55</sup> czy amerykańskiego<sup>56</sup>, gdzie kryzys męskości zbiegł się ze zmianą modelu funkcjonowania rodziny, systemu wartości (połączenie męskości nie z walecznością, ale ze statusem finansowym) i tym podobnymi. Wielu teoretyków dopatruje się jego związku z narodzinami nazizmu. „Lęk związany z tożsamością, silniejszy wśród mężczyzn austro-niemieckich niż francuskich, ma swój udział w powstaniu nazizmu i ogólnego faszystowskiego europejskiego. Dojście Hitlera do władzy w podświadomości odczuwane było jako obietnica odnowy męskości...”<sup>57</sup>

Od XIX wieku dyskurs o kobiecie rozmnóżył się na niebywałą dotąd skalę. Większość męskiego dyskursu skupiła się wokół kwestii „Czego pragnie kobieta?”, „Kim jest kobieta?” Jak pisała Virginia Woolf: „Czy macie pojęcie, ile książek o kobietach powstaje w ciągu jednego tylko roku? Czy macie pojęcie, ile z nich piszą mężczyźni? Czy jesteście świadome tego, że stanowicie bodaj najszerzej dyskutowane zwierzę świata?”<sup>58</sup>. Potrzeba ochrony władzy uruchomiła produkcję wiedzy. Owo pragnienie wydobycia sekretu (rozkoszy) kobiet przyjęło zdaniem Showalter pod koniec XIX wieku kilka postaci: dosłownego rozpruwania kobiety nożem przez seryjnego mordercę prostytutek (Kuba Rozpruwacz), skalpela lekarza wykonującego sekcję zwłok (najczęściej używano ciał zmar-

łych prostytutek), artysty lub pisarza używającego ostrej wyobraźni lub fallicznego pióra<sup>59</sup>. Mnie interesuje przede wszystkim trzecia strategia i potrzeba uprzedmiotowienia kobiety przez pisarza/artystę w celu upodmiotowienia męskiego twórcy i czytelnika.

Zdaniem Kappeler współczesne podejście do sztuki wynika z głęboko zakorzenionych w strukturze reprezentacji relacji dominacji i opresji, które są powszechne. Dlatego nie sprowadzają się one jedynie do przedstawiania kobiety jako przedmiotu, ale również do takiej conceptualizacji i produkcji dyskursu, które zakładają autoprezentację panującej (męskiej) grupy i dystrybucję ról wedle schematu dominacja–uległość. Jest to możliwe dzięki czołowym modelom filozoficznym i estetycznym tekstu, jak i szerzej – całej komunikacji. Innymi słowy nie chodzi tylko o reprezentację kobiety w tekście pornograficznym, w którym nie może ona jako jego konstrukt przyjąć innej pozycji niż bierna (lub wejść w rolę męską), ale również o produkcję czytelniczki, która jako efekt systemu społecznego nie może wyrazić sprzeciwu wobec tekstu. Uniemożliwiają jej to kwestia wolności słowa i wolności twórczej, status tekstu i autora w kulturze, a także inne superstruktury kulturowych znaczeń. Nie zawsze tak jednak było. Dla Rolanda Barthes'a rok 1850 (*notabene* data bliska procesowi *Pani Bovary*) jest cezurą odgraniczającą klasyczne-realistyczne rozumienie sztuki z pozycją autora jako źródła sensu od dzisiejszego współczesnego modelu dzieła literatury, w którym nie „ja” czynię cokolwiek, lecz język, a ręka oddzielona jest „od wszelkiego głosu, niesiona przez czysty gest zapisu (a nie wyrazu)”<sup>60</sup>. Zmiana statusu autora tekstu prowadzi między innymi do tego, że „nigdy nie pytamy, co pornograf stara się «powiedzieć» – jaka, innymi słowy, jest jego odpowiedzialność jako autora konkretnej wypowiedzi. Zamiast tego omawiamy bezcielesne («oderwane») teksty, filmy lub obrazy. Pornograf znajduje schronienie u swojego kulturalnego brata, artysty”<sup>61</sup>.

Kappeler uważa, że pozycja kobiety w pornografii jest symptomem jej podrzędnej roli w dominującym męskim dyskursie. Nie wystarczy więc analiza reprezentacji kobiety w tekście, ale konieczna jest analiza polityki tej reprezentacji i superstruktur filozoficznych i estetycznych, które takie przedstawienie umożliwiają.

## 7. Historia czy historie seksualności?

Prace Foucault, Marcusa, Kendricka, Laqueura i Kappeler pokazały, że historia nowoczesności nie jest jedynie historią wyzwalań, ale rów-

nież historią zamiany jednej formy władzy na inną. Hipoteza represji, twierdząca, że począwszy od przełomu XVII i XVIII wieku seksualność jest w coraz większym stopniu kontrolowana przez instytucje poprzez mechanizmy zakazu, cenzury czy przemilczenia, okazała się niewystarczająca wobec faktycznej nadprodukcji wiedzy o seksie. Nakazy dyskrekcji i obyczajności w sferze publicznej nie przeszkadzały bowiem powstaniu wyspecjalizowanych dyskursów psychiatrii, pedagogiki i innych, które przejęły kontrolę nad seksualnością innymi metodami niż przymoc, zakaz czy cenzura, ale poprzez przemieszczenie, intensyfikację, reorientację i przemianę samego pragnienia<sup>62</sup>.

W *Historii seksualności* sama pornografia, obok między innymi psychiatrii, medycyny i pedagogiki, została przez Foucault zaliczona do dyskursów władzy nad seksualnością, określanych wspólnie jako *scientia sexualis* i przeciwstawionych *ars erotica*. O ile dyskursy *scientia sexualis* powstały, by kontrolować seksualność, o tyle *ars erotica* uznawana jest za domenę rozkoszy i przedstawiana przede wszystkim w relacji do samej siebie jako praktykowanie i gromadzenie doświadczenia. Foucault sugeruje, by nie ujmować historii seksualności wyłącznie w ramach represji, jak wskazywał Freud. Autor *Słów i rzeczy* postuluje, by ukazywać wzajemne uwikłanie wiedzy (produkowanie nowych dyskursów o seksualności), władzy (możliwość kontroli poprzez dostęp do różnorodnych przejawów seksualności) i rozkoszy (stymulowanie rozwoju nie dla niej samej, ale dla jej związków z władzą). Ukonstytuowanie się seksualności, jakie dokonało się w społeczeństwie zachodnim od czasów klasycyzmu, wytworzyło wieloaspektowe i ruchome pole stosunków sił, a nie jednolity system władzy represjonującej seks. W ramach tego ujęcia Foucault uwzględnił cztery alternatywne reguły: immanencji (dyskurs władzy nie jest zewnętrzny wobec seksualności), ciągłych zmian (nie ma charakteru stałego), podwójnego uwarunkowania oraz taktycznej poliwalencji dyskursów (pojawienie się dyskursu powoduje większą kontrolę, ale i wyzwała dyskurs zwrotny, mogący przemówić we własnym imieniu, używając opresyjnego języka, na przykład dyskurs homoseksualizmu).

U źródeł pornografii tkwi bowiem ambiwalencja. Z jednej strony pornografia o p i s y w a ł a obsceniczne treści: zabytki odkryte w Pompejach, kontrolę ciała czy prawny status prostytutek. Z drugiej strony p r o d u k o w a ł a obsceniczne treści (na przykład katalogi z wystawy, naukowe rozprawy o prostytucji i onanii), mogące wzbudzić podniecenie seksualne, co musiano zakładać, starannie ograniczając ich dostępność dla kobiet, nieletnich czy osób z klas niskich. Nowy dyskurs dążył do k o n t r o l i

seksualności poprzez stworzenie neutralnego, naukowego języka, przejrzystych kategorii, logicznych dychotomii ujmujących nieczystą zawartość, a zarazem poprzez powielenie treści, przeznaczonych wcześniej dla nielicznych, otwierał drzwi do ich d e m o k r a t y z a c j i, a tym samym i demokratyzacji pożądania. Pragnąc zapanować nad swoim przedmiotem, *de facto* stwarzał go. Próbuąc nadać mu obiektywne ramy, wyzwolił reakcję zwrotną – dyskurs zaczął niejako przemawiać w swoim imieniu, wykorzystując często terminy, które miały go zmarginalizować.

O ile erotyka istniała zawsze, o tyle pornografia jest stosunkowo młodym fenomenem. Począwszy od znalezisk z Pompejów, kwestii prostytucji i masturbacji, „implantacji perwersji” w naukowych dyskursach jak psychiatria i pedagogika, ulegała ona znacznym zmianom. Zgodnie z przedstawionymi wyżej zasadami fakt, że współczesne społeczeństwa zachodnie nie wytworzyły zasad erotyki jak starożytny Rzym, Indie, Chiny czy Japonia, nie oznacza, że *scientia sexualis* nie funkcjonuje w jakiejś mierze jako *ars erotica*. „Być może ta produkcja prawdy, jakkolwiek onieśmielona modelem naukowym, zwielokrotniła, zintensyfikowała, a może nawet stworzyła własne wewnętrzne rozkosze”<sup>63</sup>. Pomimo dominującego przekonania o negatywnym stosunku władzy do seksu, dominującej instancji cenzury i zakazu, jednolitego i monotonnego mechanizmu negocjowania wszystkiego, co z seksualnością związane (jurydyczna koncepcja władzy), relacja władzy/wiedzy do rozkoszy ma bardziej złożony charakter.

Czy powyższe obserwacje oznaczają, że sztuka Zachodu ostatecznie zrezygnowała z dziedzictwa sztuki kochania, podstawiając na jej miejsce własny wybrakowany produkt? Czy związek seksualności z dyskursami wiedzy/władzy oderwał rozkosz od praktyki i doświadczenia seksu? Czy sama rozkosz przestała być źródłem rozkoszy, zastąpiona przez zwielokrotnione i zintensyfikowane produkowanie prawdy o rozkoszy: mówienie/pisanie/czytanie o rozkoszy, rozkosz analizy, rozkosz wyznania i tak dalej? Myślę, że odpowiedź nie jest wcale oczywista. Wzrost zainteresowania seksualnością niewątpliwie doprowadził do nowej formy kontroli, mógł jednak spowodować również powstanie „dyskursu zwrotnego”<sup>64</sup>. Czy taki los nie spotkał w XX wieku pornografii? Czy podobnie jak homoseksualizm nie zaczęła ona „przemawiać we własnym imieniu, rewindykować swoją legalność lub «naturalność», często posługując się nawet słownictwem i terminami, za pomocą których dyskwalifikowała ją medycyna”<sup>65</sup> lub inne dyskursy? Czy pornografia, wykluczona początkowo ze sfery erotyki jako jej perwer-

syjny rewers, nie stała się nową erotyką? Kwestii spornych jest znacznie więcej.

W XX wieku tematyka pornografii była szczególnie mocno dyskutowana wokół trzech zjawisk: 1) kwestii liberalizacji/komercjalizacji seksualności, czyli pytania o spuściznę rewolucji seksualnej; 2) związku pornografii z awangardą i cenzurą, czyli pytania o walor artystyczny utworów o seksualności; 3) krytyki feministycznej, która zadała pytanie o strukturę ideologiczną pornografii.

### 7.1. Porno i cywilizacja

*Czy wzajemne zależności między wolnością i represją, produktywnością i destrukcją, dominacją i postępem naprawdę konstytuują zasadę cywilizacji?*<sup>66</sup>

Związek między erosem a cywilizacją w XX wieku szczególnie silnie konceptualizowany był przez Freuda (metapsychologia, teoria popędów i rekonstrukcja prehistorii rodzaju ludzkiego) i szkołę frankfurcką.

#### 7.1.1. Eros spętany: Freud

Historia człowieka – jak twierdzi Freud – jest historią represji<sup>67</sup>. Cywilizacja zaczyna się tam, gdzie następuje wyrzeczenie się popędów. Rola kultury, którą autor *Wstępu do psychoanalizy* definiuje jako „wszystko, w czym życie ludzkie wzbilo się ponad swe zwierzęce uwarunkowania i w czym różni się ono od życia zwierząt”<sup>68</sup> i używa zamiennie z cywilizacją, polega z jednej strony na „legalnej” realizacji pierwotnych popędów poprzez ich sublimację, z drugiej zaś – na represji egoistycznych i destrukcyjnych pragnień. W efekcie te pragnienia pozostają wiecznie niezaspokojone, a Eros spętany.

Freud zwraca uwagę na podobieństwo procesu kulturowego z procesem rozwoju indywiduum, filogenezy z ontogenezą. Sublimacja popędów ma znaczenie zarówno dla konstytucji dojrzałej jednostki, jak i dla ukształtowania cywilizowanego państwa, dzięki czemu wyższe aktywności psychiczne – naukowe, artystyczne, ideologiczne – mogą zaistnieć w życiu społeczności. Tendencja do ograniczania życia seksualnego zaczyna się już od najmłodszych lat wraz z wprowadzeniem zakazu kazirodztwa („być może najpoważniejsze okaleczenie, jakiego doznaje życie miłosne człowieka”<sup>69</sup>), narzuconego przez rodziców, a następnie zinstytucjonalizowanej, a wreszcie ucieleśnionej kontroli popędów. Zasada przyjemności zostaje zastąpiona przez zasadę rzeczywistości. Podążając

za przymusem ekonomicznym, kultura odbiera seksualności duży potencjał energii psychicznej i inwestuje go w inne produktywne działania. „Na wyżynach stosunku miłosnego nie ma miejsca”<sup>70</sup> na zainteresowanie społeczeństwem, środowiskiem, pracą, a nawet płodzeniem dzieci. Dlatego proces wychowania indywiduum i jego socjalizacji zakłada stworzenie „nad-ja”, którego funkcją będzie aktywność cenzorska i wymierzanie kary.

„Kultura dzisiejsza wyraźnie daje do zrozumienia, że dopuszcza stosunki seksualne jedynie na bazie wyłącznej i nierozzerwalnej więzi mężczyzny i kobiety, że nie lubi seksualności jako autonomicznego źródła rozkoszy i że skłonna jest je tolerować tylko jako dotąd niezastąpione źródło rozmnażania ludzi”<sup>71</sup>.

W rozważanej przez Freuda teorii popędów pojawia się jednak ważne sformułowanie, że Eros i Tanatos występują rzadko – a być może nigdy – oddzielnie, co – jak zauważa autor *Kultury jako źródła cierpień* – znajduje najpełniejszą manifestację w sadyzmie i masochizmie (*notabene* uprzywilejowanych sposobach kontaktu seksualnego w pornografii). Rolą kultury jest rozdzielenie tych dwóch popędów – sublimacja Erosa w akceptowalne formy współżycia i represja popędu niszczenia poprzez wykształcenie silnego nad-ja i poczucia winy. Największą barierą dla rozwoju kultury jest więc ludzka skłonność do agresji – środkiem jej niwelowana jest funkcja nad-ja, którą potocznie określamy mianem sumienia. W rezultacie jest to uwewnętrznienie agresji, obrócenie jej przeciwko własnemu ego. Z napięcia między owym surowym superego a poddanym mu ego rodzi się świadomość winy i potrzeba kary. To właśnie jest źródłem cierpienia jednostki.

Zdaniem Freuda ograniczenia nałożone na seksualność są konieczną ofiarą rozwoju cywilizacyjnego. Fakt, że zasada rzeczywistości musi ciągle być ustanawiana na nowo, świadczy jednak o tym, że jej panowanie nie jest ostateczne, a „stan natury” – polimorficznej seksualności – nie jest raz na zawsze przekreślony przez cywilizację. „Trzeba więc żywić nadzieję, że druga z dwóch «niebiańskich» potęg, odwieczny Eros, podejmie wysiłek, by wytrwać w walce ze swym równie odwiecznym przeciwnikiem. Któż jednak przewidzi konsekwencje i wynik tej walki?”<sup>72</sup>

### 7.1.2. Eros wyzwolony: Marcuse–McNair

Teoria Herberta Marcusego ma silne zakorzenienie w kontrkulturze lat sześćdziesiątych i zachodniej rewolucji obyczajowej, która – postulując wyzwolenie się od zasady rzeczywistości i oddanie się pod panowanie

zasady przyjemności – była próbą zdecydowanego zerwania nie tylko ze stanem zdiagnozowanym przez Freuda, lecz także z problemem imperatywu etycznego Kanta. Zdzisław Krasnodębski – cytuję za Leną Magnone<sup>73</sup> – twierdzi, że „w filozofii Kanta akty intelektualne, postępowanie według zasad racjonalnego myślenia i racjonalnej etyki było działaniem spontanicznym, stanowiącym najwyższe potwierdzenie ludzkiej wolności, a więc i ludzkiej autonomii, a doznania zmysłowe, instynkty i pragnienia w ogóle nie były aktem podmiotu, lecz stanowiły przejaw jego pasywności; uleganie im oznaczało poddanie się zewnętrznym wpływom, a więc było równoznaczne ze zniewoleniem, z autodegradacją człowieka do rangi cząstki przyrody. W nowym etosie – wręcz przeciwnie – sądzi się, że pasywni jesteśmy wtedy, gdy działamy wedle zasad rozumowych, które okazują się tylko narzuconymi z zewnątrz, biernie przyjętymi konwencjami społecznymi. Spontaniczni i autonomiczni jesteśmy wtedy, gdy dajemy upust naszym pragnieniom, nie skażonym przez kulturę”<sup>74</sup>.

O ile dla Kanta wolność człowieka była wolnością od determinacji przyrodniczej i wolnością do moralności, o tyle dla Marcusego stała się wolnością od represji seksualności.

Zdaniem Marcusego społeczeństwo Zachodu osiągnęło bowiem wystarczająco zaawansowany stopień produkcji, by przestać sublimować energię seksualną. Dalsza represyjna organizacja popędów nie może być dłużej tłumaczona „walką o byt”, ale świadczy o interesie dominacji. Obecny stan został zbudowany na niewolnictwie i coraz bardziej depersonalizującej się władzy. Odwołując się do Nietzschego, Marcuse charakteryzował obecną cywilizację: „Na tej drodze nie ma alternatywy, żadna wolność duchowa czy transcendentálna nie może zrekompensować represyjnych podstaw kultury. «Rany ducha», jeśli w ogóle się goją, pozostawiają blizny. Przeszłość staje się panią teraźniejszości, a życie – daniną składaną śmierci [...]”<sup>75</sup>.

Marcuse postuluje powstanie nowej zasady rzeczywistości – cywilizacji bezrepresyjnej, w której nie będzie potrzebna żadna instytucjonalna czy zinternalizowana kontrola społeczna nad jednostką. Jej skutkiem będzie kres przewagi seksualności genitalnej i erotyzacja całego ciała. Przyjemność stanie się celem samym w sobie. Dojdzie również do dezintegracji instytucji, w których zorganizowane były stosunki międzyludzkie (a zwłaszcza monogamicznej i patriarchalnej rodziny)<sup>76</sup>. Zdaniem Krasnodębskiego oznacza to również „odrzućenie kapitalistycznej ekonomii i demokracji parlamentarnej, stanowiących tylko neurotyczne

symptomy represji seksualnej<sup>77</sup>. Rozprzestrzenienie, a nie eksplozja libido doprowadzi do swobodnej gry indywidualnych potrzeb i zdolności. W przeciwieństwie do sadomasochistycznych orgii, za pomocą których odreagowuje współczesne sfrustrowane społeczeństwo (porno-graphia), nowe libido, poprzez erotyzację każdej aktywności, przekształci perwersyjną treść przedcywilizacyjnych stadiów<sup>78</sup>. Zdaniem Marcusego uwolnienie popędów nie będzie więc zagładą cywilizacji, ale nową jej formą, w której popęd Erosa ustanowi zupełnie nowe stosunki społeczne, a popęd Tanatosa nie ujawni swojej destrukcyjnej mocy, lecz ulegnie seksualnej samosublimacji.

Pojęcie seksualnej samosublimacji, zaproponowane przez Marcusego, jest pochodną kategorii „represyjnej desublimacji”, silnie krytykowanej przez Adorna. Jak pisze Žižek, społeczeństwo post-liberalne, rezygnując z mediacji ego (pomiędzy spontanicznym, popędowym id a wyrazicielem społecznych obowiązków, czyli superego) zapada w hipnotyczny sen, poprzez który dokonuje się socjalizacja nieświadomości. Innymi słowy, w społeczeństwie burżuazyjnym, liberalnym, którego Freud był przedstawicielem, ego – w konflikcie pomiędzy własnymi pragnieniami a wymogami społeczeństwa – pełniło funkcję stabilizującą. Społeczeństwo post-liberalne, rezygnując z tej mediacji, oddaje indywiduum całkowicie pod kontrolę porządku społecznego, a hołdowana przez ten porządek zasada „Enjoy yourself!” jest – zdaniem Žižka – zawołowaną postawą „Ulegaj pokusie!”, którą kreuje społeczeństwo, a nie indywiduum<sup>79</sup>. Jak pisze Magnone, „«regresyjne», kompulsywne, ślepe, automatyczne zachowania, które charakteryzują id, zamiast wyzwalać od presji istniejącego porządku społecznego, stosują się doskonale do żądań superego, i są włączone w działanie na rzecz społecznego porządku. W konsekwencji, siły społecznej represji sprawują bezpośrednią kontrolę nad popędami”<sup>80</sup>.

Czy uwolnienie erosa w cywilizacji Zachodu jest możliwe? Czy droga, którą zaproponował Marcuse i którą za hasło przyjęła rewolucja obyczajowa lat sześćdziesiątych, przyniosła rezultaty? Zdaniem Briana McNaira efektem ruchów kontrkulturowych stała się z jednej strony demokratyzacja pożądania, z drugiej – pornografizacja kultury szerokiego odbiorcy (rozszerzenie pornosfery) oraz zjawisko „porno-chic”<sup>81</sup> – swoistej mody na porno. Faktem jest, że „stymulowana przez rozwój technologiczny ekspansja”<sup>82</sup> pornografii doprowadziła do szerszego dostępu do materiałów pornograficznych, a tym samym bardziej zróżnicowanej produkcji, docierającej do różnorodnych grup konsumenckich: „historia pornografii jest historią ewolucji technologii środków przekazu. Wpłata się

w nią historia walki o kontrolę nad nimi. Od prasy drukarskiej, przez fotografię, film i wideo po wiek komputerów środki masowego przekazu są demokratyzującą siłą, dającą coraz większej liczbie ludzi dostęp do potęgi przedstawienia<sup>83</sup>.

W sferze publicznej pornografizacja umożliwiła widzialność marginalizowanym niegdyś tożsamościom i społecznościom seksualnym. Przyczyniła się do osłabienia wartości heteroseksizmu i patriarchalizmu<sup>84</sup>. Z drugiej strony doszło do zawłaszczenia sfery seksualności przez kapitalistyczne narzędzia rynkowe. Otwarcie seksualne przedstawienia, jeszcze niedawno traktowane jako zagrożenie dla społeczeństwa, stały się produktem na początku lat sześćdziesiątych. Typowe dla kultury współczesnej zjawisko *porno-chic* polega na „zawłaszczeniu konwencji właściwych pornografii przez przemysł rozrywkowy, modę i świat sztuki”<sup>85</sup> i „przekształceniu porno w artefakt kultury większości”<sup>86</sup>. Pierwsza jego fala, która przypadła na lata siedemdziesiąte, dotyczyła wzmożonej produkcji prac awangardowych, dziennikarskich i krytycznych na temat pornografii o wyraźnym znamieniu akceptacji lub przynajmniej oswojenia. Chodziło więc o prace naukowe, ale również o utwory literackie czy produkty kultury masowej, które podjęły ironiczną grę z konwencjami porno (działalność artystyczna Jeffa Koonsa czy Madonny). W latach dziewięćdziesiątych *porno-chic* stało się jednak równie popularne w branży reklamowej, modzie i masowej produkcji i jako takie – zdaniem McNaira – stanowi kolejny etap „utowarowienia seksu i rozszerzenia konsumpcjonizmu”<sup>87</sup>. Skutki były więc obosieczne. „Rewolucja seksualna zapętliliła się. Upowszechniła wyobrażenie, że stosunki seksualne są alfą i omegą egzystencji człowieka, a zarazem je «przezwyćżyła» – zbanalizowała, utechniczyła i uczyniła produktem rynku, na którym seks jest niezobowiązującą i coraz bardziej nudną zabawą. Seks jest zarazem demonizowany i trywializowany; wszędzie i nigdzie”<sup>88</sup>.

Zdaniem McNaira komercjalizacja seksu działa na korzyść postępowych tendencji, rozumianych ogólnie jako demokratyzacja pożądania i bunt przeciw elitarnym kryteriom estetycznym. Czy jednak erozja granicy między publicznym a prywatnym dokonana za sprawą nowych technologii wzmacnia czy osłabia autorytarną władzę społeczeństwa, demokratyzuje czy zniewala jednostki? Problem ten wciąż pozostaje nierozstrzygnięty.

## 7.2. Nowa estetyka

W 1947 roku, analizując twórczość Boccaccia, Erich Auerbach pisał: „Zapewne, erotyka stała się równocześnie – o czym w kulturze antycznej nie mogło być mowy – także i obdarzonym niezwykle zdolnością do rozwoju zarodkiem problemów i konfliktów, praktycznym punktem wyjścia do powstania rodzącego się właśnie ruchu skierowanego przeciwko chrześcijańskiej kulturze średniowiecza; na razie jednak sama przez się nie miała ona jeszcze siły dostatecznej, by umożliwić sproblematyzowanie czy wręcz tragiczne ukształtowanie obrazu rzeczywistości”<sup>89</sup>.

Uwagi Auerbacha dotyczyły erotyki, stopniowo od czasów średniowiecza zyskującej znaczenie, by samodzielnie problematyzować obraz rzeczywistości. Na początku XX wieku Stanisław Przybyszewski w przedmowie do *De profundis* pisał: „jak nie moją winą, że w wiekach średnich przejawy psychiczne zjawiają się tylko w dziedzinie życia religijnego, tak też nie jestem w stanie zmienić faktu, że w naszych czasach przejawia się życie we wzajemnym stosunku płci”<sup>90</sup>. „Erotyka”, „erotyzm”, „stosunek płci”, „zło estetyczne”, „seksualne libido” to synonimy seksualności, która – zgodnie z przewidywaniami Auerbacha – uzyskiwała z czasem autonomię estetyczną i stała się zdolna do problematyzowania człowieka i jego natury. Co więcej, korzystając z nowoczesnego dyskursu, dzięki któremu stworzyła swoje ramy gatunkowe i dominującą stylistykę, subwersywnie wykroczyła poza konwencję gatunku w kierunku nowej propozycji estetycznej, co potwierdza bliski związek dwudziestowiecznej pornografii z awangardą. Zdaniem Michaela Perkinsa to właśnie wtedy nastąpiła „literacka transformacja aktu z natury mechanicznego w znaczące indywidualne doświadczenie”<sup>91</sup>, a dzięki nadaniu mu wymiaru symbolicznego seksualność została odzyskana dla cywilizacji. Główną zasługę Perkins przypisuje awangardzie francuskiej z pierwszej połowy XX wieku, posuwając się nawet do tezy, że bez wpływu erotyzmu nie byłoby nowoczesnej literatury.

## 7.2.1. Pisarze

Dwudziestowieczna francuska literatura pornograficzna miała swoich prekursorów, poczynając od de Sade’a przez Alfreda de Musseta (*Gamiani* czyli *Dwie rozpustne noce*, 1833 – czterdzieści jeden wydań do 1930 roku), Charles’a Baudelaire’a (*Kwiaty zła*, 1857), utwory Pierre’a Louÿsa aż po Guillaume’a Apollinaire’a (*Jedenaście tysięcy palek*, czyli *miłostki*

pewnego *hospodara*<sup>92</sup>, 1907). Jednak to na pierwszą połowę XX wieku, kiedy to „pornografia szła ręką w rękę z awangardą”<sup>93</sup>, a zwłaszcza na lata 1925–1935, gdy obowiązywała zasada, że „każdy surrealista musi spłodzić choć jedną pornograficzną próbkę”<sup>94</sup>, przypada najsilniejszy związek awangardy i pornografii literackiej. „Rozpoznawszy wyzwającą moc erotyzmu, surrealiści powitali go manifestami na rzecz technik miłosnych, jednocześnie broniąc ekshibicjonizmu i tworząc ruch na rzecz rehabilitacji Sade’a”<sup>95</sup>. Relacja ta była całkowicie naturalna: pisarze awangardowi, nie uznając jakichkolwiek konwencji, znajdowali dużą przyjemność w gorszeniu statecznej klasy średniej. „Istnieli dzięki rozgłosowi, a pornografia była jedynym pewnym sposobem na zdobycie rozgłosu”<sup>96</sup>. Seksualność dla społeczeństwa była transgresyjna, a transgresja dla twórców stała się właśnie uprzywilejowaną drogą poznania. Surrealiści w jednej ze swoich ankiet zajęli się kwestią życia seksualnego. W 1928 roku oraz w latach 1930–1932 pytali różne osobistości życia publicznego o zwyczaje seksualne, kwestię inicjacji, fantazje erotyczne, impotencję oraz wszelkie tabu otaczające sferę seksualności. „Autorzy ankiety zrywali zarówno z francuską rubaszną tradycją (będącą przedmiotem obaw Freuda, że utrudni zrozumiałość jego teorii), jak i z tonem *explicite*, używanym przez omawiające erotykę specjalistyczne pisma”<sup>97</sup>. Breton i Éluard w książce *Niepokalane poczęcie* zastąpili opisy pozycji seksualnych *Kamasutry* opisami trzydziestu dwóch wariacji uprawiania seksu. Motywy seksualne podejmowali w swojej sztuce także inni surrealiści. Nieskrępowany pruderią seks był dla nich źródłem poezji.

Wśród pisarzy mniej lub bardziej związanych z surrealizmem warto wymienić: Andrégo Malraux, Georges’a Bataille’a (*Historia oka*, 1928; *Słoneczny odbyt*, 1931; *Madame Edwarda*, 1941), Louisa Aragona (*Cipa Ireny*, 1928), Jeana Cocteau (*Le Livre blanc*, 1928; *Straszne dzieci*, 1929), Maurice’a Sachsa, Roberta Desnosa (*La Liberté ou l’amour!*, 1927), Pascala Pię, Benjamina Péreta, Louisa Perceau<sup>98</sup>. Poza nurtem surrealizmu eksploratorami erotyzmu byli również między innymi Jean Genet, Pierre Klossowski, Pauline Réage i Emmanuelle Arsan.

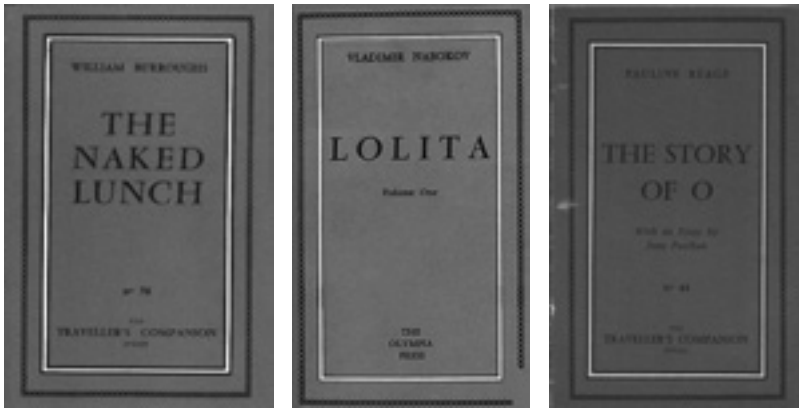
### 7.2.2. Wydawcy

Czym ruch surrealistów był dla poetyki pornografii, tym wydawnictwa: The Obelisk Press (później The Olympia Press<sup>99</sup>), Éditions Pauvert oraz Grove Press i Parliament News były dla jej popularyzacji. The Obelisk Press zostało założone w 1929 roku przez Jacka Kahane’a, a po jego śmierci

przejęte przez syna, Maurice'a Girodiasa, który w 1953 roku opuścił wydawnictwo i założył The Olympia Press. Oba wydawnictwa dzięki siedzibie w Paryżu mogły uniknąć cenzury obowiązującej w Wielkiej Brytanii i w Stanach Zjednoczonych, jak również – wydając po angielsku – cenzury francuskiej. W ciągu kilkudziesięciu lat wydawały książki – określane przez Girodiasa mianem „d.b.'s”, czyli *dirty books* – głównie Brytyjczyków i Amerykanów, którym na wyspach lub na starym kontynencie groziły procesy. The Obelisk Press opublikowało między innymi *Zwrotnik raka* i pięć innych powieści Henry'ego Millera, dwie powieści Jamesa Joyce'a, *Fanny Hill*. *Wspomnienia kurtyzany* Johna Clelanda. Zmiana nazwy na The Olympia Press w jeszcze większym stopniu umożliwiła Girodiasowi mariaż literatury erotycznej i awangardowej, a więc wydania: *Lolity* Władimira Nabokova, *Nagiego lunchu* Williama S. Burroughsa, *Historii O Pauline Réage*, *Historii oka* Georges'a Bataille'a i wielu innych powieści w słynnej serii *Traveller's Companion*, która miała formacyjny wpływ na wielu późniejszych autorów: „Pismo erotyczne dziś może być równie wyrafinowane, ale nigdy już nie będzie miało tej cechy beztróskiego entuzjazmu. Dlaczego nie? [...] Teraz jest gatunkiem; wtedy było Lucyferycznym aktem”<sup>100</sup>.

Kolejne francuskie wydawnictwo, Éditions Pauvert, założone przez Jeana-Jacquesa Pauverta, zasłynęło w latach 1947–1972 przede wszystkim wydaniem dzieł wszystkich markiza de Sade'a, a także – po raz pierwszy po francusku – wielu tytułów wydanych wcześniej po angielsku przez Kahane'a i Girodiasa (Apollinaire, Bataille, Tzara i tak dalej). W Stanach Zjednoczonych Grove Press, założone w 1951 roku przez Barneya Rosseta, wydawało francuskich awangardystów oraz amerykańskich bitników. W historii pornografii stało się główną linią walki z cenzurą. Kolejne procesy, związane z wydaniem nieocenzurowanych wersji *Kochanka Lady Chatterley* (1959), *Zwrotnika raka* (1973) i *Nagiego lunchu* (1966), utorowały drogę literaturze zawierającej sceny otwarcie seksualne w Stanach Zjednoczonych.

Parliament News z dwiema seriami poświęconymi „erotyce”: Brandon House Library Editions i Essex House, prowadzonymi od 1967 roku przez Briana Kirby'ego, stanowił amerykański odpowiednik The Olympia Press. Wydawane przez Parliament News książki uczyniły klasykę erotyki osiągalną dla przeciętnego Amerykanina. Rolą Kirby'ego było „zachęcenie poetów do eksperymentowania z gatunkiem, a także stworzenie lepiej usytuowanym pisarzom przystani dla okazjonalnie produkowanej twórczości erotycznej”<sup>101</sup>. Wśród „poetów” znaleźli się między in-



Okładki angielskich wydań *Nagiego lunchu* Williama S. Burroughsa, *Lolity* Vladimira Nabokova i *Historii O* Pauline Réage.

nymi Charles Bukowski i David Meltzer, a jedną z pierwszych wydanych powieści była trylogia, w której posłowiu znalazły się przemyslenia autora na temat literatury erotycznej. Stały się one pierwszym tego typu manifestem amerykańskim: „Amerykańskie sekretne życie ujawnia się zarówno w jego wojnach i religijnych pamfletach, jak i w świerszczkach. Tak zwana świerszczkowa pop-sub-kultura nie jest niczym więcej niż zapisem marzeń”<sup>102</sup>.

Warto również wspomnieć o amerykańskim czasopiśmie „Fuck You. A Magazine of the Arts” – było to pierwsze na świecie wydawnictwo w całości poświęcone poezji erotycznej. Magazyn stworzony w 1962 roku przez Eda Sandersa zawierał utwory: Antonina Artauda, W. H. Audena, Williama S. Burroughsa, Franka O’Hary, Allena Ginsberga, Normana Mailera i wielu innych. Zdaniem Perkinsa „ich głównym osiągnięciem było zmniejszenie dystansu między erotycznym doświadczeniem a jego prezentacją poprzez bezpośrednie i obrazowe pisanie o seksualności”<sup>103</sup>.

### 7.2.3. Krytycy

Wśród teoretyków pornografii, którzy podejmowali kwestię związku pornografii ze sztuką, Susan Gubar wyróżnia trzy stanowiska. Pierwsza grupa całkowicie odrzuca możliwość estetycznej wartości utworu pornograficznego, uznając termin „artystyczna pornografia” za oksymoron<sup>104</sup>. Do grupy tej Gubar zalicza Davida Herberta Lawrence’a, Stevena Marcusa, George’a Steinera oraz Susan Griffin. I tak, autor *Kochanka Lady Chatterley*, książki, która *notabene* była sądzona za obsceniczność

i przez wiele lat ciążył na niej zakaz druku, stanowczo odżegnuje się od pornografii. Chociaż odrzuca ideę, że każdy rodzaj pobudzenia seksualnego wywołanego przez sztukę czyni ją złą sztuką, wprowadza zasadnicze rozróżnienie pomiędzy erotyką a pornografią, definiując tę drugą jako „próbę znieważenia seksu, uczynienia go czymś brudnym”<sup>105</sup>. Steven Marcus uznaje pornografię jako literaturę w formalnym rozumieniu tego słowa, traktując ją jako reprezentację ludzkich zachowań i wskazując literackich reprezentantów. Jednak – jak twierdzi – jest to literatura wybrakowana, bez struktury narracyjnej utworu – początku, rozwinięcia i zakończenia – a także troski o formę literacką („W kwestiach języka pornografia także sytuje się w przeciwstawnej relacji do literatury”<sup>106</sup>), zainteresowania „prawdą psychologiczną” i relacjami międzyludzkimi („Pornografia nie interesuje się osobami, ale organami”<sup>107</sup>). Uproszczenie i podporządkowanie jednemu celowi, jakie cechują pornografię, czynią ją w rezultacie bliską takim fenomenom kulturowym, jak propaganda i reklama, co prowadzi Marcusa do konkluzji, że pornografia literaturą jednak nie jest<sup>108</sup>. George Steiner uzależnia swój sąd odnośnie do literackich walorów pornografii od innowacyjności gatunku, pytając, czy pornografia dodała choćby pojedynczy element do repertuaru erotyki<sup>109</sup>. Zgadza się co do faktu istnienia „pornografii wysokiej”, do której zalicza wybrane utwory między innymi Apollinaire’a, Swinburne’a, Verlaine’a, Diderota. Jednak poza tymi kilkoma wyjątkami całemu gatunkowi nie przypisuje „wybitnego znaczenia literackiego”<sup>110</sup>. Jak stwierdza: „To, co wyróżnia «zakazanych klasyków» od rozkoszy spod lady na Frith Street, sprowadza się zasadniczo do kwestii semantyki, poziomu słownictwa i retorycznego aparatu używanego do wywołania erekcji. Nie ma to fundamentalnego znaczenia”<sup>111</sup>.

Druga grupa wyodrębniona przez Gubar, a więc między innymi David Foxon, Harford Montgomery Hyde (*A History of Pornography*, 1964), David Loth (*The Erotic in Literature. A Historical Survey on Pornography as Delightful as it is Discreet*, 1962), Maurice Charney (*Sexual Fiction*, 1981), świadoma relatywizmu kulturowego, zwraca uwagę na historyczne ukształtowanie pojęcia obsceniczności. Autorzy ci przywołują zmienne losy wielu literackich utworów, poczynając od *Sztuki kochania* Owidiusza przez *Dekameron* Boccaccia i w zasadzie wszystkich ważniejszych modernistycznych utworów, które w momencie powstania były uznawane za obsceniczne czy pornograficzne. Analizy krytyków drugiej grupy mają charakter kontekstowy i historyczny, dzięki czemu możliwe jest

stwierdzenie, że obsceniczność nie może być warunkiem wystarczającym, by zdyskwalifikować dany utwór literacki. Krytycy ci dostrzegają również, że z biegiem lat obsceniczność, a później pornografia zaczęły odgrywać rolę jako kolejny etap generalnego buntu przeciw władzy, który wcześniej przybierał postać herezji czy rewolucji, by w XX wieku przybrać formę walki o swobodę obyczajową, w tym seksualną<sup>112</sup>. Pornografia – zdaniem autorów z drugiej grupy – jest zjawiskiem historycznym, którego powstanie wiązało się z istotnymi funkcjami kulturowo-społecznymi, a jej wartość – również estetyczną – należy rozpatrywać w szerszym kontekście.

Trzecia grupa: Wayland Young (*Eros Denied*, 1965), Susan Sontag (*The Pornographic Imagination*, 1967), Peter Michelson (*The Aesthetics of Pornography*, 1971), Michael Perkins (*The Secret Record*, 1976) oraz Lynda Williams (*Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, 1989), uznaje pornografię za nowy gatunek sztuki i podejmuje się wysiłku zakreślenia jego granic. Badacze ci wpisują się w nurt, którego celem jest historyczne uzasadnienie obscenicznej poetyki poprzez między innymi dekonstrukcję klasycznej estetyki. Zdaniem Michelsona „gatunek pornograficzny, właśnie ze względu na jego moralną anarchię, stał się kamieniem milowym nowoczesnej wyobraźni, zde gustowanej niewidomym i mechanicznym optymizmem bogatych i potężnych społeczeństw”<sup>113</sup>. Szczegółową analizą relacji pornografii i sztuki oraz estetycznego wymiaru pornografii zajmują się w rozdziale poświęconym estetycznemu dyskursowi pornografii.

### 7.3. Feministyczna odpowiedź i polityka płci

W latach siedemdziesiątych XX wieku pornografia literacka i filmowa pokonała większość barier swobodnej ekspresji i tym samym stała się jednocześnie jednym z głównych przedmiotów krytyki tak zwanej drugiej fali feminizmu, który połączył ją z tematyką opresji kobiet<sup>114</sup>. Analizowany przez feministki główny nurt heteroseksualnej pornografii, tak filmowej, jak i literackiej, uwidocznił ostro zarysowane płciowo tożsamości mężczyzn i kobiety, tradycyjne role rozdzielone wedle wzoru dominacja (mężczyzna) / uległość (kobieta), sadomasochistyczny charakter przyjemności oraz presuponowanie agresji. Pornografia stała się papierkiem lakmusowym różnicy seksualnej, czy też roztworem, w którym ufundowane kulturowo role płciowe występują w swoim największym stężeniu, wolne od społecznych konwenansów. A analiza tekstów kultury posłужy-

ła feministkom – jak to określiła Kate Millet – jako „notatki na temat teorii patriarchy”<sup>115</sup>.

Według Joanny Bator stosunek feministek wobec pornografii mieścił się zasadniczo w trzech nurtach: „antypornograficznym (za cenzurą, przeciw pornografii), anty-antypornograficznym (przeciw cenzurze, czasem za pornografią), anty-anty-antypornograficznym (przeciw cenzurze, czasem przeciw pornografii)”<sup>116</sup>. Pierwszy z nich posługiwał się retoryką konserwatyzmu, a dwa pozostałe sięgały natomiast po argumenty liberalistów, często próbując przekroczyć i tę retorykę. W tle kryło się nowoczesne pytanie o „prawdę” seksu, związane z rozpatrywaniem ludzkiej seksualności jako znaku czegoś innego.

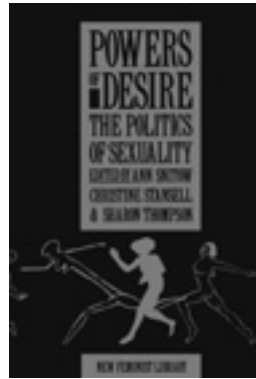
Działalność ruchu antypornograficznego – zwłaszcza amerykańskich organizacji Women Against Pornography czy Women Against Violence in Pornography and the Media (1976), prace Helen Longino<sup>117</sup> i Andrei Dworkin (szczególnie *Pornography: Men Possessing Women*), ustawa antypornograficzna Dworkin–MacKinnon, rola Mary Whitehouse i prawicowej religijnej organizacji The Festival of Light, a następnie National Viewers and Listeners Association oraz Women Against Violence Against Women w Wielkiej Brytanii – trafiła na podatny grunt backlashu lat osiemdziesiątych. Część ruchu feministycznego – określanego przez Alice Echols „kulturowym feminizmem”<sup>118</sup> – znalazła się na prawym skrzydle politycznej debaty, który domagał się całkowitej delegalizacji pornografii, a w związku z tym wprowadzenia cenzury i penalizacji. Katherine MacKinnon uważała, że pornograficzne przedstawienia mają ten sam status, co zdjęcia przestępstwa, i powinny służyć jako dowód męskiej winy. Susan Brownmiller argumentowała, że gwałt jest funkcją męskiej biologii<sup>119</sup>, a Robin Morgan posunęła się wręcz do stwierdzenia, że „Pornografia jest teorią, gwałt jest praktyką” i próbowała dowodzić, że reprezentacja niewiele się różni od rzeczywistej przemocy<sup>120</sup>. Tym samym feministki „nie zdołały rozróżnić pornografii nieprzemocowej od przemocowej (a także, jak niektórzy twierdzą, przedstawień przemocy seksualnej od prawdziwej przemocy seksualnej)”<sup>121</sup>. Co więcej, nie tylko utożsamiały pornografię z przemocą, ale również fantazję – z rzeczywistością. *De facto* definicja pornografii przez nie ustanowiona pomijała kwestię reprezentacji, a skupiała się wyłącznie na relacjach płci. Rozpoznanie pornografii zależało od sposobu prezentacji kobiety – wystarczyło, by była ona ukazana jako obiekt seksualny, któremu przyjemność sprawia bycie poniżanym, gwałconym, krzywdzonym fizycznie lub który jest sprowadzony do rozczłonkowanych części ciała i tym

podobnych, aby uznać dzieło za pornograficzne, a tym samym objąć zakazem<sup>122</sup>.

Ponadto przenosząc dyskusję z poziomu reprezentacji na realne kwestie polityczne, feminizm antypornograficzny – zdaniem wielu krytyków i krytyczek – wyrządził wiele krzywd kobietom, a także mniejszościom seksualnym. Joanna Mizielińska udowadnia, że w ruchu tym „walka przeciwko pornografii stała się walką przeciwko seksualności w ogóle, przeciwko różnorodnym jej przejawom oraz przyczyniła się do podtrzymywania konserwatywnego wizerunku kobiecości i stereotypów na temat odmiennej męskiej i kobiecej seksualności”<sup>123</sup>. Pomimo prób większej polaryzacji stanowisk<sup>124</sup> feminizm antypornograficzny uznał, że „wolność słowa w odniesieniu do pornografii prowokuje «bliskie i bezpośrednie niebezpieczeństwo», a ochrona przed nim jest ważniejsza niż swoboda wypowiedzi”<sup>125</sup>. Wbrew świadomości, że cenzura nie ograniczy produkcji materiałów pornograficznych na czarnym rynku, lepiej jest – jak stwierdziła Diana Russell – „mieć je pod ziemią niż obserwować ich rozkwit jako akceptowanej części naszej kultury”<sup>126</sup>.

W 1986 roku Sąd Najwyższy USA uznał, że ustawa Dworkin–MacKinnon, wprowadzona w Indianapolis w 1984 roku, narusza wolność wypowiedzi zagwarantowaną w pierwszej poprawce do konstytucji amerykańskiej. Niedługo potem silny nurt antypornograficzny uległ rozproszeniu. W ślad za drugą falą feminizmu antypornograficznego nadeszła trzecia fala feminizmu proseksualnego. Jak uznała w *Defending Pornography: free speech, sex, and the fight for women's rights* (1994)<sup>127</sup> Nadine Strossen, pierwsza szefowa Ligi Swobód Obywatelskich, a przed nią organizacje takie jak Feminist Anti-Censorship Taskforce (FACT), Feminists for Free Expression in the US czy Feminists Against Censorship w Wielkiej Brytanii, nawet jeśli część reprezentacji pornograficznych jest opresyjna wobec kobiet, to o wiele bardziej opresyjna będzie cenzura. Feministki przeciwne cenzurze stwierdziły, że o wiele skuteczniejszym narzędziem zmiany jest dopuszczenie do głosu wykluczonych grup (nie tylko kobiet, również mniejszości seksualnych czy rasowych), a więc próba stworzenia własnego języka. Również i ta opcja spotkała się ze zdecydowaną krytyką wielu środowisk.

Zdaniem Ann Barr Snitow dynamiczny rozwój pornografii pokazuje, że prawdziwa zmiana nie polega na legalizowaniu pornografii, docenieniu jej różnych aspektów, czy wreszcie ukazywaniu kobiecej przyjemności obok męskiej. Dychotomie typu aktywny/pasywny, kobiece/męskie wciąż bowiem leżą u podstaw gospodarki fallicznej. Dopiero uwalniając



Kluczowe prace feministyczne na temat pornografii.

się od dychotomicznej struktury pytań w rodzaju „zakazywać czy liberalizować?”, dochodzimy do niezwyklego rozmnożenia aspektów, które pornografia podejmuje. Możemy spytać: „Jak dana rzecz staje się podniecająca? Jaki jest wpływ władzy na seksualizację danej osoby czy sytuacji? [...] W jakim stopniu pornografia wyraża różnorodność naszych seksualnych doświadczeń? Jak dalece są reprezentatywne? Na ile są skonwencjonalizowane?”<sup>128</sup> Zdaniem Williams prawdziwa zmiana polegałaby na dostrzeżeniu, że tak jak nie istnieje naturalny seks, nie istnieje też trwała seksualność (męska, kobieca czy jakakolwiek inna). Istnieją za to seksualności, tak jak powinny istnieć jej zróżnicowane dyskursy i języki. Najdalej w tej krytyce posunęła się Susanne Kappeler, która w przełomowej pracy *The Pornography of Representation* ukazała, że każde odwrócenie relacji będzie jedynie wahnięciem huśtawki de Sade’a<sup>129</sup>, bo pornografia nie jest oderwanym fenomenem kulturowym, ale symptomem całej kultury Zachodu. Jak twierdzi autorka, jeśli kulturowo zmieniona świadomość (dzięki rewolucji, a nie *coup d'état*) odejdzie od pornograficznych struktur percepcji i myśli, wtedy również cała sztuka będzie musiała się radykalnie zmienić w kierunku komunikacji, a nie reprezentacji<sup>130</sup>.

## 8. Podsumowanie: pornografia czy pornografie?

W powyższym wstępie zarysowałam różne kulturowe konteksty, w ramach których na przełomie XVIII i XIX wieku narodziła się „pornografia”, a pisma o otwarcie seksualnej tematyce zostały wyodrębnione z szerszej grupy literackich obscenów i uznane za oddzielną kategorię. W moim

wywodzie symbolami problematyzacji związku ciała i społeczeństwa stały się: znaleziska archeologiczne, problem prostytucji, kwestia masturbacji, rodząca się prywatność, popularyzacja lektury i emancypacja kobiet. Wszystkie wymienione zjawiska łączyło odkrycie roli seksualności jako fenomenu kulturowego, wykraczającego poza prostą funkcję fizjologiczną, oraz potrzeba kontroli, które doprowadziły do wytworzenia dyskursu o seksualności. Jedną z jego dziedzin stała się pornografia, o którym Foucault w swej monumentalnej pracy zaledwie wspomina, a ja staram się uzupełnić o brakujące elementy.

Już sama próba językowego, historycznego i krytycznego odtworzenia jej genezy i zarysowania choćby w dużym uproszczeniu dalszego rozwoju prowadzi jednak do szeregu wątpliwości, które obrazują związki pornografii z nauką (kiedy i czy w ogóle dyskurs pornograficzny stracił swoje poznawcze ambicje?), z obscenicznością (czy wyodrębnienie pornografii z literackiej obsceny jest zmianą jakościową czy kategoryzacyjną?), z erotyką (czy pornografia jest kolejnym dyskursem *scientia sexualis*, czy też w jakiejś mierze wyewoluowała jako nowy typ *ars erotica*?), z estetyką (czy pornografia stała się z czasem nośnikiem nowych estetycznych treści, czy też za sprawą zmiany estetyki doceniono w niej nieodkryty wcześniej potencjał?), z polityką (czy pornografia jako papierek lakmusowy struktury dominacji w patriarchacie ma potencjał transgresyjny?), z cywilizacją (czy eros powinien być sublimowany, represjonowany czy wyzwolony?). Wobec trudności definicyjnych, jakie wiążą się z kategorią pornografii, konieczne wydaje się wprowadzenie na scenę pojęcia dyskursu.



# 1

## Trzy typy dyskursu pornograficznego

### Problemy definicyjne, czyli jak rozpoznać tekst pornograficzny, gdy się go widzi

*Ten bardzo ciasny zakres obserwacji Przybyszewskiego przewraca jego doktrynę artystyczną, tak bowiem zastosowana nie może mieć ona znaczenia zasady. Jest ona tylko wyrazem miłości brutalnej, tylko zwierzęcej, czyli barbarzyńskiego seksualizmu, odartego z purpurowego płaszcza poezji, jaki na nią zarzuciła kultura długiego szeregu pokoleń<sup>1</sup>.*

*Nie będę dłużej próbował zdefiniować rodzaju materiału, który został objęty skróconym opisem [pornografia hard core]; i być może nigdy nie uda mi się tego zrobić w sposób zrozumiały. Ale wiem [czym jest pornografia], gdy ją widzę, i w tym przypadku nie jest nią sądzony film<sup>2</sup>.*

*Lubieżne działania to u Sade'a prawdziwy tekst, co podsuwa nam temat pornografii, która jednak nie oznacza dyskursu traktującego o miłosnych zdarzeniach, lecz tkaninę erotycznych figur, rozdzielanych i łączonych jak figury retoryczne dyskursu pisanego<sup>3</sup>.*

Wszystkie trzy przedstawione powyżej fragmenty orzekają o pornograficznym (lub nie) charakterze analizowanego dzieła: twórczości Stanisława Przybyszewskiego, filmu *Kochankowie* Louisa Malle'a, utworów de Sade'a. Jednak każda z definicji „pornografii” nie tylko zupełnie inaczej odnosi się do swego przedmiotu, ale również zupełnie inaczej ten przedmiot definiuje.

Przyjęło się, że biorąc na warsztat motyw pornografii, należy najpierw wyrazić swoje stanowisko w kwestii jej istnienia bądź nieistnienia, sformułować definicję sprawozdawczą (która *notabene* kończy się zwykle na uznaniu względności terminu), sformułować definicję projektującą, odnieść się do zwyczajowych kontekstów użycia oraz ustalić relacje

z erotyką, obsceną, a wreszcie sztuką. Najłatwiej byłoby przystać na wspomnianą wyżej jako drugą definicję sędziego Pottera Stewarta (sprawa *Jacobellis versus Ohio* z 1964 roku, dotycząca rozpowszechniania *Kochanków* Louisa Malle'a), jednak nawet ona nie jest neutralna, ale – jak wykazę później – skrywa głębokie podłoże ideologiczne.

Problem definicji pornografii wiąże się z trudnością wyodrębnienia cech konstytutywnych omawianego zjawiska, a także ze sprzecznościami w relacjach pomiędzy wyodrębnionymi już cechami. Nawet dwa najczęściej podawane kryteria, jakimi są „erotyczno-seksualny temat” oraz „zdolność tekstu do wywołania podniecenia seksualnego u czytelnika”<sup>4</sup>, są – moim zdaniem – niewystarczające, aby zakwalifikować dzieła jako pornograficzne. Ograniczenie tematyki pornografii do sfery seksualnej prowadzi bowiem do uwzględnienia prac z zakresu seksuologii, traktowanych jako przedmiot zainteresowania naukowego (traktaty o prostytucji i masturbacji, historia erotyki i tym podobne), a wyklucza zjawiska pozornie neutralne, które dla pewnych grup osób są jednak nacechowane seksualnie (fetyszyzm). Ponadto pornografia coraz częściej dotyczy zjawisk, w których przedstawienie aktu seksualnego jest marginalizowane na rzecz ekspozycji tego, co po prostu szokuje, prowokuje, rani czy przeraża (na przykład „pornografia śmierci”), a więc możemy mówić o poszerzeniu pola semantycznego pornografii o kategorie z dziedziny szeroko rozumianej perwersji, niekoniecznie seksualnej<sup>5</sup>. Kryterium pobudzenia seksualnego jest z kolei wątpliwe, jeżeli weźmiemy pod uwagę chociażby problem narzędzia pomiaru (badania fizjologiczne i ich rzetelność), rozpiętość emocji, jakie wzbudza przedmiot pornografii (od podniecenia przez obojętność i nudę po wstręt i odrazę), źródła bodźca seksualnego (podniecenie równie dobrze może być wynikiem obcowania z jakąkolwiek literaturą – pojawia się problem trafności kryterialnej) czy wreszcie trudność odróżnienia tak rozumianej pornografii od erotyki<sup>6</sup> i tak dalej.

Brak zgody wielu badaczy co do kryteriów klasyfikacji jest dodatkowo komplikowany przez sprzeczny charakter wybranych kryteriów. Co bowiem zrobić z licznymi aporiami pornografii, której przypisuje się zarazem nudę i skandaliczność, powtarzalność i transgresję, brak wartości artystycznych przy statusie awangardowości<sup>7</sup>, masowość pornograficznych produkcji (zarzut kiczu<sup>8</sup>) przy elitarnym charakterze „wyobraźni pornograficznej”<sup>9</sup>?

Trzecim najważniejszym problemem metodologicznym w ustaleniu definicji pornografii jest jej nieodłączne uwikłanie ideologiczne: niezależnie

czy uznajemy pornografię na przykład za synonim demoralizacji społeczeństwa, czy jako znak społecznej wolności, musimy uwzględnić kto, kiedy i w jakim celu definiuje jej przedmiot. Dochodzi więc kwestia władzy. Lynda Nead, dekonstruując większość popularnych definicji pornografii, pokazuje, że odwoływanie się między innymi do kategorii sztuki wysokiej i niskiej, erotyki i obsceny czy wpływu społecznego *de facto* „zaciąga cały szereg kulturalnych, seksualnych i moralnych norm woalem mgły, uniwersalnego konsensusu”<sup>10</sup>.

Wobec trudności metodologicznych, z jakimi musi zmierzyć się badacz, proponuję, by za Stanleyem Fishem<sup>11</sup>, który uważa, że to, co istotowe, jest kategorią raczej polityczną niż esencjalną i zawsze odzwierciedla czyjeś interesy, przyjrzeć się w jakich kontekstach tekst literacki jest rozpoznawany jako tekst pornograficzny oraz jak sam akt rozpoznania determinuje cechy formalne utworu. Nie twierdzę tym samym, że pornografia jako taka nie istnieje, ale bardziej interesuje mnie pytanie – parafrazując słynny esej Fisha – jak rozpoznać tekst pornograficzny, gdy się go widzi? Dlatego preferowanym przeze mnie narzędziem analitycznym będzie kategoria dyskursu.

### Czym jest dyskurs pornograficzny?

*Ponieważ intencją jest zapewnienie pełnego opisu, wypowiedzi muszą zostać uogólnione, wyjątki porzucone, a podtytuły powtórzone i do pewnego stopnia założone z góry*<sup>12</sup>.

Ze względu na popularność kategorii dyskursu w naukach społecznych i humanistycznych oraz coraz bardziej rozpowszechniony „dyskurs na temat dyskursu” konieczne jest teoretyczne osadzenie tego pojęcia. „Podobnie jak w przypadku innych złożonych pojęć, które podlegają nieustannej reinterpretacji w naukach społecznych, znaczenie, zakres i zastosowanie pojęcia dyskursu są determinowane przez konkretny paradygmat teoretyczny”<sup>13</sup>. Jak zauważa Edward Kasperski badacze dawno odeszli bowiem od historycznego rozumienia dyskursu jako przejrzystego ładu, odzwierciedlającego pojęciowy, systematyczny tok myślenia oraz metodyczny porządek postępowania badawczego<sup>14</sup>.

Przyjęte przeze mnie rozumienie tej kategorii wywodzi się z poststrukturalistycznych teorii dyskursu, zakładających, że sens wszystkich przedmiotów i działań jest wytworem historycznie uwarunkowanych systemów reguł<sup>15</sup>. W tej perspektywie możliwe jest zbadanie historycznych i politycznych warunków powstawania, funkcjonowania i przekształcania różnych form

dyskursu pornograficznego. Jako że za przedmiot mojej analizy przyjmuję materialne struktury dyskursu – literackie opisy seksualności – twierdzę, że każda wypowiedź literacka lub krytyczna kształtowana jest w polu oddziaływania różnych praktyk dyskursywnych. „Otoczenie wypowiedzi (kulturowe, społeczne, historyczne, tekstowe) staje się z założenia wręcz ważniejsze niż struktura, niezbędne w analizie, gdyż w nim najczęściej konstytuują się wartości stylu, znajdujące w składnikach tkanki tekstowej swoje eksponenty”<sup>16</sup>. Odnoszę się więc nie do istoty „pornograficzności”, lecz do zespołu reguł, które umożliwiają formowanie się jej jako przedmiotu dyskursu.

Za Foucaultem, ale również za Mouffe i Laclauem przyjmuję, że dyskurs jest tworem labilnym – co oznacza, że nigdy nie można go sprowadzić do sztywnych reguł wytwarzania znaczeń – oraz relacyjnym – pozostającym w stosunku do innych dyskursów oraz do znaczeń wykluczonych poza jego artykulację<sup>17</sup>. By jednak uniknąć mgławicowości ogólnej analizy dyskursu, wyodrębniam trzy najbardziej wyraziste formy lub też typy dyskursu pornograficznego, a także próbuję opisać ich reguły, konwencje oraz historyczne uwarunkowania. Chociaż wszystkie trzy typy dyskursu współistnieją we współczesnej prozie, dla zachowania ich dystynkcji określam je mianem: klasycznego, nowoczesnego i estetycznego (w tekście posługuję się skróconym określeniem: dyskurs klasyczny, dyskurs nowoczesny, dyskurs estetyczny). Składają się one na jeden wspólny dyskurs pornograficzny, rozumiany jako „rodzina różnogatunkowych wypowiedzi połączonych wspólną tematyką (dyskurs tańca, dyskurs miłości, dyskurs o miłości, dyskurs podróźniczy, dyskurs o modzie)”<sup>18</sup>. Dyskursy te nie wykluczają się wzajemnie, ale raczej wklęają się w różnego typu relacje, które pomimo pewnych historycznych uwarunkowań można określić bardziej jako diachroniczne niż synchroniczne.

By doprecyzować przyjętą metodę badawczą, a więc odniesienie nie do istoty rzeczy, lecz do zespołu reguł, które umożliwiają formowanie się pornograficzności jako przedmiotu dyskursu, a także badanie historycznych i politycznych warunków jego powstania, pozostaje bliska ujęciu archeologicznemu Foucaulta<sup>19</sup>. Dlatego to nie pojęcie pornografii będzie tu kluczowym przedmiotem analizy, ale praktyki dyskursywne, owe zrekonstruowane kategorie myślenia i percepcji rzeczywistości, które te pojęcie wytwarzają i które przenikają poszczególne dzieła. Sytuuję swoje zadanie w szerokiej przestrzeni „pomiędzy fundamentalnym projektem a wtórną grą opinii”<sup>20</sup>. Bowiem – jak twierdzi Foucault – „historia jakiegoś pojęcia nie jest w całości historią jego postępującego doskona-

lenia, jego ciągle rosnącej racjonalności, jego gradientu abstrakcji, lecz historią różnych pól, na których się konstituowało i poznawało historię kolejnych reguł używania go, wszystkich teoretycznych środowisk, w których odbywało się i zakończyło jego tworzenie”<sup>21</sup>.

„Pornografia nie jest określoną istotą w świecie, ale konstruktem określonych dyskursów. Oczywiście jest, że nie istnieje jednoznaczna definicja pornografii; zamiast tego, różne debaty identyfikują różne charakterystyczne elementy jako podstawę dla dyskusji nad jej fenomenem”<sup>22</sup>.

## 1. Dyskurs klasyczny

30 września 1970 roku Komisja do Spraw Obsceniczności i Pornografii Kongresu Amerykańskiego opublikowała specjalny raport, w którym na podstawie badań naukowych udowodniła, że nie istnieje wyraźny i jednoznaczny związek pomiędzy pornografią a aktami przemocy na tle seksualnym. Raport ten został jednak odrzucony zarówno przez senat, jak i prezydenta Nixona, który na łamach „New York Times” argumentował: „Komisja upiera się, że mnożące się nieprzyzwoite książki i sztuki teatralne nie wywierają trwałego negatywnego wpływu na charakter człowieka. Gdybyśmy w to uwierzyli, musiałoby być również prawdą, że nasze wspaniałe książki, wspaniałe obrazy, wspaniałe dramaty nie mają uszlachetniającego wpływu na ludzkie zachowanie. Wieki cywilizacji oraz dziesięć minut zdrowego rozsądku mówi nam jednak coś innego”<sup>23</sup>.

Słowa Nixona są symptomatyczne dla ujęcia klasycznego nie tylko poprzez negatywną ocenę pornografii, odniesienie do tak zwanego zdrowego rozsądku zamiast naukowych argumentów, racji moralnych bardziej niż merytorycznych, ale przede wszystkim poprzez wskazanie systemowego uwikłania pornografii. Nixon twierdzi, że jeśli pornografia nie ma szkodliwego wpływu społecznego, to również jej przeciwieństwo, czyli sztuka wysoka, nie ma wpływu pozytywnego. Odebranie negatywnych wartości pornografii kwestionuje istnienie wartości pozytywnych, będących fundamentem naszej cywilizacji. Paradoksalnie bez pornografii nie byłoby więc sztuki. Tradycja takiego rozumienia pornografii jest długa.

Harford Montgomery Hyde, pierwszy teoretyk tematu i autor *A History of Pornography* z 1964 roku, potraktował pornografię jako szczególny przypadek obsceniczności<sup>24</sup>. *Obscenum* to po łacinie ‘brud’, ale również to, co nieprzyzwoite, sprośne, niskie, niegodne. Pojęciu obsceniczności

w rozumieniu Hyde'a odpowiada koncepcja brudu w ujęciu Mary Douglas. Autorka *Czystości i zmazy* posługuje się kategorią brudu właśnie w znaczeniu systemowym, które jest kluczowe dla klasycznego dyskursu pornografii: „Nie ma czegoś takiego jak brud absolutny. Brud istnieje tylko «w oku patrzącego»”<sup>25</sup>; „Tam gdzie jest brud, jest też system. Brud to produkt uboczny systematycznego porządkowania i klasyfikacji rzeczy, o tyle, o ile porządkowanie wymaga odrzucenia nieprzystających elementów. Idea brudu przenosi nas wprost w sferę symboli i wskazuje na powiązanie z systemami czystości, których symboliczny charakter jest jeszcze bardziej oczywisty”<sup>26</sup>.

Brud pojawia się jako przeciwieństwo porządku, wydzielone na mocy klasyfikacji i podziału. Istnieje tylko o tyle, o ile istnieje porządek. Jest zatem kategorią systemową, która poprzez zakreślenie granic, zaakcentowanie różnicy tego, co w środku, i tego, co na zewnątrz, waloryzując centrum, umożliwia ład oraz stwarza język kontroli. Ponieważ brud wiąże się najczęściej z cielesnością, istnieje – zdaniem Mary Douglas – korelacja między troską o zabezpieczenie ciała i jego otworów a troską o społeczeństwo i jego granice: „W jego obrębie mieści się moc nagradzania posłuszeństwa i odpierania ataków. Na jego obrzeżach i w obszarach pozbawionych struktury kryje się energia”<sup>27</sup>. Na podstawie badań kultur pierwotnych Douglas przybliży funkcjonowanie współczesnych systemów społecznych, które pomimo większego wewnętrznego zróżnicowania rządzą się podobnymi prawami rozdziału czystości i brudu. Podobne założenia podziela między innymi Mircea Eliade czy Leszek Kołakowski, którzy wskazują, że funkcją *sacrum* jest nie tylko stabilizacja podstawowych odróżnień w kulturze przez przydawanie im dodatkowego sensu, ale również gwarancja samego sensu: „Kiedy sens sakralny ulatuje z kultury, sens *tout court* ulatuje także”<sup>28</sup>. Warunkiem ludzkiego życia i trwania społeczeństwa jest bowiem opozycja między *sacrum* i *profanum* i wywołane nią napięcie między sztywnością struktury a siłami przemian.

Wiele definicji pornografii zakłada *implicite* nakładanie się kategorii obsceniczności i pornografii. Takie ujęcie tematu, polegające na utożsamieniu obu kategorii, określam jako *klasycyzne*. Cechą dystyngtywną będzie tu systemowe traktowanie języka, które ma bardzo silne zakorzenienie w klasycznie pojmowanej estetyce, pozytywnie waloryzującej klasyczne piękno (przeciwstawiając ją brzydocie) oraz powiązanej z innymi opozycyjnymi wartościami jak dobro–zło, prawda–kłamstwo i tak dalej. W szerszym ujęciu mamy tu do czynienia z typowym

dla myśli zachodniej dychotomicznym podziałem, którego krytykę przeprowadziła dekonstrukcja<sup>29</sup>, a pierwszy zarys stanowił esej Nietzschego *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*<sup>30</sup>. Takie rozumienie pornografii w sposób charakterystyczny determinuje jej cechy formalne, funkcje i znaczenie.

### 1.1. Zamach na system

*Często nie możesz stwierdzić czy [strażnicy cywilizowanej sztuki – E.S.] protestują przez wzgląd na pogwałcenie obowiązującej moralności, zbytnią szczegółowość czy też zbytnią ekscentryczność – w skrócie, czy ich zastrzeżenia są literackie, moralne, ideologiczne czy po prostu są zbyt przeczułeni*<sup>31</sup>.

Konsekwencją klasycznego/systemowego ujęcia jest przede wszystkim waloryzacja pornografii jako ujemnego bieguna przedstawień seksualności z punktu widzenia estetyki (sztuka wysoka przeciwstawiona sztuce niskiej), polityki (ład kontra anarchia), dyskursu (przyjemność tworzenia a wtórność utartych znaczeń), fizjologii (duchowość a cielesność), zdrowia (heteroseksualny akt genitalny versus perwersja), a także płaszczyzny odniesienia (konotacja versus denotacja) i tak dalej. Już samo pojawienie się w tekście treści obscenicznych bez względu na ich funkcje czy wartości artystyczne jest oceniane negatywnie. Pornografia nie jest rozpatrywana jako niezależne autonomiczne zjawisko z właściwą sobie historią, warstwą tekstualną, cechami dystynktywnymi i tak dalej, ale stanowi element większego systemu, którego stabilny porządek zostaje za jej sprawą podważony – „działa tu zapewne instynkt samozachowawczy: godzić w seks, to godzić w istnienie”<sup>32</sup>. Dlatego akt rozpoznania dzieła jako utworu pornograficznego, który odbywa się najczęściej na wspólnym gruncie estetyki, moralności i prawa, traktowany jest jako przekroczenie granicy, a w rezultacie – zamach na podstawowe wartości społeczne, moralne i narodowe, innymi słowy jako zamach na cały system.

W ujęciu systemowym najbardziej problematycznymi kwestiami były: kryteria wyodrębniania „dobrej” i „złej” seksualności, historyczna zmienność owych kryteriów, kwestia wzajemnego uwikłania pornografii i cenzury oraz rola władzy, która stanowiła o wspomnianych kryteriach.

## 1.2. Dobra i zła seksualność

W rezultacie ujęcie klasyczne prowadzi albo do całkowitej negacji przedstawienia seksualności, albo do kolejnych prób kodyfikowania warunków umożliwiających wystąpienie treści obscenicznych w utworze (wartości artystyczne, wymiar poznawczy i tak dalej), a więc uwikłania pornografii w grę zakazu i transgresji. Pierwsze rozwiązanie jest stosunkowo łatwe i dlatego niezwykle popularne (o czym przekonuje dominujący ton krytyki w stosunku do „kontrowersyjnych”, czyli świadomie dotykających sfery seksualności publikacji). Jednak w czasach powszechnej demokratyzacji i liberalizacji uprawomocnioną praktyką staje się rozwiązanie drugie. Pozwala ono ujmować seksualność w strukturę opozycji, określać granice reprezentacji, a tym samym utrzymywać władzę, podporządkowując seksualność innym funkcjom („pozytywnym wartościom społecznym”<sup>33</sup>), a przede wszystkim poprzez wyrazistość oceny kamuflować niejasny charakter samego zjawiska. „Szufladkowanie produkcji hardcore’owych prowadzi do zestawienia tylko pozornie prawdziwego, akceptowanego seksu pochodzącego z «ja» (erotyka, softcore) z nieprawdziwym, nietolerowanym (pornograficznym, brutalnym, obscenicznym) seksem «odmienności»”<sup>34</sup>. Z drugiej strony, jak dalej pisze Williams: „Im więcej pojawiało się medycznych, seksuologicznych, psychologicznych i sądowych rozpraw traktujących o seksie, tym trudniej było im wskazać tę jego część, która była nieprzyzwoitym «samym seksem»”<sup>35</sup>.

Foucault pokaże, że hipoteza represji (a więc cenzury, stłumienia i zakazu jako głównych mechanizmów władzy) nie mogła być podtrzymana na skutek następującej wraz z rozwojem kapitalizmu i systemu burżuazyjnego faktycznej nadprodukcji wiedzy o seksualności<sup>36</sup>. Tę koncepcję rozwinę jednak w kolejnym rozdziale, a tutaj zastanowię się nad skutkami klasycznego ujęcia seksualności, próbującego podtrzymać hipotezę represji.

Najważniejszym wyróżnikiem klasycznego ujęcia pornografii, wynikającym z uznania systemowego charakteru zjawiska, wydaje się odniesienie do zewnętrznych, a nie wewnętrznych kryteriów pornografii. Analizując głosy krytyków pornografii, warto zwrócić uwagę, że najczęściej odnoszą się one do: a) intencji autora; b) wpływu wywieranego

na czytelnika (podniecenie i masturbacja jako *sine qua non* pornografii), czyli pornograficznego odbioru; c) oddźwięku społecznego (deprawacji lub odnowy)<sup>37</sup>, czyli społecznej (dys)funkcji pornografii.

### 1.2.1. Intencja autorska

W 1914 roku została opublikowana książka Teodora Jeske-Choińskiego pod tytułem *Seksualizm w powieści polskiej*, która oddawała główny ton konserwatywnej krytyki literackiej wobec utworów przełamujących obyczajowe tabu. Poza deklarowaną troską o czytelnika, wartości patriotyczne i narodowe, obyczaje i prawo, jakie wspomniana literatura szargała, a więc krytycznej oceny dzieła i jego wpływu, bardzo często odwoływano się do moralności pisarza, która *de facto* przesądzała o ocenie dzieła. Autorzy, którzy zrywali ze „zdrową logiką ludzką”<sup>38</sup>, musieli – zdaniem Jeske-Choińskiego – zostać zweryfikowani. „Przybyszewski wyrósł z nietzscheanizmu i dekadentyzmu Europy zachodniej, Żeromski zaś z rozczarowań naszego pokolenia pozytywistycznego, z socjalizmu i pesymizmu rosyjskiego. Jedną tylko cechą wspólną mają ci dwaj utalentowani pisarze: są obaj erotomanami, chorobliwymi zmysłowcami”<sup>39</sup>. I dlatego wystarczy ona też do kwalifikacji pornograficznej: „Pornografem historycznym z domieszką źle strawionego «nadczołowieczeństwa» jest Przybyszewski (*Mocny człowiek*), pornografem-fizjologiem Żeromski (*Dzieje grzechu*), pornografem subtelny, podrzywającym, strojącym się chytrze w pozory estetyzmu i oburzenia, Zapolska (*Kobieta bez skazy*)”<sup>40</sup>.

Określona sylwetka autora była jedną z kluczowych cech „paradygmatu romantyczno-symbolistycznego”<sup>41</sup>, do którego odnosił się twórca *Seksualizmu w powieści polskiej* i który wciąż pozostaje obecny w wielu kręgach<sup>42</sup>. Jak twierdzi Przemysław Czapliński, stoi za tym przeświadczenie, że „twórca pisze dzieło swoim życiem”, a jego płeć jest uniwersalna, czyli „nie zwraca na siebie uwagi”<sup>43</sup>. Dlatego wszelkie cechy autora, niezgodne z obowiązującym wzorem tożsamości, podważają wartość samego dzieła.

### 1.2.2. „Pornograficzny odbiór”

*Żadne przedstawienie nie jest pornograficzne, dopóki nie doda się fantazji obserwatora; nic samo w sobie nie jest pornograficzne*<sup>44</sup>.

[...] książka jest w tym sensie substytutem partnera seksualnego<sup>45</sup>.

W kluczowym dla polskiej dyskusji o pornografii tekście Jerzy Ziomek zastanawia się, czy pornograficzność jest funkcją cech wewnętrznych

dzieła, czy jedynie jego konkretyzacji przez czytelnika. Wyraźnie skłania się do drugiego rozwiązania, ale tym samym musiałby stwierdzić, że pornografia jako taka nie istnieje, a możemy jedynie mówić o pornograficznym odbiorcy. Ziomek *implicite* sugeruje, jak wielu innych teoretyków zjawiska, że pornograficzny odbiór to taki, który „prowadzi do lubieżnych myśli”, czyli jest „zachętą do masturbacji”<sup>46</sup>. Jednak przesunięcie odpowiedzialności na czytelnika oznaczałoby również objęcie nią krytyka, który nie mógłby dłużej zasłaniać się postawą meta<sup>47</sup>. Dlatego to nie czytelnika czyni Ziomek odpowiedzialnym za pornograficzny odbiór, ale występujące w tekście tak zwane „urządzenia taki odbiór ułatwiające, a mianowicie konwencje stylistyczno-kompozycyjne i sytuacje nadawczo-odbiorcze”<sup>48</sup>. Tym samym autor po zasugerowaniu odważnej propozycji definicyjnej szybko wycofuje się na bezpieczniejszą pozycję, uznając poprzednią za zbyt ryzykowną.

Kwestia „pornograficznego odbioru” jest problematyczna również z dwóch innych powodów. Po pierwsze stawia pytanie, czy tekst skłania do jakichś zachowań poza tekstem (i jakie ma to znaczenie dla sztuki). Po drugie analizuje, do jakich konkretnie działań skłania tekst. W pierwszym przypadku utwór jest rozpatrywany i osądzany wedle kryteriów przedstawionych już przez Arystotelesa w szóstym rozdziale *Poetyki*, wedle którego wzbudzenie w czytelniku uczuć, zwłaszcza litości i trwogi, ma skutkować ich rozładowaniem w ramach samej sztuki. W przeciwnym wypadku mamy do czynienia ze złą sztuką, która nie jest zorientowana na samą siebie, ale sfunkcjonalizowana wobec zewnętrznych celów. Bezpośrednie oddziaływanie na czytelnika prowadzi do usytuowania pornografii wśród takich form twórczości, jak literatura dydaktyczna czy reklama. „Jeśli czytamy książkę albo oglądamy sztukę lub film i jesteśmy doprowadzeni do sytuacji, w której musimy rozładować wzbudzone emocje w samotnym bądź społecznym akcie, to wtedy doświadczyliśmy dobrej pornografii, ale bardzo złej sztuki”<sup>49</sup>. W tym przypadku krytykowana jest już nie sama aktywność pozatekstowa, jej rodzaj, czyli zachowania, jakich się dopuszcza czytelnik po lekturze pornograficznego utworu, ale redukcja sztuki.

W drugim przypadku chodzi o cel oddziaływania. Fakt, że literatura „porusza” ciało poprzez wywoływanie łez, śmiechu czy „gęsiej skórki”, nie budził nigdy tak dużych kontrowersji, jak możliwość pobudzenia seksualnego. Konieczna stała się klasyfikacja „pożądanych” i „niepożądanych” reakcji, a reakcja seksualna sytuowana jest, zdaniem wielu autorów, wśród zachowań nieakceptowanych społecznie i prowadzących

do znacznie poważniejszych konsekwencji. „Argument dla cenzury pornografii i obsceny jest oparty na konsekwencjach bolesnych dla czytelnika i społeczeństwa, którym rzekomo ulegną po takiej lekturze: masturbacja, utrata dziewictwa, cudzołóstwo, perwersja i homoseksualizm, gwałt i wykorzystywanie dzieci”<sup>50</sup>.

Krytycy takiego stanowiska przypominają zwykle wyniki raportów naukowych, między innymi wspomnianej już komisji amerykańskiej, dotyczących wpływu pornografii między innymi na zachowania agresywne. Podkreślają również, że w zasadzie każda książka (nawet pewne fragmenty z Biblii) może być użyta jako „pornograficzne narzędzie”, jak pokazują świadectwa niektórych przestępców<sup>51</sup>.

Definiowanie pornografii ze względu na wywoływany efekt (czyn perwersyjny) prowadzi albo do jej całkowitego odrzucenia, albo – co będzie miało miejsce w dyskursie nowoczesnym – funkcjonalizacji jako źródła wiedzy: „nieświadoma pamięć tych historycznych wydarzeń istnieje w świadomych fantazjach wyrażanych w pornografii”<sup>52</sup>.

### 1.2.3. Społeczna (dys)funkcja pornografii

*Literatura polska przestała być polską, patriotyczną, a stała się służebnicą tylko miłości płciowej, w dalszym zaś ciągu rozpustnicą. Bo miłość płciowa, nieskrępowana obowiązkami, zmienia się zawsze w ladaćnicę*<sup>53</sup>.

Argumenty przeciw pornografii, formułowane z estetycznego punktu widzenia, są często kamuflażem dla ideologicznych motywacji krytyka. Wielu, jak na przykład George P. Elliott, stwierdza wprost, że głównym powodem, dla którego między innymi *Zwrotnik raka* Henry’ego Millera nie powinien być się ukazać, jest to, że publikacja książki jest niebezpiecznym działaniem politycznym, a nie dlatego że jest pornograficzna, nawet jeśli pornografia stanowi główne narzędzie nihilistycznego działania<sup>54</sup>. George Steiner uważa, że pornografia zaciera granice między publicznym a prywatnym, zmniejszając tym samym przestrzeń ludzkiej wolności i wyobraźni. Zdaniem większości oponentów pornografia – jako „seks na wolności”<sup>55</sup> – stanowi zagrożenie dla społeczeństwa (anarchia) i jego wartości (nihilizm), i jako taka powinna być zakazana. Praktyka społeczna pokazuje, że przynajmniej w dwóch wypadkach kategorie obsceniczności i brudu w pewnych sytuacjach mogą stanowić dla danej kultury wartość. Po pierwsze treści obsceniczne mają znaczenie dla utrzymania systemu stabilnych opozycji gwarantujących ład i stanowią negatywny biegun powszechnie podzielanych wartości.

Po drugie odniesienie do mocy tkwiącej na obrzeżach ładu/systemu/języka stanowi czasem źródło odnowy dla społeczeństwa i jego kultury. Rytualne odtworzenie śmierci, kazirodztwa czy cudzołóstwa, ogólnie sfer, które są zabronione pod groźbą skalania, jest dla ludów pierwotnych tym, czym transgresja jest dla sztuki współczesnej. Odpowiednikiem rytuału we współczesnej kulturze jest na przykład poezja, która wykorzystuje anomalie w systemie języka dla „wzbogacenia palety sensów lub skierowania uwagi na inne wymiary istnienia”<sup>56</sup>. Sięgnięcie przez artystów po rejestry wyrzucone poza granicę normy jest, zdaniem Tokarskiej-Bakir, znamieniem albo społeczeństwa dostatku, które zniosło wszelkie granice, bo ich już nie potrzebuje, albo społeczeństwa wyczerpania, które poprzez sięgnięcie po życiodajne bodźce próbuje na nowo wyznaczyć ład<sup>57</sup>. W obu przypadkach odwołanie się do kategorii nieczystego w różny sposób prowadzi do odnowy. Dodajmy, że w normalnych warunkach samo utrzymanie podziału na czyste–nieczyste stanowi gwarant ładu, a transgresja dopuszczana jest wyłącznie w określonych sytuacjach w ramach rytuału.

Dla społeczeństwa dostatku brud okazuje się tym, czym chwasty i nawóz są dla ziemi przeznaczonej do hodowli. Korzystając z przywołanej przez Douglas metaforę ogrodniczej, możemy powiedzieć, że doskonała czystość staje się symbolem jałowości i bezpłodności: „Fakt, iż czystość, której poszukujemy i dla której tak wiele poświęcamy, kiedy ją w końcu osiągamy, okazuje się twarda i martwa jak kamień, stanowi część naszej kondycji”<sup>58</sup>. Niemożliwe jest więc całkowite zamknięcie granic i odcięcie systemu od jego życiodajnych sił, które kryją się na marginesie, tak jak niemożliwe jest całkowite oczyszczenie ziemi przeznaczonej do produkcji, bo wyjałowuje i stanie się bezpłodna. O ile rozgraniczenie czystości i brudu jest konieczne dla ustanowienia struktury, o tyle całkowita eliminacja brudu podważa sens samej czystości.

W drugim przypadku, czyli w społeczeństwie wyczerpania, nieczyste zostaje wprzęgnięte w system rytuału jako paradoksalne źródło odnowy. Brud, który zazwyczaj jest niszczący, może okazać się twórczy w sytuacji, gdy system nie radzi sobie z rzeczywistością – doświadczeniem śmierci, przemożnej siły popędów, braku sankcji za złamanie zakazu i tak dalej – czego efektem mogłby być w dalszej mierze rozpad całego systemu wierzeń, szaleństwo i anarchia. Reguły zostają zachowane dzięki stworzeniu systemowej możliwości ich złamania w wymiarze określonym przez rytuał (na przykład orgiastyczne obchody Nowego Roku w niektórych kulturach pierwotnych). Paradoksalne zanegowanie sys-

temu w ceremonii religijnej prowadzi do jego odnowy. W obu przypadkach rytualne praktyki, które wykorzystują brud, nie są efektem pomieszania kategorii, ale świadomym przyzwoleniem na wykorzystanie nieczystości, by bronić przed śmiercią w wymiarze wyższym niż jednostkowy – w wymiarze społecznym. Brud jest zarazem symbolem początku i końca, znamieniem twórczej bezforemności i powrotu do stanu niezróżnicowania.

Walter Benjamin w eseju *A State Monopoly on Pornography* podejmuje rozważania o roli obsceniczności na poziomie języka. Autor *Pasaży* dostrzega potencjał tkwiący w odpadkach codziennej mowy (przekleństwach, wyrazach obscenicznych i tym podobnych), które w kontekście poetyckim mogą spełnić funkcję chroniącą kulturę przed „zagłodzeniem”<sup>59</sup>. Uznaje on treści obsceniczne (tu sytuuje pornografię) za element „pierwotnego [...] językowego masywu”, który został wykluczony poza normę i obecnie może być dopuszczony jedynie w określonych sytuacjach pod kontrolą państwa. Douglas i Benjamin uznają więc żywotną rolę nieczystego dla funkcjonowania systemu, zwracając jednak uwagę na ich warunkowe zastosowanie (rytuał, monopol państwowy). Stefan Morawski wprowadza pojęcie tak zwanych treści obscenicznych, możliwych do wyodrębnienia w literaturze pięknej, a zarazem podkreśla ich obcość dla globalnej struktury dzieła literackiego<sup>60</sup>. Jerzy Ziomek w tekście *Pornografia i obscenum* analizuje wzajemne związki pornografii i obsceny, wskazując jednak na ich rozdzielność. Obscenum to kategoria językowo-systemowa wyznaczająca ujemną wartość opozycji, a tym samym warunkująca wartość dodatnią. „Obsceniczności nie można postrzegać jako składnika paradygmatu – obsceniczność może być godna nagany w określonej konstytucji”<sup>61</sup>. Obsceniczność ma na celu ekspresję mocną i ostrą – jednak bez tego negatywnego biegunu nie istniałyby słowa przyzwoite. Tu Ziomek sytuuje frywolne utwory Kochanowskiego, Morsztyna, Trembeckiego.

Okazuje się, że krytycy literatury pornograficznej znajdują jednak w systemie miejsce dla niektórych jej wytworów, świadomie lub nie doceniając ich znaczenie, ale nie rezygnując z kontroli. Na przykład „frywolne utwory”, wskazane przez Ziomeka, niezależnie od etykiety, którą im przypiszemy (obsceniczne czy pornograficzne), są reprezentatywne dla klasycznego ujęcia pornografii. Ich śmiałość i otwartość w traktowaniu seksualności ogranicza się do igrania z obowiązującym decorum. Ich celem nie jest działanie subwersywne wobec systemu (jak zakłada ujęcie estetyczne), ani problematyzacja seksualności, wi-

kładając ją w relacje wiedzy i władzy (ujęcie nowoczesne), a jedynie prowokacja, skandal lub ośmieszenie.

#### 1.2.4. Pornografia a cenzura<sup>62</sup>

*Bluźnierstwo wywodzi swoją szczególną moc z naruszenia tabu; przekleństwa zostają pozbawione znaczenia, gdy tabu tracą swoją ważność<sup>63</sup>.*

Cenzura pornografii stanowi doskonale narzędzie władzy, legitymizuje określoną normę, ustanawia centrum, odciska piętno na zjawiskach nieakceptowanych, spychając je do podziemia. Nie tylko rozgranicza dopuszczalne i zakazane, lecz także kontroluje akty mowy i oczyszcza dopuszczalne słownictwo. Cenzura wywołuje też reakcję zwrotną: wytwarza nową retorykę aluzji i metafory w sferze języka oficjalnego<sup>64</sup> (warto również wspomnieć o roli sublimacji dla twórczości<sup>65</sup>), ale też radykalizuje sferę wypartego, co znakomicie pokazał Steven Marcus w książce *The Other Victorians*, analizując ogromny rozwój pornograficznego rynku w wiktoriańskiej Anglii. Cenzura sublimuje i wypiera, jak również prowadzi do nowych form perwersji, rozumianej jako odmienna forma zaspokojenia popędu seksualnego.

Wielu teoretyków wskazuje wzajemne uwarunkowanie pornografii i cenzury. Kendrick twierdzi, że na historię pornografii składają się wszelkie próby jej cenzurowania. Ernest van den Haag zastanawia się, czy to właśnie zakaz nie warunkuje istnienia pornografii: „czyż dreszcz, podniecenie, ekstaza wywołane przez pornografię nie są związane, a nawet uzależnione od faktu jej zakazania?”<sup>66</sup> Paul Goodman idzie jeszcze dalej, pytając, czy cenzura jako element represyjnego antyseksualizmu nie stworzyła zapotrzebowania na bardziej sadystyczną formę pornografii<sup>67</sup>: „Dla konsumenta takie fantazje mają podwójną wartość: zaspokajają zarówno potrzebę prawości (sadystyczne superego), jak i «słabości» poddania się przyjemności; w c i e l a j ą ekscytujący konflikt”<sup>68</sup>. A Linda Williams dodaje, że to procesy o moralność sprawiły, iż pojęcie hardcore’u w ogóle zaczęło istnieć<sup>69</sup>.

Niezależnie od porządku następstwa, transgresja jest funkcją zakazu, co w swojej monumentalnej pracy o erotyzmie udokumentował George Bataille<sup>70</sup>. Nie oznacza to jednak, że praktyki transgresyjne prędzej czy później zniosą wszelkie zakazy. System dysponuje mechanizmami, które na miejsce starych tabu wprowadzają nowe. Doskonałym przykładem była w latach osiemdziesiątych panika wokół AIDS<sup>71</sup>, a dziś jest nim „pedofilizacja przestrzeni publicznej”<sup>72</sup>.

Cenzura jest funkcją (nie tylko) dyskursu klasycznego, który treści obsceniczne pragnie objąć całkowitym zakazem lub ograniczyć przy pomocy określonych kryteriów. Jej istnienie, jak wskazuje wielu teoretyków, nie pozostaje bez wpływu na samą pornografię, rodząc kolejne pytania: kto ma prawo do cenzury (*Quis custodiet ipsos custodes?*), czy cenzura nie jest formą władzy („pornografią jest każdy rodzaj reprezentacji, którego dominująca grupa lub klasa nie chce dopuścić do rąk innej, słabszej grupy lub klasy. Grupa u władzy buduje definicję pornografii na możliwości jej cenzurowania”<sup>73</sup>), jakie byłyby konsekwencje całkowitego zaniechania działań cenzorskich („Jeśli zrezygnujemy z cenzury, nie unikniemy coraz większej zależności od krytyki”<sup>74</sup>)?

### 1.3. Podsumowanie

W *Archeologii wiedzy* Michel Foucault wymienia trzy wielkie systemy ekskluzji służące eliminacji z domeny rozumu. Pierwsze dwa, lokujące się pomiędzy jawną operacją pozbawienia głosu, tłumienia, cenzury czy zakazu oraz niejawną operacją wartościowaniu wypowiedzi (ważnych i nieważnych, dobrych i złych), są charakterystyczne dla ujęcia klasycznego. W dyskursie tym pornografia jest nie do pomyślenia bez kierujących społecznościami fundamentalnych zakazów – religijnych albo świeckich – jako transgresja czy anomalia. Ma znaczenie systemowe i normatywne, stając się zjawiskiem społecznym, psychicznym czy politycznym. „Jeśli czystość oznacza porządek – społeczny, semiotyczny i moralny (w końcu jest jedną z największych cnót), to nieczystość oznacza nieład, zagrożenie i brak dyscypliny”<sup>75</sup>.

Sama pornografia nie jest definiowana ze względu na cechy wewnętrzne, ale poprzez zewnętrzny efekt, jaki wywiera na system (deprawacja jednostki i społeczeństwa) lub intencję autorską, która legła u podstaw jej użycia. W zarzutach, jakie dyskurs klasyczny kieruje wobec pornografii, nie chodzi o denotację treści seksualnych (niewłaściwy język, styl, retorykę), ale o ich konotację – nie tyle cenzurę wypowiedzi, ile zlikwidowanie całej erotycznej referencji, nie tylko zarzuty wobec języka, lecz także negację możliwości zaistnienia całego gatunku powieści erotycznej. Innymi słowy, erotyzm jest odrzucany jako wartość autonomiczna, mogąca stanowić zasadę organizującą dzieło sztuki.

Reasumując: głównymi strategiami stosowanymi wobec pornografii będzie zakaz i wykluczenie lub ścisła kodyfikacja warunków jej wystąpienia (paradoksalna reakcja w przypadku kryzysu). Dominującym efek-

tem pornografii – zgorszenie lub lęk. Reakcją paradoksalną, do której prowadzi – skandal jako świadoma strategia wykorzystywana przez rynek. Typową definicją dla dyskursu klasycznego będzie ta zaproponowana przez Trzynadlowskiego, która podaje cztery wyznaczniki pornografii: „sfera seksualna przedmiotów, zdarzeń i funkcji, zreprodukowana i utrwalona, jej autonomizacja w obrębie świata przedstawionego werbalnie lub ikonicznie, nie jako «obraz rzeczowy», lecz jako sama rzecz, społeczne przekazywanie owych zapisków literalnych lub obrazowych, nie dla celów poznawczych, lecz przeżyciowych, erogenna funkcja wymienionych zapisków, zrealizowana w sposób nastawiony na erogencję”<sup>76</sup>.

## 2. Dyskurs nowoczesny

*W ciągu paru wieków, za sprawą pewnej skłonności, zaczęliśmy stawiać seksowi pytanie o to, czym jesteśmy. Zwracamy się jednak nie tyle do seksu-natury (elementu żywego organizmu, przedmiotu biologii), ile do seksu-historii, seksu-znaczenia, seksu-dyskursu*<sup>77</sup>.

W trzech tomach prac poświęconych seksualności, które w Polsce ukazały się razem jako *Historia seksualności*<sup>78</sup>, Michel Foucault o pornografii wspomina zaledwie kilka razy. Traktuje ją jednak jako produkt nowoczesnego urządzenia seksualności. Ta koncepcja stanowi dla mnie podstawę teoretyczną nowoczesnego typu dyskursu pornograficznego – czyli dyskursu nowoczesnego jak go w skrócie definiuję.

W ramach swojej pracy autor – wbrew deklarowanej w *Archeologii wiedzy* postawie „beznamiętnego obserwatora”<sup>79</sup> czy też „szczęśliwego pozytywisty”, który niewzruszony wobec różnorodnych zachowań seksualnych, a przede wszystkim ich kulturowych reprezentacji, koncentruje się na opisie i genezie, nie zaś na ich wartościowaniu (w sensie moralnym) – przyjmuje bardziej zaangażowaną postawę. Z jednej strony „kontynuuje atak na «tradycyjną» historię”<sup>80</sup>, dzięki czemu wykracza poza klasyczne pojęcia (tabu, zakaz, transgresja, sacrum–profanum), klasyczne techniki interpretacji, podporządkowane pozaliterackim/kontekstowym funkcjom sztuki czy też poza silne uwikłanie w moralność, zrelatywizowaną do dominującego w danym okresie układu sił, co jest typowe dla klasycznego dyskursu seksualności. Z drugiej jednak strony Foucault odrzuca analizy „oparte o binarne opozycje między wolnością i dominacją, państwem a jego podmiotami”<sup>81</sup> i umieszcza relacje wiedzy, władzy i pragnienia w zupełnie innej konfiguracji<sup>82</sup>.

Punktem wyjścia jest dla niego polemika z hipotezą represji, na podstawie której formułuje reguły dyskursu o seksualności typowe zwłaszcza dla okresu nowożytnego (1800–1960), chociaż obecne również w okresie klasycznym (1650–1800). Warto dodać, że hipoteza represji, którą Foucault kwestionuje, bardzo silnie wiąże się z klasycznym dyskursem pornograficznym. Oba te typy nie są historyczną kontynuacją, ale propozycjami innego układu sił, punktów ciężkości czy znaczeń, dotyczących relacji wiedzy, władzy i seksualności, w skrócie – innymi paradygmatami wiedzy o seksualności z charakterystycznymi dla siebie teoriami i metodami.

## 2.1. Krok pierwszy: dyskursywizacja

Podstawowe twierdzenie społeczeństw Zachodu, jakoby seksualność od XVII wieku podlegała silnej represji ze strony władzy, zostaje w *Historii seksualności* potraktowane jedynie jako hipoteza, a następnie poddane próbie falsyfikacji. „Wątpliwości, które pragnę przeciwstawić hipotezie represji, zmierzają nie tyle do wykazania jej fałszywości, ile do innego jej umiejscowienia w ogólnej ekonomii dyskursów o seksie w łonie nowoczesnych społeczeństw, poczynwszy od XVII wieku”<sup>83</sup>.

Punktem wyjścia dla Foucaulta była weryfikacja prawdziwości trzech twierdzeń: 1) między władzą a seksem zachodzi wyłącznie relacja negatywna (zakaz, cenzura, stłumienie i tym podobne); 2) władza realizuje się poprzez system reguł; 3) władza działa tak samo na wszystkich poziomach i na wszystkich polach.

Autor *Słów i rzeczy* zwrócił uwagę na pewną historyczną prawidłowość, że im silniejsze były polityczno-obyczajowo-religijne zakazy w kwestii seksualności, tym prężniej rozwijał się cały przemysł zakazanych przyjemności (prostyucja, produkcja pornograficznych książek, fotografii i filmów). Innymi słowy, im silniejsza była negacja seksualności, tym silniej rozwijały się nielegalne metody zaspokojenia seksualnego, a im mocniejsza była władza, tym słabsze okazywały się jej efekty. Na przykład wiktoriańska Anglia – jak pokazuje Steven Marcus w swoim głośnym stadium o seksualności i pornografii z 1966 roku<sup>84</sup> – wbrew oficjalnie deklarowanemu purytanizmowi, nie stroniła od uciech ciała, a alternatywne dyskursy rozkoszy rozwijały się na niespotykaną dotychczas skalę, ukazując inne oblicze Wiktorian. Potwierdziły to również obiektywne wskaźniki na przykład liczby prostytutek w czasach nasilonych oraz osłabionych restrykcji<sup>85</sup>. Foucault podkreślił, że niezależnie od dekla-

rowanego oficjalnie negatywnego stosunku do seksualności nowoczesnym społeczeństwom towarzyszyła stała i rosnąca produkcja wiedzy o seksie, zarówno na poziomie kulturalnym, jak i instytucjonalnym.

Autor *Historii seksualności*, wydobywając ten paradoks, nie sugerował, że władza była nieskuteczna, ale że musiały istnieć inne techniki jej sprawowania, wykraczające poza oficjalną hipotezę represji. Zwrócił uwagę, że swoista nadprodukcja treści seksualnych doprowadziła do przeniesienia seksu ze sfery prywatnej (intymnej) do publicznej. Poprzez dyskursywizację seksualności władza przejęła nad nią kontrolę. Foucault przeniósł zatem akcent ze zniewolenia seksu na mówienie o tym zniewoleniu – czyli produkcję wiedzy/władzy.

W *Historii seksualności* francuski badacz analizuje pola, na których konstituowały się reguły mówienia o seksie, a także wszystkie teoretyczne środowiska, w których odbywało się tworzenie wiedzy o nim. Efektem jego pracy jest konkluzja, że seksualność nie podlegała zakazowi skazującemu ją na społeczny niebyt, ale mechanizmowi zachęty do mówienia, który uczynił z niej przedmiot władzy. Dyskursy wiedzy o seksie nie były zaś paradoksalną reakcją na zakaz, ani też produktem kultury Innych – na przykład „the Other Victorians” w epoce wiktoriańskiej jak sugerował Marcus – ale paradoksalnie stanowiły właściwą technikę władzy poczynając od XVIII wieku. Innymi słowy, nawet negatywne relacje władzy (zakaz, cenzura, skandal) zostały zaprzęgnięte w szerszą strategię, która sama w sobie była pozytywna, produktywna<sup>86</sup>.

„Społeczeństwo kształtujące się w XVIII wieku – obojętne, czy nazwać je burżuazyjnym, kapitalistycznym czy przemysłowym – nie przeciwstawiało seksowi stanowczej odmowy uznania go. Przeciwnie, posłużyło się całym aparatem do produkcji prawdziwych dyskursów na jego temat. Nie tylko wiele o nim mówiło i każdego zmuszało do mówienia, ale też postanowiło sformułować uporządkowaną prawdę o nim. Jak gdyby podejrzewało, że tkwi w nim jakiś sekret”<sup>87</sup>.

Główną – obok władzy – motywacją tej „zorganizowanej i polimorficznej zachęty do mówienia”<sup>88</sup> była wola wiedzy i potraktowania seksualności jako przedmiotu dyskursu naukowego. „A nauka ta powstała w istocie z niedomówień i nie potrafiąc albo nie chcąc mówić o seksie jako takim, sięgnęła przede wszystkim do jego aberracji, perwersji, dziwacznych wyjątków, patologicznych zaników, chorobliwych wyolbrzymień”<sup>89</sup>.

## 2.2. Krok drugi: implementacja perwersji

*Epoka nasza była inicjatorką seksualnych odmienności*<sup>90</sup>.

*Historia seksualności* pokazuje, jak w nowoczesnych społeczeństwach rozwijała się wiedza o swoim przedmiocie, szczególnie podkreślając rolę psychiatrów i lekarzy, którzy w XIX wieku dokonali nowej klasyfikacji jednostek chorobowych. Badania Bineta, Rohledera, Krafft-Ebinga, Lasègue'a, Freuda doprowadziły do ujawniania, wyodrębniania i zintensyfikowania peryferyjnych zjawisk z zakresu seksualności. Jednak seksualności specyficznie rozumianej. Po pierwsze seksualności osobliwej, peryferyjnej, chorej. Po drugie seksualności grup społecznych wcześniej niedostrzeganych: dzieci, kobiet, przestępców, szaleńców. Po trzecie seksualności zmedykalizowanej, której zaburzenia „można [...] wychwycić wewnątrz organizmu, na powierzchni skóry albo pośród cech zachowania”<sup>91</sup>, nadając jej widzialną i permanentną realność. Po czwarte seksualności odgrywającej przemożną rolę w życiu jednostek i obarczonych ciężkimi konsekwencjami, „najdrobniejszym potknięciom seksualności przypisującej wyimaginowaną dynastię chorób”<sup>92</sup>, mogącej doprowadzić nawet do śmierci. Wreszcie, po piąte, seksualności jako przyczyny wszystkiego i czegokolwiek – „w XIX wieku w każdej chorobie czy fizycznym zaburzeniu dopatrywano się, przynajmniej w pewnej mierze, etiologii seksualnej”<sup>93</sup>. I po szóste – możemy dodać – seksualności, która stała się głównym tematem pornografii nowoczesnej.

## 2.3. Krok trzeci: *scientia sexualis*

Dyskurs nowoczesny oddał niebezpieczne treści z dziedziny seksualności w ręce wyspecjalizowanych „urzędników, zdolnych dokonać stosownych «egzorcyzmów»: lekarzy, psychiatrów, seksuologów, patologów, kryminologów, antropologów, etnologów, prawników, księży czy grabarzy”<sup>94</sup>. Jego celem było wyznaczenie norm, funkcjonalizacja, pragmatyzacja i naukowa neutralizacja seksu<sup>95</sup>.

Tak rozumiana seksualność stała się wedle Foucaulta przedmiotem analizy i celem interwencji. Władza sprawowana była już jednak nie poprzez prawo (zakaz), ale regulację seksu za pomocą użytecznych i publicznych dyskursów.

„Przed wszystkim medycyna odwołująca się do «chorób nerwów», dalej psychiatria, kiedy w «zbytku», onanizmie, niezaspokojeniu czy «sprzeniewierzeniu się prokreacji» doszukuje się etiologii chorób umysłowych, a także sądownictwo karne, które stykało się uprzednio z seksualnością w postaci «niezwykłych» zbrodni przeciw naturze, a które jednak od połowy XIX wieku pedantycznie zgłębia drobne wykroczenia, małe grzeszki, nieznaczne odchylenia; wreszcie rozmaite postacie rozwijającej się u schyłku ubiegłego stulecia kontroli społecznej, która wnika w relacje seksualne pary małżeńskiej, rodziców i dzieci [...], wokół seksu promieniują dyskursy stymulujące świadomość bezustannego zagrożenia, która ze swej strony odpowiada zachętą do mówienia na jego temat»<sup>96</sup>.

Zachęta do mówienia wiązała się również z innym kulturowym fenomenem – rolą wyznania jako źródła wiedzy<sup>97</sup>. Foucault pokazał, jak specyficzna materia spowiedzi w chrześcijaństwie (wyznanie grzechów – zwłaszcza grzechów seksualnych) została zaszczerpiona w rzeczywistości: sądownictwie, medycynie, pedagogice, stosunkach rodzinnych i miłosnych, tak że przestała być traktowana jako efekt działania władzy: „przeciwnie, wydaje się nam, że prawda, ukryta w najtajniejszym zakamarku nas samych, «domaga się» wyjścia na światło dzienne; jeśli zaś tego nie osiąga, znaczy to, że przeszkadza jej jakaś przemoc, że władza zadaje jej jakiś gwałt i że będzie się mogła wreszcie wyartykułować tylko za cenę jakiegoś wyzwolenia»<sup>98</sup>.

Proces ten miał również wpływ na literaturę, gdzie poetyka wyznania, znosząca rozdział na przyzwoite i nieprzyzwoite, zaowocowała od XVIII wieku nadprodukcją wspomnień, pamiętników, powieści epistolarnych, wreszcie dzienników intymnych, które radykalną formę przybrały w wieku XX. Stawką coraz dalej idących transgresji była bowiem „prawda” seksu. „Inaczej mówiąc, z każdym dziesięcioleciem szczerłość stawiała się coraz bardziej kosztowna: ponieważ mniemanie, że spowiedź będzie tym cenniejsza artystycznie, im bardziej dokładna i bezwstydną, nie było innej możliwości niż stale podwajać stawkę... tak że w końcu «prawdziwe» utożsamiało się z przykrym, bolesnym, haniebnym [...]]<sup>99</sup>.

Dyskursywizacja seksu, implementacja perwersji, woła wiedzy, zachęta do mówienia i rola wyznania najbardziej ukrytych tajemnic, jak również towarzyszących im myśli, obsesji, obrazów, pragnień miały ogromny wpływ na modulację pragnienia i naturę doznawanych rozkoszy. Wywarło to też wpływ na metody reprezentacji w sztukach wizualnych czy literaturze, a w konsekwencji doprowadziło do ukształtowania się nowego gatunku, tak literackiego, jak i wkrótce filmowego – pornografii.

## 2.4. Obraz pornograficzny

Linda Williams w swojej prekursorskiej pracy *Hard Core*<sup>100</sup> pokazała narodziny pornografii filmowej, jej bliski związek z kinematografią, a przede wszystkim wspólne dla nowoczesnej seksualności i praktyki filmowej strategie konstruowania i pokazywania ciała. Już pierwsze prymitywne aparaty w rodzaju zoopraksiskopu dawały możliwość uchwycenia i odтворzenia ludzkiego ruchu, jego wielokrotnych powtórzeń, co stanowiło obietnicę poznania tajemnic niedostępnych gołym okiem, zrozumienia prawidłowości zwyczajnych gestów, jak i dynamiki niekontrolowanego spazmu – początkowo kichnięcia, wkrótce orgazmu. Coraz doskonalsza aparatura do obserwacji i struktura widzialności, którą narzucało nowe narzędzie, pragnienie wiedzy i przyjemność oglądania w równej mierze oddziaływały na sposób przedstawienia każdej ludzkiej aktywności, a w szczególności aktu seksualnego.

Na ukształtowanie filmowego hardcore'u (a więc obrazu koncentrującego się na genitalnych stosunkach seksualnych) miały dodatkowo wpływ: kwestia kobiecej „odmienności” oraz nowe formy władzy (pragnienie wiedzy). Zdaniem Williams to właśnie problem rozkoszy, a zwłaszcza kobiecej rozkoszy i jej wizualnej reprezentacji, stał się z czasem głównym pytaniem gatunku porno. Pytaniem, który stawiał mężczyzna i na które – za pomocą specyficznego ukształtowania seksualności jako formy wizualnej – odpowiadał mężczyzna. Dlatego właśnie kilkadziesiąt lat później symbolem filmu pornograficznego stał się tak zwany *money shot*, czyli wytrysk nasienia na ciało kobiety jako wizualny dowód rozkoszy, a zarazem najlepiej opłacany element pracy aktora. W efekcie rozkosz seksualna stała się bytem całkowicie sztucznym – wykreowanym przez dyskurs jako kolejna forma reprezentacji seksualności.

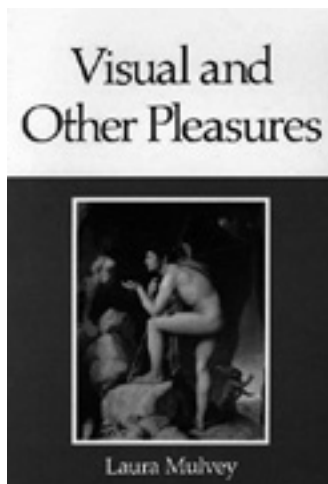
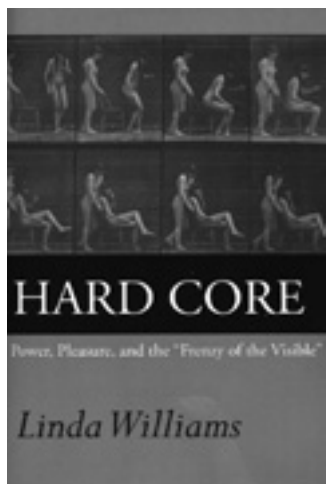
## 2.5. Męskie spojrzenie

„Kino jest zbudowane wokół trzech jednoznacznie męskich oglądów czy spojrzeń: jest to spojrzenie kamery w momencie filmowania rzeczy [...], spojrzenie mężczyzny – bohatera opowieści [...], i, na koniec, spojrzenie widza”<sup>101</sup>. Ma to swoje głębsze zakorzenienie w kulturze patriarchalnej i wytworzonych przez nią konwencjach reprezentacji. John Berger w *Sposobach widzenia*, analizując tradycję aktów w malarstwie europejskim, zwrócił uwagę, że kobieta niemal od zawsze była trakto-

wana jedynie jako źródło przyjemności dla mężczyzny: „Mężczyźni patrzą na kobiety. Kobiety patrzą na siebie, będąc przedmiotem oglądu. Upraszczając, można powiedzieć: mężczyźni działają, a kobiety objawiają się”<sup>102</sup>. Podkreślił również takie elementy kultury patriarchalnej (nie tylko filmu pornograficznego czy aktu malarskiego, ale całego systemu reprezentacji) jak: sprowadzenie kobiety do oglądanego obiektu, nieodłączny frontalizm przedstawienia, a przede wszystkim odwołanie do męskiej, a nie kobiecej seksualności – przyjemności czerpanej ze spojrzenia, poznania i zawłaszczenia: „na kobiety się patrzy i równocześnie przedstawia się je w tradycyjnej roli ekshibicjonistek, przy czym ich wygląd zakodowany jest tak, by wywierał silne wrażenie wzrokowe i erotyczne, a o samych kobietach można było powiedzieć, że konotują swój status bycia przedmiotem oglądu”<sup>103</sup>.

Laura Mulvey w tekście *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* z 1973 roku wykorzystała teorię filmu, psychoanalizę i krytykę feministyczną, by pokazać, że modele kulturowej opresji kobiet tkwią znacznie głębiej niż tylko na poziomie treści (na przykład w wizerunkach reklamowych). Zdaniem Mulvey neutralne z pozoru konwencje, kształtujące większość popularnych form narracyjnych od bajki ludowej do filmu, mają głęboko wbudowane wzorce przyjemności i identyfikacji, które narzucają męski punkt widzenia. Zgodnie z teorią psychoanalizy u podstaw przedstawienia kobiecości leży nieświadomy męski lęk przed kastracją. Dlatego kultura uruchamia voyeurystyczne i fetyszystyczne mechanizmy, by zamaskować tę groźbę. Mulvey pokazuje, jak voyeuryzm, charakterystyczny dla narracji filmowej (*vide* filmy Hitchcocka), polegający na ożywieniu pierwotnego lęku poprzez próbę zgłębienia jego tajemnicy, prowadzi do sadyzmu – ukarania lub uratowania podmiotu winnego. Z kolei fetyszystyczne rozwiązanie kieruje widza do wyjścia poza narrację i zamiany kobiety w przedmiot-fetysz, fragmentaryzując ją i stylizując, jak twarz Greta Garbo lub nogi Marleny Dietrich. W obu przypadkach obraz kobiety jest biernym „surowym materiałem dla (aktywnego) spojrzenia mężczyzny”<sup>104</sup>.

O ile w dyskursie klasycznym konieczny był dystans, a najlepiej umieszczenie seksualności poza sceną, o tyle w dyskursie nowoczesnym niezwykle ważna stała się rola widzialności, a także nowa technika władzy, która w wiedzy o swoim przedmiocie szukała najskuteczniejszych mechanizmów kontroli. Sam fakt przedstawienia ludzkiej seksualności jest więc aktem jej konstruowania i uprzedmiotowiania, a więc uśmiercania ciała i zamykania go w dyskursie wiedzy/władzy. „Nic nie przypomina



Teksty kluczowe dla analizy filmu pornograficznego: *Hard Core* Lindy Williams i *Visual and Other Pleasures* Laury Mulvey.

mi burdelu bardziej niż muzeum. W obu jest coś obscurnego i w obu – podobne zastygnięcie. W jednym Wenusy, Judyty, Zuzanny, Salomee i inne bohaterki zastygły w piękne postacie; w drugim – żywe kobiety, ubrane w tradycyjne stroje, powtarzające stereotypowe gesty, powiedzonka i zwyczaje<sup>105</sup>.

Nieprzypadkowo metafora „anatora oglądającego zwłoki”, określająca postawę naukowców wobec znalezisk w Pompejach, charakteryzowała też postawę bywalców „sekretnego muzeum”, którzy byli zarazem koneserami sztuki (męskie spojrzenie na akt kobiecy), a także czytelników traktatów o prostytucji. Brak precyzji w ujmowaniu tematu był często wykorzystywany w wielu sporach sądowych, a słowa sędziego Pottera Stewarta (sprawa *Jacobellis versus Ohio* z 1964 roku, dotycząca rozpowszechniania *Kochanków* Louisa Malle’a) można potraktować nie tylko jako wyraz powszechnie podzielanej społecznie zgody, co do przedmiotu pornografii, ale też jako ustanowienie instancji, która arbitralnie stanowi prawo. Wzrok, łączony kulturowo raczej z męskością niż kobiecością, wiąże się z obiektywizacją i kontrolą. „Obraz został stworzony po to, by odwoływał się do jego seksualności. Przedstawienie nie ma nic wspólnego z jej seksualnością”<sup>106</sup>.

Psychoanaliza lacanowska przenosi polityczne uwarunkowania reprezentacji na poziom języka, gdzie znaczące „kobieta” i „mężczyzna” nie odsyłają do pojęcia kobiety i mężczyzny, ale do różnicy płci, a znaczone oka-

zuje się tylko funkcją oddziaływań znaczących. Uprzywilejowany męski znaczący związany jest więc nie tyle z uprzywilejowaniem płci, ile z figurą Ojca i jej rolą w kompleksie Edypa, kluczowym momencie nabycia języka przez dziecko. Odejście matki do ojca (przerwanie pierwotnej diady) jest – zdaniem Lacana – tłumaczone przez dziecko tym, że ojciec ma coś, czego matka pragnie – tym czymś według filozofa jest fallus<sup>107</sup>. „O ile penis jest tylko narządem anatomicznym, o tyle Fallus jest funkcją znaczącą, która przejawia się w wymianie między ojcem a matką”<sup>108</sup>. Jest pierwszą metaforą, gdyż po raz pierwszy zamienia *signifiant* na inny: znaczące Imienia Ojca odsyła do znaczącego pragnienia matki. Ale nie jesteśmy w stanie wrócić do jego znaczonego – znaczenia pragnienia matki. Odtąd wszystko, co mówione, jest naznaczone brakiem, ponieważ zostało pozbawione *signifié*. Jest to tak zwana kastracja symboliczna. Dla Lacana wejście w porządek symboliczny oznacza narodziny człowieka jako podmiotu (pragnącego). Podmiot będzie od tej pory poruszał się od znaczącego do znaczonego, i nigdy nie odnajdzie pełnej satysfakcji, jaka cechowała związek z matką. „W interpretacji Kaplan pornografia stanowi obszar najbardziej intensywnych poszukiwań, nastawionych na wyjaśnienie zagadki «kobiety» i zaspokojenie pragnienia”<sup>109</sup>.

Tajemnica płci jako produkt patriarchalnej kultury lub fallogocentrycznej struktury języka stanowi zatem główny motyw dominujących modeli reprezentacji ciała, a zwłaszcza ciała kobiety w nowoczesnym dyskursie o seksualności. „Pornografia została stworzona przez mężczyznę, aby odkryć niewidoczność i wewnętrzność kobiecych narządów płciowych. Jest próbą rzucenia Apollinińskiego światła na wywołującą przerażenie kobietą ciemność”<sup>110</sup>.

## 2.6. Tekst pornograficzny

O ile klasyczny zakaz wyodrębnił specyficzną kategorię pornografii, a w związku z nią podkategorię pism pornograficznych, o tyle dyskurs nowoczesny stworzył i rozwinął gatunek powieści pornograficznej<sup>111</sup>, a także wyznaczył jego cechy dystynktywne. W eseju *The Fictional Character of Pornography*<sup>112</sup> autorki sugerują, że już sam fakt wpisania książki w ramy gatunkowe pornografii wywołuje określony typ reakcji, kierując czytelnika ku określonemu „modelowi wyobrażeniowego zaangażowania”<sup>113</sup>. Idąc tym tropem, już sam fakt zdefiniowania pornografii jako określonego gatunku<sup>114</sup> ustanawia analizowany przedmiot. Uczynił to właśnie dyskurs nowoczesny.

Historia literatury pornograficznej w Europie Zachodniej sięga XVIII wieku, lecz jej popularność i szczególnie rozkwit przypadają na wiek XIX<sup>115</sup>. W Polsce jest to temat praktycznie niezbadany, dlatego ograniczę się do analiz tworzonych przez anglosaskich i francuskich badaczy, którą przedstawię przy pomocy najbardziej typowych wyznaczników gatunku.

P o w i e ś ć p o r n o g r a f i c z n a – „pornotopia” – to pojęcie, które zaproponował Steven Marcus<sup>116</sup> na określenie rozpowszechnionych od XVIII wieku powieści pornograficznych, które zazwyczaj przyjmowały i przyjmują postać utopijnej fantazji. Inni badacze zwrócili uwagę na popularny charakter tej literatury, przyrównując ją jak Ann Barr Snitow do romansu masowego<sup>117</sup>. Z pozoru pornotopia jest więc niewinną fantazją seksualną. Jednak jej popularność i wpływ, jaki miała na model reprezentacji seksu w zachodnim społeczeństwie, wpisują ją do szeregu technik produkcji wiedzy/władzy, dyscyplinujących ciała i stwarzających „prawdę” seksu.

M i e j s c e a k c j i jest w powieści pornograficznej nieważne i zarysowane jedynie szkicowo. Nie cechują go żadne konkretyzujące detale, dzięki czemu staje się uniwersalne dla każdego czytelnika. „*Genius loci* pornografii posługuje się *lingua franca* seksu”<sup>118</sup>. Każda konkretyzacja wprowadza bowiem zbędne restrykcje, ograniczenia, rozproszenie lub przeszkody. Miejsce akcji najczęściej jest więc zamknięte, tak aby bohater pozostawał nieodwracalnie sam ze swoim obiektem. Inne elementy przestrzeni można sklasyfikować następująco: „podróż niczego nie uczy [...] miasta są zawsze tylko dostarczycielami tego, co niezbędne, wsie – ustroniami, ogrody – dekoracją, a klimaty – czynnikami rozpusty; wciąż mamy do czynienia z tą samą geografą, tą samą populacją, tymi samymi funkcjami”<sup>119</sup>. Powieściowa peregrynacja nie jest tu nigdy „poszukiwaniem Jedyne go (istoty czasu, prawdy, szczęścia), lecz powtarzaniem rozkoszy, jest wyzbyta wszelkiej transcendencji: nie objawia, nie odmienia, nie rozwija, nie kształci, nie uszlachetnia, nie wzbogaca, niczego nie odzyskuje [...] ; żadnej cierpliwości, żadnego doświadczenia [...]”<sup>120</sup>. Ś w i a t p r z e d s t a w i o n y – podobnie jak przestrzeń – konstruowany jest w związku z rozkoszą. Dotyczy to: odzieży, pożywienia, wystroju wnętrza, funkcji społecznych i tym podobnych. Oczywiście używa się ich, ale „jest to czysta gra znaków i funkcji”<sup>121</sup>: „każdy szczegół ma swoją rację bytu ze względu na wrażenie, jakie wywiera [...], oraz na funkcję, jaką ma pełnić [...]”<sup>122</sup>. Pod tym względem opisy świata przedstawionego pojawiają się głównie jako przerwy w akcji seksualnej: „kiedy bohaterka czeka na kolejny ruch bohatera, jej czas powie-

ściowy jest wypełniony turystyką i opisami obiektów konsumpcji: mebli, ubrań oraz wykwintnego jedzenia”<sup>123</sup>.

**C z a s a k c j i** – jak w każdej utopii – rządzi się odmiennymi regułami niż czas realny. Wiele historii umieszczonych jest w odległej przeszłości lub przyszłości, a czas – jakim go znamy – krzyżuje się zawsze z bezczasem, w którym nic nie zakłóca możliwości spółkowania. Inaczej rozumiany jest również czas życia ludzkiego, które nie zaczyna się wraz z narodzinami, ale z pierwszym przebudzeniem seksualnym. Akcja rozgrywa się w wiecznym teraz, a upływ czasu jest wprost proporcjonalny do jednostek potrzebnych na zaprezentowanie lub wyczerpanie możliwych numerów.

**N a t u r a** (przyroda) nie istnieje jako byt niezależny od człowieka. Zawsze uwarunkowana jest naturą ludzką: ewokuje ludzkie myśli, fantazje lub pragnienia, bądź stanowi miejsce kolejnego stosunku. Natura ludzka z kolei jest zredukowana do potencji seksualnej, zawsze gotowej i nigdy nienasyconej, a relacje międzyludzkie – do możliwych kombinacji seksualnych. Istnieją pewne zarysy lub ogólne plany, które należy czytać schematycznie. Najśmielsze fantazje o potencji przedstawione są przy pomocy najbardziej podstawowych klisz. Wszystko podlega całkowitej kontroli jak w autoerotycznych fantazjach.

**N a r r a c j a**. Pornografia – zdaniem Marcusa – nie jest literaturą, bowiem nie posiada tradycyjnych struktur narracyjnych, określonych przez początek, rozwinięcie i koniec. Rządzi się ekonomią pragnienia, które polega na nieustannej grze wyobrażenia, pragnienia i spełnienia, które nigdy nie nadchodzi, pomimo zwiększania stawki. Co w efekcie uniemożliwia zamknięcie fabuły. W *Zapiskach na pudełku od zapalek* Umberto Eco charakteryzuje film pornograficzny następująco: „Jeśli bohaterowie więcej czasu, niż pragnąłbyś, poświęcają na pokonywanie odległości dzielącej A od B, oznacza to, że oglądasz film pornograficzny”<sup>124</sup>. Ta definicja, z pozoru tylko uproszczona, błyskotliwie oddaje większość cech konstytuujących również literaturę pornograficzną. Składają się na nią sceny akcji oraz przerwy w akcji, przymusowo pokazujące „normalne życie”, jak przemieszczanie się z punktu A do B, co – w oczekiwaniu na właściwą akcję – zawsze wydaje się zbyt rozwlekłe, a nawet zbędne. Sceny akcji cechuje z kolei silnie skonwencjonalizowana różnorodność: „pewne osoby kopulują ze sobą, mężczyźni z kobietami, mężczyźni z mężczyznami, kobiety z kobietami, kobiety z psami lub końmi”<sup>125</sup>. Liczba możliwych kombinacji została już gruntownie przetestowana w dziele de Sade’a *120 dni Sodomy*,

ale zwykle ogranicza się ona do kilku określonych pozycji i kombinacji, które ze względu na wytrzymałość czytelnika przerywane są mniej znaczącymi scenami. Jak konkluduje Eco: „nim dojdzie do zdrowego spółkowania, trzeba zapoznać się kapkę z problemami komunikacji”. Istnieją jednak pewne schematy narracyjne. Zdaniem Kappeler pornografia proponuje dwa główne scenariusze: 1) „ofiara sprzeciwia się cierpieniu i płacze z bólu”; 2) „sama wybiera wytrysk lub rozładowanie, przemienia się w libertynkę i rozkoszuje cierpieniem”<sup>126</sup>. Obydwa różnicuje stosunek kobiety do swojej sytuacji – może znosić niedolę lub czerpać przyjemność z występku. Nie może jednak odmówić lub zająć innej pozycji w strukturze reprezentacji. Bohater – w obu scenariuszach – pozostaje ten sam.

Powtórzenie i wzmocnienie to główne środki stylistyczne utworu pornograficznego. Jak zwraca uwagę Nabokov, „w powieściach pornograficznych akcja musi być ograniczona do kopulacji klisz. Styl, struktura, wyobrażenia nigdy nie powinny odciągać czytelnika od jego żądz. Powieść musi składać się naprzemiennie ze scen seksualnych... Co więcej, sceny seksualne w książce muszą trzymać się tonacji *crescendo*, z nowymi wariacjami, nowymi kombinacjami, nowymi płciami i stale wzrastającą liczbą uczestników [...]”<sup>127</sup>. Marcus dodaje: „Literatura pornograficzna rozwija się charakterystycznie dzięki nieustannemu powtarzaniu i mechanicznym zmianom – słowa, które mogą opisać ten proces, to znów, znów, znów oraz więcej, więcej, więcej”<sup>128</sup>. Perkins natomiast podsumowuje: „To raczej zapis niż celebrowanie erotycznego impulsu [...]”<sup>129</sup>. Kompulsywna seksualność – jaka cechuje pornografię – „składa się z nieskończonej kumulacji doświadczeń. Te doświadczenia, jak doświadczenia opisane przez pornografię, są zarówno różne, jak i takie same. Potrzeba różnorodności jest sama w sobie monotonna, a mechaniczna monotonia różnorodności, kompulsywnej seksualności i pornografii jest jedną z ich głównych cech wspólnych”<sup>130</sup>. Stawką jest bowiem totalność doświadczenia: „Pragnienie by zobaczyć «wszystko» albo «cokolwiek» – to znaczy pragnienie, żeby zobaczyć to, czego nie ma – jest często łączone z innymi fantazjami, ideą totalności, totalnej przyjemności”<sup>131</sup>.

Język pornografii nie jest walorem sam w sobie, stanowi jedynie niezbędne medium uruchomienia niewerbalnych odniesień poprzez wykorzystanie klisz. Silnie wpisana w specyfikę literatury jest więc konwencjonalizacja języka: „proza powieści spada do poziomu martwych zwrotów, klisz, stereotypowych werbalnych wyliczeń”<sup>132</sup>.

Literaturę pornograficzną zawsze wyróżniały przekleństwa i wyrazy obsceniczne, rugowane niemal całkowicie z innych form literackich, a także wszelkiego typu wyrazy dźwiękonaśladowcze związane z funkcjami fizjologicznymi. „Język jest dla pornografii uciążliwą koniecznością; jego funkcją jest uruchomienie niewerbalnych obrazów, fantazji – i jeśli mógłby zrezygnować ze słów, zrobiłby to”<sup>133</sup>.

G ł ó w n y / a b o h a t e r / k a jest zwykle kobietą – samotną i „emocjonalnie wyizolowaną”<sup>134</sup>. Nie jest jednak niezależna – to nie mieści się w regułach powieści pornograficznej, gdzie „niezależność jest zawsze przedstawiana jako ruch w seksualnej grze” i „każdy kontakt ma charakter seksualny”<sup>135</sup>. Najczęściej bohaterka nie ma rodziców, byłych partnerów czy znaczących bliskich (postaci przyjaciół pojawiają się jako wątki nieistotne dla fabuły). Nie ma przeszłości (żyjąc w „wiecznym teraz seksualnego doznania”<sup>136</sup>), cech indywidualnych, przekonań religijnych czy poglądów politycznych. Cechuje ją przede wszystkim płeć i pragnienie. Bohaterka nie zmienia się, co więcej nie ma rozwiniętej tożsamości. Wystarczą informacje, które pozwolą na tworzenie różnorodnych postaw w seksualnej kombinatoryce.

P ł e ć. Nowoczesny rozdział widzenia i bycia widzianym, który przyjął analogiczny model tak w zakładzie karnym, nowoczesnej klinice, jak i w strukturach narracyjnych kina (aktywny męski widz i pasywna uprzedmiotowiona kobieta), znalazł swoje zastosowanie w literaturze. Obraz kobiety jako (pasywnego) surowego materiału dla (aktywnego) spojrzenia mężczyzny wykształcił określone struktury reprezentacji „opartych na potrzebach i wartościach dominującej grupy i podyktowanych tym, co jej członkowie chcą pielęgnować i znajdują przydatne u podwładnych: agresję, inteligencję, siłę i skuteczność u mężczyzn; bierność, ignorancję, uległość, «cnotę» i nieskuteczność u kobiet”<sup>137</sup>. Motorem akcji – od serii wydawnictwa Harlequin pod tytułem *Gorący Romans*” po powieści Andrzeja Rodana – jest mężczyzna. „We współczesnej terminologii podstawowy podział cech temperamentu jest zbudowany wedle granicy «agresja jest męska», a «uległość jest kobieca»”<sup>138</sup>.

T e m a t. Jak wspomniałam już wcześniej, głównym tematem nowoczesnego dyskursu pornografii jest tajemnica odmienności kobiety i jej rozkoszy. Ze względu na ogromną liczbę pornograficznych utworów konieczne jest czerpanie z popularnych tematów głównego nurtu, takich jak: „niewinność i jej utrata; degradacja i odkupienie; wolność i uwięzienie; pragnienie i jego konsekwencje; a także transcendencja ego”<sup>139</sup>.

## 2.7. Aporie pornografii nowoczesnej

Triumf dyskursu nowoczesnego, związany z dwudziestowieczną liberalizacją prawa i obyczajów, rozwojem komercyjnego rynku i coraz lepszych technologii umożliwiających dostęp do pornografii<sup>140</sup>, doprowadził jednak do wielu zjawisk, których zrozumienie wymyka się prostym schematom. Na początku XXI wieku owo zwycięstwo wydaje się na wielu poziomach problematyczne, co pokazuje z jednej strony krytyka feministyczna i queerowa, szukająca alternatywy dla dominującego dyskursu, a z drugiej – sztuka, którą skusiła tkwiąca w pornografii obietnica poznania.

### 2.7.1. Jak wyjść poza dyskurs? *Casus* krytyki feministycznej

Stosunek feminizmu do pornografii został skrótowo przedstawiony we wstępie, a bardzo szczegółowo zanalizowany w wielu publikacjach<sup>141</sup>, również na gruncie piśmiennictwa polskiego. Dla ukazania aporii dyskursu nowoczesnego przydatne będzie jednak odtworzenie pułapki, w jaką wpadł feminizm, a którą Foucault określił mianem możliwości wyjścia poza dyskurs i stworzenia realnej wobec niego alternatywy.

Zdobycze konserwatystów i antypornograficznych feministek, czyli próba powrotu do czasów sprzed rewolucji seksualnej i kulturowej teorii płci, poparcie dla podwójnych standardów (czarny rynek), cenzury i penalizacji, miały jednak efekt pozorny i w rezultacie doprowadziły do reakcji paradoksalnej. Wbrew deklarowanemu zakazowi feministki antypornograficzne zachęcały do mówienia, wpływając na niezwykle rozplenienie się dyskursu. Warto wymienić chociażby kilka zjawisk: zbiór wyznań ofiar gwałtu obecnych w książce Dworkin *Pornography...*, ruch Take Back the Night, niezwykle silny oddźwięk medialny całej dyskusji, wywołany dzięki wspólnemu frontowi feministek oraz konserwatywnych i/lub chrześcijańskich organizacji, nowe badania dotyczące wpływu pornografii na zachowanie, lawina publikacji na temat pornografii, a przede wszystkim słynna ustawa Dworkin–MacKinnon. Ustawa, która – co warto podkreślić – nie zakazywała pornografii, ale stwarzała precedens prawny postępowania cywilnych wobec jej producentów i dystrybutorów w przypadku wywołania szkód, a więc *de facto* skłaniała do kolejnych szeroko komentowanych i omawianych wydarzeń medialnych – podstawowej dźwigni reklamy i handlu. Mechanizm ten – jak pamiętamy – został przez Foucaulta określony jako produkcja „prawdy” o seksie i jako taki umiejscowiony po stronie władzy.

Feminizm trzeciej fali otwarcie podjął próbę stworzenia alternatywnej formy pornografii, zaczynając od powieści erotycznej dla kobiet<sup>142</sup> przez rzadkie okazy literatury „pięknej” i teorię kobiecej pornografii literackiej<sup>143</sup> na stworzeniu kobiecej pornografii filmowej<sup>144</sup> kończąc. Troszczył się tym samym o ukonstytuowanie się szerokiego pola zjawisk o potencjale subwersywnym. Jednak kodyfikacja zasad heteroseksualnej pornografii kobiecej, zaproponowana na przykład przez Candidę Royall, nie podważyła znacząco dominującego kodu pornografii, a jedynie dostosowała go do potencjalnie nowego użytkownika na rynku: „– akcja – musi być zachowana ciągłość narracji, nie do przyjęcia jest seks wyrwany z kontekstu, chyba że jest to jedna z fantazji bohaterów filmu;

– erotyzm zamiast «ginekologicznej» pornografii – przyjemność i pragnienia seksualne kobiety są punktem wyjścia, nacisk kładzie się na relację: bliskość, namiętność i zmysłowość;

– pozytywny stosunek do ciała, przy czym ciało mężczyzny też ma być równowartościowym obiektem erotycznym;

– zakaz obrazów presji i przymusu, m.in. unikanie scen z fellatio z ciągnięciem za włosy i wytryskiem nasienia na twarz kobiety (*cum shot*)”<sup>145</sup>.

Głos innych (kobiet, homoseksualistów i pozostałych grup wykluczonych) bardzo często jedynie podtrzymywał heteroseksualną męską „konserwatywną” normę, nie wpływając na głębszą strukturę dominacji. Dyskurs o seksualności okazywał się wystarczająco pojemny, by – nienaruszając zasadniczo swojej struktury – wprowadzić nowe grupy, podobnie jak filmowe kanały pornograficzne w internecie wprowadzają nowe kategorie.

Ann Kaplan, pytając o możliwość oparcia się przez kobiety seksualnemu uprzedmiotowieniu, odsłania wiele trudności w ustanowieniu ich jako aktywnych widzów, aktorek i twórczyń<sup>146</sup>. Przede wszystkim odwołuje się do diagramu różnicy seksualnej Lacana i wyznaczonej przez psychoanalizę pozycji kobiety, która ze względu na brak fallusa – kluczowego symbolu dla struktury języka – zajmuje pozycję negatywną, sytuując się w polu innego<sup>147</sup>. Implikacją dla przedstawienia (w filmie czy literaturze) jest analogiczna konstrukcja kobiety, ukonstytuowanej wedle symbolicznego (męskiego) języka. Innymi słowy, kobieta w przedstawieniu nie jest znaczącym dla rzeczywistej kobiety, ale reprezentuje coś w męskiej nieświadomości (męska nieświadomość ukonstytuowana jest jak język) – lęk przed kastracją (Freud), przed waginą (Horney). Nie chodzi zatem o złą męską wolę, ale strukturę języka (voyeuryzm

i fetyszym jako dominujące kody). Dla krytyki feministycznej niezwykle ważne stały się pytania: „Czy możliwy jest kobiecy głos, kobiecy dyskurs?”, „Co oznacza kobieca swoistość?”, „Czy jest ucieczka od fallicznego znaku?”<sup>148</sup>, „Czy dla kobiety istnieje inne pragnienie niż bycie obiektem pragnienia?”

Po pierwsze duży potencjał subwersywny zaczęły mieć – zdaniem wielu badaczy – produkcje pornograficzne dla lesbijek, których symbolem stało się dildo. Ta „politycznie niepoprawna zabawka” w wąskim nurcie pornografii lesbijskiej wyparła penisa jako główny symbol władzy fallicznej, a tym samym podważyła dominujący model, pokazując „inne, różnorodne modele pożądania i spełnienia seksualnego”<sup>149</sup>. Po drugie krytyka feministyczna, zwłaszcza reinterpreterując diagram różnicy seksualnej Lacana, nie tylko pokazała uprzedmiotawiający model płciowy kobiet, ale podważyła również tożsamość płciową mężczyzn, który – wobec ukazanego w pornografii przymusu utożsamienia penisa z fallusem – zawsze będzie „zadaniem do rozwiązania”<sup>150</sup>. Wedle badaczek feministycznych mężczyzna rozdarty między niemożliwym do spełnienia pragnieniem posiadania Kobiety/Matki lub zabiciem Ojca realizuje fantazmat poznania i kontroli kobiety poprzez kontrolę przedstawienia, projektując niemożliwą pełnię. W rzeczywistości rola „melancholijnego pornografa poszukującego własnej falliczności jest smutnym losem, na który wiele osób płci męskiej zapewne nie chciałoby się zgodzić”<sup>151</sup>. Po trzecie wypracowany aparat krytyczny, który umożliwił analizę i poznanie fenomenu kulturowego pornografii, przyczynił się do powstania bardziej świadomych prób stworzenia obrazów/filmów/tekstów, które stanowiłyby alternatywę dla dominującego dyskursu pornografii i sztuki jako takiej<sup>152</sup>.

Dekonstrukcja fallogocentryzmu i teoria queer, które krytycznie odniosły się do biologicznej konstrukcji płci i sfer erogennych<sup>153</sup>, oraz krytyka Freuda i Lacana przeprowadzona przez kobiety psychoanalityczki<sup>154</sup> podważyły monolit zarówno kobiecych, jak i męskich ról płciowych w pornografii, zbudowany wedle wzoru dominacja (mężczyzna) – uległość (kobieta). Z jednej strony okazało się, że uczynienie mężczyzny sprawcą przemocy seksualnej, a kobiety jej ofiarą przez feminizm drugiej fali nie wyczerpuje potencjału znaczeniowego pornografii. Z drugiej strony zaś pornografia wciąż pozostaje jednym z tematów, wobec których feminizm nie może wypracować spójnego stanowiska, a tym bardziej zgodzić się na istnienie satysfakcjonującej alternatywy dla pornografii głównego nurtu. Jak pisze Ellen Willis: „Seks w naszej kulturze

stał się tak głęboko upolityczniony, że nie można dokonać klarownego rozróżnienia między «autentycznymi» impulsami seksualnymi i tymi, które są uwarunkowane przez patriarchat<sup>155</sup>. Produkcja „prawdy” przez dyskurs nowoczesny trwa w najlepsze.

#### 2.7.2. Dokąd prowadzi dyskurs nowoczesny? Wkraczając w pustkę

W sztukach wizualnych pragnienie pokazania wszystkiego – jeden z kluczowych motywów nowoczesnego dyskursu – dobrze oddaje continuum, jakie ustanawia z jednej strony obraz Gustave’a Courbeta *L’Origine du monde* (Początek świata) z 1866 roku, a z drugiej strony film *Wkraczając w pustkę* Gaspara Noého z 2009 roku. Na obrazie znajduje się realistycznie bezgłowe nagie ciało kobiety namalowane w perspektywie z zaczerwienionymi wargami sromowymi i czarnymi włosami łonowymi. Scena ta może obrazować chwilę po stosunku seksualnym lub porodzie. Wedle teorii psychoanalitycznej obraz odczytywany był jako próba oddania ostatecznego horyzontu przedstawienia – wyjaśnienia (zobaczenia) zagadki kobiecości, kobiecej rozkoszy, seksualności jako takiej. Jako punkt graniczny, w którym kolejnym krokiem – zbliżeniem – byłoby zatracenie się w rozkoszy-śmierci, powrót do matczynego łona, niemożność symbolizacji, wielka ciemna dziura. Próbując pokazać „całą prawdę” o rzeczywistości, Courbet dochodzi do „ostatniego słowa” realizmu. Jak twierdzi Žižek: „*L’Origine* oddaje impas (lub ślepy zaułek) tradycyjnego malarstwa realistycznego, którego najważniejszym celem – nigdy nie okazywanym w pełni i otwarcie, ale zawsze pozostawionym w domyśle, obecnym jako swego rodzaju ukryty punkt odniesienia, poczynając od *Verweissung* Albrechta Dürera – było oczywiście nagie i absolutnie zseksualizowane ciało kobiece jako najważniejszy obiekt męskiego pożądania i spojrzenia<sup>156</sup>; „Courbet po mistrzowsku kontynuował badanie tej nieostrej granicy, która oddziela wzniosłość od ekskrementów: kobiece ciało w *L’Origine* zachowuje cały swój erotyczny magnetyzm, ale staje się odpychające dokładnie z powodu tego niezmiernego przyciągania...”<sup>157</sup>

Courbet nie mógł posunąć się dalej. W swojej epoce wypowiedział ostatnie słowo. Jednak doskonały mimetyk to w myśl antycznej historii o Zeuksisie i Parrazjocie nie ten, który tak wiernie oddaje obiekt, że można go dotknąć, ale ten, który stwarza iluzję, jakoby za obiektem kryła się jakaś prawda. Dlatego doskonale przedstawienie kobiecej rozkoszy nie tyle obnaża kobietę, co obiecuje jej zrozumienie (wiedza) i posiadanie (władza), nawet jeśli są one jedynie iluzją. Zdaniem Foucaulta iluzja



Gustave Courbet, *L'Origine du monde* (Początek świata).  
Nakładka na obraz autorstwa Andrégo Massona, używana  
przez Jacques'a Lacana w swoim domu letniskowym w Guitrancourt.

prawdy jest właśnie wytworem lub też złudzeniem nowoczesnych technik władzy, bowiem seks jako taki nie kryje w sobie żadnego sekretu. Jean Baudrillard w swej krytyce pornografii twierdzi, że próbuje ona stworzyć „prawdę”, wzbogacając przestrzeń seksu o kolejny wymiar, produkując znaki, tworząc seks bardziej rzeczywistym od rzeczywistego<sup>158</sup>, w rezultacie przemocą materializując coś, co należy do innego porządku<sup>159</sup>. Zdaniem autora *O uwodzeniu* pornografia nie jest ideologią (ideologia jako zakłamanie rzeczywistości zakłada jednak istnienie tej ostatniej), ale efektem prawdy, który maskuje to, że prawda o seksualności nie istnieje – jest symulakrą<sup>160</sup>. W opinii filozofa tak jak skandal uprawomocnia prawdę, transgresja legitymizuje prawo, strajk uzasadnia pracę, a kryzys – system, tak pornografia stwarza prawdę stosunku płciowego. Pornografia nie jest ani kolejnym etapem liberalizacji seksualności (sens ideologiczny), ani świadectwem poszerzenia możliwości języka o nowe rejestry zbliżające przedstawienie do rzeczywistości (sens estetyczny). Pornografia jest surogatem stosunku płciowego i znakiem śmierci seksu, co ogłosi Jacques Lacan. Popularność seksualności w sztuce współczesnej, mediach, dyskursie akademickim i tym podobnych jest – zdaniem autora *Symulaków i symulacji* – jej pośmiertną liberalizacją, gdy pozbawiona już swojej substancji zostaje uprawomocniona w swym powierzchownym działaniu<sup>161</sup>.

Radykalne podejście Baudrillarda wyjaśnia dialektykę odsłonięcia i zakrycia, najśmielszej fantazji i zarazem absolutnej kliszy, ekscesu i nudy pornograficznych przedstawień. Jakby każda fantazja, jakkolwiek dzika i transgresyjna z początku by się wydawała, powtarzana po wielokroć zawsze stawała się jedynie powtórzeniem samej siebie<sup>162</sup>. Dlatego właśnie ciągle powtarzanie, mnożenie tych samych i podobnych kombinacji, podwajanie stawki oraz brak zakończenia są typowymi strategiami mającymi ustrzec pornograficzne przedstawienie przed demaskacją. Nieprzypadkowo więc obraz Courbeta powraca jako kadr pornograficznego filmu w nieskończonej liczbie powtórzeń.

Urządzenie seksualności w dyskursie nowoczesnym – jak słusznie zauważył Michał Herer – „nie działa na zasadzie zakazu i cenzury – ono produkuje zarówno mieszczańską seksualność, jak i jej korelat – fantazmat czystego seksu”<sup>163</sup>. Innymi słowy, wyznanie, potrzeba powiedzenia wszystkiego, uwolnienie od władzy (rozumianej jako cenzura i zakaz), które prowadzić miały do jakiejś „prawdy” seksu i wyzwolenia, były również efektami dyskursu władzy, doskonale zaprzęgniętymi na swój własny użytek. Jak pisał Foucault: „seks stał się przedmiotem wypowiedzi,

wyczerpującego omówienia zgodnie z urządzeniami dyskursywnymi, zróżnicowanymi, lecz zawsze na swój sposób zniewalającymi”<sup>164</sup>.

Coraz bardziej zaawansowane techniki widzenia – rozwinięta technologia i potrzeba wiedzy – umożliwiły jednak pójście dalej niż Courbet. W filmie Gaspara Noého akt seksualny przedstawiony jest z perspektywy ducha, który przenika materię, a więc ściany budynków, przedmiot, ale też powłokę ciała. Dzięki temu możliwe staje się ukazanie seksu bez żadnych tajemnic i barier, od środka. Po raz pierwszy w historii widzimy „prawdę” tego odkrycia. Czyli pustkę. Taki jest właśnie tytuł tego filmu – *Wkraczając w pustkę*.

Zdaniem Baudrillarda dyskurs o seksualności, którego deklarowanym celem był realizm stosunku seksualnego – odniesienie obrazu do rzeczywistości zewnętrznej (prawda seksu) – doprowadził nie tyle do stworzenia ideologii seksu (Foucault), ile do stworzenia symulakrum. Tę tendencję zdaje się podzielać inna teoretyczka pornografii, Linda Williams, która za możliwy i najbardziej prawdopodobny scenariusz rozwoju kina pornograficznego uznaje cyberseks, który w przyszłości może wyeliminować realny seks z doświadczenia człowieka. Obie interpretacje pornografii – stwarzanie prawdy seksu lub jej symulakralnej powierzchni – wyrażają jednak pragnienie całości i bezpośredniości. W tej optyce seksualność okazuje się paradoksalnie ekspresją straty, bólu i separacji; nie odzwierciedla wcale rzeczywistości, lecz dramat naszej separacji od niej. Steven Marcus konkluduje: „w środku każdego pornografa skrywa się dziecko płaczące za piersią, od której zostało oddzielone”<sup>165</sup>. „Gdzie poszukuje się tajemnicy, żadna nie istnieje. Gdzie stara się coś odkryć, nic nie jest do odkrycia. Czego się szuka, nie może zostać znalezione. Tajemnica polega na tym, że nie ma żadnej tajemnicy”<sup>166</sup>.

### 2.7.3. „Prawda” seksu

*Niezależnie czy obrazowa czy słowna, pornografia jest opisem – jeśli nie „prostytutek”, to seksualnie aktywnych kobiet; jeśli nie „patronów”, to męskich konsumentów – i właśnie dlatego może być użyta do odkrycia nie tylko polityki reprezentacji, ale też polityki, jaką rządzi się teoria reprezentacji*<sup>167</sup>.

Jak napisała niegdyś Kate Millet, stosunek seksualny – chociaż wydaje się aktywnością typowo biologiczną i fizjologiczną – prawie nigdy nie odbywa się w próżni<sup>168</sup>. Zawsze dzieje się w znacznie szerszym kontekście ludzkich spraw – służy jako mikrokosmos różnorodnych postaw i wartości, w ramach których tworzona jest kultura. Z jednej strony pornografia

jako forma wiedzy o seksualności stanowi ideologiczne kłamstwo – za jego pomocą dominujące grupy kontrolują niższe warstwy społeczne w czasach, w których bezpośrednie formy nadzoru i kontroli są za mało skuteczne. Z drugiej strony dyskurs krytyczny, jaki jej towarzyszy, pozwala odsłonić politykę reprezentacji tak samej pornografii, jak i znacznie głębszych struktur kultury Zachodu, stając się punktem wyjścia dla ukonstytuowania dyskursu alternatywnego. Wylaniem dziecka z kąpielą byłoby więc twierdzenie, że dyskurs nowoczesny jest jedynie ułudą. Już Foucault zauważył, że poprzez dyskursytywizację seksualności, implementację perwersji i sprzęgnięcie rozkoszy z wiedzą i władzą powstały i rozwinęły się inne „rozkosze” – rozkosz analizy, rozkosz wyznania – wcześniej z seksualnością niezwiązane. W szerszym znaczeniu z pewnością przyczyniło się to do rozwoju literatury. Warto również zwrócić uwagę na związek produkcji kulturowej z nieświadomymi motywami libidalnymi. Wykorzysta to surrealizm, proponując zupełnie inny dyskurs seksualności, który ja określam jako estetyczny.

W przeciwieństwie do dyskursu klasycznego seksualność w dyskursie nowoczesnym staje się stopniowo tematem autonomicznym. Pornografia przestaje być tylko etykietką, która ułatwia wykluczenie poza system obscenicznego treści, a staje się polem poszukiwań prawdy o kobiecie i jej rozkoszy, przeznaczoną najpierw dla badaczy i naukowców, potem wszystkich mężczyzn, podstawą gospodarki libidalnej. Upowszechnia się nowy gatunek powieści pornograficznej, powstaje całkiem nowy gatunek filmu. Stawką nie jest tu jednak rozkosz, ale poznanie.

Reasumując: głównymi strategiami stosowanymi wobec pornografii będzie zachęta do mówienia i nadprodukcja materiałów pornograficznych. Dominującym efektem pornografii – nuda. Reakcją paradoksalną, do której prowadzi – odrzucenie lub poszukiwanie alternatywy.

### 3. Dyskurs estetyczny

*Czy pornografia – bo jest to pornografia, pornografia absolutna, brukająca nie ciało, lecz wszechświat – może drażnić nie naskórek, ale korę mózgową?*<sup>169</sup>

Na przestrzeni wieków pornografia nie tylko zyskała autonomię gatunkową, ale również wypracowała potrzebny do tego język, który dalej określać będę mianem dyskursu estetycznego pornografii. Pierwsi teoretycy pornografii, poczynając od D. H. Lawrence’a do Stevena Marcusa, George’a Steinera i Susan Griffin, uważali, że termin „artystyczna

pornografia” jest oksymoronem<sup>170</sup>. Z czasem jednak pojawili się autorzy, których teksty na różnych podstawach budowały autonomię tak estetyczną, jak i gatunkową pornografii: Wayland Young (*Eros Denied*, 1965), Susan Sontag (*The Pornographic Imagination*, 1967), Peter Michelson (*The Aesthetics of Pornography*, 1971), Michael Perkins (*The Secret Record*, 1976) oraz Linda Williams (*Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*, 1989).

Celem tego rozdziału w jego głównych zrębach jest ukazanie zjawisk, które doprowadziły do uzyskania przez pornografię autonomii w estetyce i w systemie sztuki. Historia zmian w estetyce domagałaby się oddzielnej rozprawy, dlatego ograniczę się jedynie do krótkiej rekapitulacji analiz: Winfrieda Menninghausa na gruncie niemieckiej teorii estetycznej, Camille Paglii i Petera Michelsona w myśli anglosaskiej, Michaiła Bachtina i Julii Kristevej w myśli rosyjsko-francuskiej, a także Georges’a Bataille’a we francuskiej tradycji literackiej.

Następnie postaram się przedstawić cechy dystynktywne dyskursu na podstawie wybranego korpusu tekstów. Dokładny katalog czołowych literackich pornografów, a tym bardziej analiza ich twórczości znacznie wykracza poza możliwości mojej pracy. Posłużę się jednak sylwetką ojca założyciela literackiej pornografii, ucieleśnieniem „mitu Wielkiego Pornografa”<sup>171</sup>, który zdaniem Bataille’a jako pierwszy „dał przemysłany wyraz owym niekontrolowanym ruchom, na negacji których świadomość zbudowała gmach społeczny – i obraz człowieka”<sup>172</sup>. Twórczość de Sade’a posłuży mi jako tekst fundujący nowy dyskurs pornografii literackiej. Tekst, którego szeroka lektura stała się możliwa nieprzypadkowo dopiero w XX wieku, kiedy pole sztuki – w wyniku licznych przemian – zostało uprzednio właściwie przygotowane.

### 3.1. Historia pornografii estetycznej

#### 3.1.1. Winfried Menninghaus: wstręt a niemiecka myśl estetyczna

Estetyka to dziedzina filozofii, powstała w połowie XVIII wieku, zainteresowana przede wszystkim kwestią artyzmu<sup>173</sup> i ugruntowana na zasadzie negacji brzydoty, wstrętu i obsceniczności<sup>174</sup>. To właśnie te pojęcia służą jako użyteczne kategorie, które pozwalają artykułować różnicę estetyczny–nieestetyczny, na czym – jak już wyjaśniłam – bazuje klasyczny dyskurs pornografii.

Winfried Menninghaus w swojej monografii z 1999 roku zdefiniował pojęcie wstrętu jako rodzaj „gwałtownej obrony (1) przed obecnością

fizyczną respective przed blisko nas obchodzącym zjawiskiem (2), które zarazem może w różnym stopniu być względem nas emitерem podświadomego przyciągania – aż po jawną fascynację (3)<sup>175</sup>. Następnie poddał to pojęcie operacjonalizacji i dokonał ponownej analizy klasycznych tekstów estetyki niemieckiej. W rezultacie udowodnił, że rozróżnienie estetyczny–nieestetyczny (ergo wstrętne) nigdy nie było kompletne, bowiem wstrętne, czyli to, co scedowane na negatywny biegun tej dychotomii, od początku zajmowało miejsce również po przeciwnej stronie, czyli w samym centrum piękna. W pracy *Wstręt. Teoria i historia* ukazał, jak wstręt z całym swoim zapleczem semantycznym (obsceniczne, pornograficzne i tym podobne) przeszedł ewolucję w estetyce.

Menninghaus zwraca uwagę, że już Kant w *Antropologii w ujęciu pragmatycznym* pisał: „Lecz w jakikolwiek sposób szukalibyśmy satysfakcji, naczelną maksymą, jak już wspomniałem, jest: tak ją sobie odmierzać, by zawsze można było jeszcze wznieść ją wyżej; albowiem gdy jesteśmy nią nasyceni, nastaje ten budzący wstręt stan, który zblazowanego człowiekowi czyni samo życie ciężarem, a kobiety trawi pod nazwą waporów”<sup>176</sup>.

Wstrętne nie było więc jedynie przeciwieństwo piękna, ale również piękno w nadmiarze, piękno konsumowane, skończone, zmysłowe – czyli paradygmat wstrętu seksualnego – rozkoszy cielesnej, czyli głównego tematu pornografii, co Winkelman doprecyzował następująco: „Wszelkie uciechy, aż po te, które największą ciźbę ludzką ograbiają z nierozpoznanego, wielkiego skarbu, z czasu, zachowują swą trwałość i strzegą nas przed wstrętem i znużeniem w tej mierze, w jakiej zajmują nasz intelekt. Czysto zmysłowe doznania natomiast dochodzą tylko do naszćórka i nie oddziałują na intelekt”<sup>177</sup>.

Naczelną zasadą XVIII wieku było bowiem antropologiczno-estetyczne prawo unikania nasycenia, transponowane na imperatyw artystyczny niedokończonego doświadczenia estetycznego. Doznanie piękna było produktem „wyższych zmysłów”, czyli „zmysłów dystansu” (wzroku i słuchu), które wiązały się z wrażeniami analitycznymi, intelektualnie zapośredniczonymi, zorientowanymi na formę, a więc bardziej idealnymi w przeciwieństwie do „zmysłów bliskości” (dotyku, smaku, zapachu), które ewokowały konkretność, namacalność i analityczną oporność<sup>178</sup>. Kontemplacja aktu ludzkiego jako zamkniętej doskonałej formy była ideałem epoki<sup>179</sup>.

Zdaniem Menninghaus'a już na przełomie XVIII i XIX wieku doszło do daleko idących przemian w obrębie pola estetycznego. Klasyczny

ideał pięknego posągowego ciała, a także poetyka uniwersalnych reguł zostały poddane próbie w wyniku przedefiniowania postulatów kierowanych w kierunku twórczości estetycznej. Co istotne, rozluźnienie klasycznego gorsetu zaczęło się nie od rzeźby czy malarstwa, ale od literatury, której Lessing i Herder przyznali największą swobodę w stosunku do „prawa piękna”<sup>180</sup>. Odchodząc od prymatu klasycznych zasad stałości i niezmienności, sztuka coraz częściej zaczęła być rozumiana w kategoriach „genialności”. Wraz ze wzmocnieniem czynnika subiektywnego coraz silniej wartościowana zaczęła być „nowość” i „inność”. A „nic tak nie sprzyjało dynamizmowi wewnętrznemu innowacyjności estetycznej, jak właśnie coraz radykalniejsze odchodzenie od ideału «delikatnie wydętej cielesności»”<sup>181</sup>. Za Schleglem i Rosenkranzem Menninghaus konkluduje: „Droga smaku, który został pozbawiony wszelkiej podpory, prowadzi «dość szybko» od «pikantnego» i «frapującego» do «szokującego» [...]”<sup>182</sup>. W wyniku podważenia uniwersalnych zasad na rzecz subiektywnych doświadczeń, ale też wobec szybkiego zmieniania się i używania nowych bodźców, zmienił się ideał ciała (otwierając się na taetio-genne strefy) oraz poetyka (defiguracja, groteska). Doskonałość zaczęła nudzić. Piękność połączona z brzydotą, piękność nieczysta, niższa, prześladowana – czyli piękność nowoczesna – zaczęła fascynować artystów i filozofów. Najdoskonalszy wyraz dał temu w swej twórczości Baudelaire. A formą literacką stał się romantyzm, który zdaniem Ludwiga Tiecka postawił znak równości między „romantycznym” i „wstrętym”: „wy, romantycy, wy, autentycznie romantyczni, jesteście więc prototypem i entuzjazmującym wzorcem tych bezwstydników, którzy opiewają zdrożność, rozkład, monstrum i dzieła ciemności [oraz jak] Victor Hugo traktują wszelką szlachetność, pławią się w rozkładzie pośród zdrożności i [są] upojeni wstrętnością”<sup>183</sup>.

O ile w XVIII wieku nadmierne piękno mogło stać się wstrętne, o tyle w XIX wieku wstręt mógł stać się piękny. Romantyczna wstrętność i zło miały bowiem w sobie możliwość metamorfozy estetycznej w swoje przeciwieństwo. Jak zauważa Rosenkranz, mocą zasady wolności i samostanowienia doszło do konwergencji piękna i jego przeciwieństwa<sup>184</sup>. Zbrodnia mogła stać się wielką dzięki mocy swojej formalnej wolności – nadzwyczajnej odwagi, siły, wytrwałości i tym podobnym<sup>185</sup>. Rozpadła się negatywna zasada wstrętu.

Jaka była funkcja wstrętu, a więc i „wstrętnej” seksualności? Menninghaus wskazał wiele tropów: „przemoczne i typowe dla tamtej epoki źró-

dło kwantytatywnego i kwalitatywnego potęgowania bodźca; jako instrument stylistyczny satanizmu estetycznego; jako *mise-en-abime* związku «décomposition» i «création» (poetyckiej); jako (ironiczna) autoekspozycja mizoginii i wstrętu seksualnego; jako ukazanie otchłani seksualności czy ciemnych stron ludzkiej duszy; jako negatywne medium metamorfozy, «samo przewyciężenia brzydoty», które właśnie dowodzi triumfu poezji, triumfu piękna (prezentacji) nad haniebnością (jej przedmiotu)<sup>186</sup>. Z pewnością wstręt, nierozzerwalnie związany z seksualnością, stawał się stopniowo wystarczająco silnym narzędziem, by problematyzować czy też kształtować obraz rzeczywistości. I chociaż kolejny z teoretyków wstrętu – Nietzsche – potępił styl romantyczny jako objaw chorej kultury współczesnej nawołującej do rezygnacji i zniechęcającej do istnienia (wzorcem była tu twórczość Wagnera), to znalazł inne zastosowanie wstrętu. Autor *Tako rzecze Zaratustra* diagnozował, że romantyczna psychologia głębi wychowuje do wstrętu (pierwszego stopnia). Jednak lekarstwem na tę sytuację może być ponowne wykorzystanie wstrętu (drugiego stopnia), by przewartościować wszystkie wartości. W filozofii Nietzschego ciało<sup>187</sup> i jego funkcje (rozmnażanie, trawienie) stały się podstawą projektu. „A cokolwiek z niego wystąpi (kał, mocz, ślina, nasienie), to budzi wstyd. [...] Człowiek, w tej mierze, w jakiej nie jest formą, pozostaje dla siebie samego wstrętny – i robi wszystko, by o tym nie myśleć. – Rozkosz, która ewidentnie wiąże się z tym wewnętrznym człowiekiem, uchodzi za niższą – wpływ sądu estetycznego. Idealiści miłości są marzycielami pięknych form, pragną się ludzi i często są oburzeni, przedstawiając sobie coitus i nasienie. – Wszystko, co przykre, męczące, nadgwałtowne, przypisał człowiek temu wewnętrznemu ciału: tym wyżej podniósł widzenie, słuchanie, formę, myśl. Wstrętność niech będzie źródłem nieszczęścia! – My zmieniamy swe zapatrywanie w kwestii wstrętu!”<sup>188</sup>

Jednym z postulatów Nietzschego stało się więc przywrócenie animalnego wymiaru egzystencji człowieka jako drogi do przewyciężenia fałszywej świadomości. Przez ponowne połączenie nawet najbardziej abstrakcyjnych procesów myślowych z uczuciami i potrzebami, mającymi swą podstawę w ciele realnym, człowiek miał odzyskać swoją moc. Metonimicznym procesem, który Nietzsche wybrał jako model przewyciężania wstrętu pierwszego stopnia poprzez wstręt drugiego stopnia, stało się trawienie. Jednak równie dobrze podstawą mógłby być każdy inny nieobecny kulturowo proces fizjologiczny, jak rozkład czy stosunek płciowy. Ten „zwrot fizjologiczny” stał się podstawą nietzsche-

ańskiej estetyki fizjologicznej i fizjologicznego poznania<sup>189</sup>. „Wszędzie, gdzie ktoś dobroduszenie, bez goryczy, mówi o człowieku, że to brzuch, który ma dwie potrzeby, i głowa, która ma jedną potrzebę; gdzie ktoś widzi i chce widzieć tylko głód, pożądanie i próżność jako właściwe i jedyne sprężyny ludzkiego działania [ ... ], tam miłośnik poznania musi pilnie się przysłuchiwać, w ogóle musi nadstawiać uszu tam, gdzie mówią bez oburzenia”<sup>190</sup>.

W *Narodzinach tragedii* wstręt okazał się dowodem wejrzenia w prawdziwą naturę rzeczy i podstawą zasady „Odczuwam wstręt, jestem więc predestynowany do poznania”, a nawet „Odczuwam wstręt, poznałem więc”<sup>191</sup>, kiedy poznający powraca z upojenia dionizyjskiego. Doskonale odda tę myśl Witold Gombrowicz w swoich *Dziennikach*: „Natura ludzka objawia się w grzechu, w żywotnej ekspansji, i ten, kto nie zaznał takiego okresu żywotności, kto od dzieciństwa był tylko cnotliwy, niewiele będzie wiedział o sobie”<sup>192</sup>. Co istotne, autor *Narodzin tragedii* nie tyle sfunkcjonalizował te procesy, co ulokował je – zdaniem Menninghausa – w samym dziele sztuki, dzięki czemu dał podstawy powstania „wstrętnej” literatury, którą Kristeva później określi mianem literatury abiektu, przekraczając tradycyjne podziały wprowadzone przez psychoanalizę freudowską.

Teoria psychoanalizy – co podkreśla Menninghaus – bardzo wyraźnie wprowadziła rozróżnienie na estetyczną kulturę i nieestetyczne libido, zwłaszcza kluczowym tekstem *Kultura jako źródło cierpień*<sup>193</sup>. Freud doskonale wpisał się nim w swoją epokę: z jednej strony rozwijając nowoczesny dyskurs o seksie, z drugiej strony – stając się jednym z ojców hermeneutyki podejrzeń, zwrotnie oddając ciału jego tajemne rozkosze. We *Wstępie do psychoanalizy* Freud napisał: „To, co zwiemy u ludzi dorosłych «zбочeniem», odbiega od normalnej linii pod następującymi względami: po pierwsze, przez nieliczenie się z podziałem na gatunki (rozdział między człowiekiem a zwierzęciem), po drugie, przez przekroczenie granic wstrętu i po trzecie – zapory kazirodczej, zakazu zaspakajania pragnień płciowych w stosunku do bliskich krewnych, po czwarte – przez obcowanie bez względu na płeć, po piąte wreszcie – przez przeniesienie roli narządów płciowych na inne narządy lub części ciała. Wszystkie te granice nie istniały od samego początku, lecz zostały wytworzone stopniowo, z biegiem rozwoju i wychowania”<sup>194</sup>.

W swojej teorii dziecięcej seksualności Freud pokazał, że każda jednostka, przechodząc przez kolejne fazy swojego rozwoju (ontogeneza), odtwarza dzieje człowieka i jego kultury (filogeneza). Pierwotny stan

polimorficznej perwersyjności, która nie zna wstydu, wstrętu, różnic płciowych, społecznych i gatunkowych, pozostaje w pewnym sensie czymś nieprzemijającym dla rozwoju gatunkowego, jak i osobniczego człowieka (każdy człowiek przechodzi przez wszystkie fazy, istnieje też możliwość regresu). Co więcej pozostaje on obecny w indywidualnym rozwoju na poziomie nieświadomym. Perwersja jest anachronizmem rozwoju seksualnego i kulturowego. Ale ten kontynent zaginionej seksualności (brak zakazów, wstydu, wstrętu) łączy się jednocześnie z nostalgiczną wizją zatracenia, ekstazy, do których sięga pornografia estetyczna. Dla Freuda dziecko, niższe warstwy ludu, osobnicy perwersyjni, wreszcie neurotycy są na polu kulturowym tropicielami rozkoszy, która nie знаła ograniczeń, zanim nie narzuciła jej kultura.

Menninghaus omawia wstręt jako korelat, a zarazem antagonistę specyficznie nowoczesnej „kultury estetycznej”, „dezyderat znaczących estetyków, filozofów, teoretyków cywilizacji i psychoanalityków: Mendelssohna, Winckelmanna, Lessinga, Herdera, Kanta, Rosenkranza, Nietzschego, Freuda”<sup>195</sup> i innych. Jego rozumienie pojęcia jest na tyle szerokie, że stanowi o klasie zjawisk, do której zalicza się również obsceniczne i/lub pornograficzne. Wszystkie kategorie mierzą się bowiem z wtargnięciem elementu heterogenicznego, a także są operatorem afektywnym elementarnych tabu cywilizacyjnych i różnic społecznych<sup>196</sup>. Analizując pozycję i funkcje wstrętu, Menninghaus udowadnia autonomizację tej kategorii, która dokonywała się przez dwieście pięćdziesiąt lat, aż do pozycji niezależnej „realności” i „quasi-metafizycznej prawdy”<sup>197</sup>. Większość jego rozpoznań dotyczy również pornografii.

### 3.1.2. Camille Paglia i Peter Michelson: anglosaska dekadencja

Pierwsza całościowa monografia pornografii jako kategorii literackiej została napisana przez profesora University of Colorado, Petera Michelsona. Autor *The Aesthetics of Pornography* (1973) i *Speaking the Unspeakable. A Poetics of Obscenity* (1993) skoncentrował się na pracach pisarzy i artystów głównie z anglosaskiego kręgu kulturowego, dla których pornograficzność i obsceniczność stały się narzędziem artystycznej wypowiedzi. Badając historyczny rodowód tych kategorii, zakorzeniony w micie o zwierzęcości ludzkiej natury, a następnie śledząc jego różnorodne implikacje dla badań literackich, praktyk kulturowych, jak i dyskursu filozoficznego, Michelson doszedł do wniosku, że pornografia nie jest jedynie kulturową aberracją, ale stanowi złożoną formę ekspresji ludzkiej wyobraźni, wystarczającą żywotną, by mieć swoją własną poetykę<sup>198</sup>. Taka konstata-

cja – jak argumentuje – możliwa jest po wcześniejszej akceptacji faktu, że to, co zdeprawowane, perwersyjne, neurotyczne, psychotyczne – w skrócie obsceniczne – może być agentem duchowej wiedzy<sup>199</sup>.

Literatura pornograficzna „dowodzi nie tyle, że istnienie jest obsceniczne, tylko że obsceniczność istnieje” i że „obsceniczność w nie mniejszym stopniu niż piękno pozwala artykułować prawdę”<sup>200</sup>. Jako gatunek pornografia jest więc reprezentacją obsceny, która dialektycznie przeciwstawiona jest pięknu. Wprowadza na scenę to, co wcześniej było wykluczone, a seksualność stanowi wyobrażeniową, figuralną i werbalną podstawą dla jej retoryki<sup>201</sup>. Michelson znajduje trzy główne źródła ukonstituowania się pornografii jako gatunku: antropologiczny mit o zwierzęcej naturze człowieka, naturalistyczny dyskurs XVIII wieku, a także odwróconą retorykę literackiego dekadentyzmu.

Odwołując się do tragedii greckiej, autor *The Aesthetics of Pornography* udowadnia archetypiczność troski człowieka o własną seksualność i jej destrukcyjną naturę. Doskonale opisuje to mit z *Hymnów homeryckich* Hezjoda, w którym Tejrezjasz, wcielając się kolejno w samicę i samca kopulujących węży, miał rozstrzygnąć spór Zeusa i Hery o to, kto odczuwa większą przyjemność seksualną. Gdy wróżbita przyznał, że kobieta przeżywa dziesięciokrotnie większą rozkosz, został oślepiony przez Herę, bowiem zdradził jej „słabość” (brak kontroli). Pomimo kultu dla Erosa seksualność od początku zawierała w sobie niebezpieczeństwo równie silne jak fatum. Dlatego *ars amandi* (skupiona na kontrolowanej przyjemności), uprawiana przez starożytnych jako gatunek literacki, nie wyczerpywała tematu seksualności.

Zdaniem Michelsona starożytni zdawali sobie sprawę z siły seksualności. Dlatego dramaci stworzyli nie tylko po to, by pomóc człowiekowi poradzić sobie z ciemnymi mocami zewnętrznego fatum, ale również – wewnętrznymi pragnieniami, nie w pełni uświadomionymi i będącymi poza zasięgiem wiedzy i kontroli, które towarzyszyły ludzkim poczynaniom<sup>202</sup>. Zwrócił na to uwagę Freud, obnażając nieświadomione kazirodzkie popędy Edypa. Tematem klasycznych sztuk greckich było – zdaniem amerykańskiego badacza – zdeterminowanie ludzkiego losu przez zewnętrzne i wewnętrzne siły, które skazywały bohatera na przegraną, a publiczności pozwalały skonfrontować się z seksualnymi potrzebami i poprzez katharsis rozładować lęk i trwogę.

Pornografia jako gatunek rozwinęła się jednak znacznie później. Zdaniem Michelsona rozpoczęło się to w wieku XVIII, gdy za sprawą naturalistycznej filozofii stała się narzędziem do wyrażania mitu animalności. Im

bardziej naturalizm zyskiwał siłę oraz autorytet niezbędny do zakwestionowania idealizmu, tym szybciej pornografia urastała do rangi skutecznego narzędzia jego obalania<sup>203</sup>. Najdoskonalszym reprezentantem filozofii naturalistycznej, której naturalną konsekwencją było sięgnięcie po literaturę pornograficzną, okazał się Markiz de Sade. Michelson – podobnie jak Simone de Beauvoir w słynnym tekście *Czy spalić Sade'a?* – traktuje jego twórczość jako estetyczny projekt ukazania ekstremów natury ludzkiej: „[...] nie jest bowiem tak, jak można by sądzić, że to rodzaj wrażliwości skłania do zbrodni lub do cnoty, lecz jej najwyższy stopień; a indywiduum, w którym jej działanie jest powolne, będzie się skłaniać ku dobru, tak jak pewne jest, że to, w którym owo działanie czyni spustoszenia, nieuchronnie zwróci się ku złu; zło jest bowiem bardziej pikantne, bardziej pociągające niż dobro”<sup>204</sup> oraz „[...] moja droga, nie miej wątpliwości, że Denisowie, Neronowie, Ludwikowie, Tyberiusze, Wacławowie, Herodowie, Andronikowie, Heliogabale, Retzowie itd., byli szczęśliwi dzięki tym zasadom i że jeśli bez drżenia mogli czynić te wszystkie okropności, to z pewnością dzięki temu, że potrafili rozpaść rozkosz od pochodni swych zbrodni. To były potwory, zarzucać mi głupcy? Tak, zgodnie z naszymi obyczajami i naszym sposobem myślenia, ale w odniesieniu do wielkich zamiarów natury względem nas byli oni tylko narzędziami realizacji jej planów; właśnie po to, by wypełniali jej prawa, wyposażyla ich ona w te okrutne i krwiożercze charaktery”<sup>205</sup>.

De Sade – zdaniem Michelsona – ukazał naturalność zbrodni i perwersji zarówno z perspektywy moralności człowieka, jak i historii dziejów. Jego odkrycia nie tylko wyjaśniały orgie starożytnego Rzymu czy terror jakobiński, ale antycypowały także przyszłe eksperymenty nazistów, japońskie okrucieństwa na Filipinach, amerykańską masakrę w My Lai<sup>206</sup>. Co więcej de Sade powiązał okrucieństwo z rozkoszą. By uwidocznic ten tragiczny etos, wykorzystał retorykę pornografii, zdolną wywołać zarówno obrzydzenie, jak i pożądanie. Chciał „byśmy poczul te pasje, które czynią życie tragicznym”<sup>207</sup>, by człowiek skonfrontował się z obrazem siebie, przed którym nie może uciec w mity sentymentalizmu, idealizmu czy cywilizacji, i który przy całym obrzydzeniu wzbudzi jego pożądanie. Przy czym libertynizm – tak jak go rozumiał de Sade – nie był jedynie apoteozą zbrodni, ale również stylem życia, który akceptował pełną wolność człowieka, a wraz z nią niezbywalność ciała, rytm jego pragnień (ból i przyjemności), poczucie własnej mocy. „Pornografia jako hiperboliczna reprezenta-

cja syndromu bólu-przyjemności w życiu seksualnym człowieka jest u de Sade'a retoryką naturalizmu"<sup>208</sup>.

Kolejnym krokiem torującym drogę pornografii na literackie salony był dekadentyzm z jego naczelną zasadą uniezależnienia piękna od moralności. „Dekadencka” sztuka zadała bezpośredni cios monolitowi estetycznego idealizmu<sup>209</sup> poprzez wprowadzenie brzydoty, groteski i niemoralności jako agentów piękna i harmonii. Tym samym całkowicie zakwestionowała dominującą w zachodniej poetyce zasadę jedności prawdy, dobra i piękna<sup>210</sup>. W rozumieniu Michelsona dekadentyzm wywodzi się z romantyzmu, gdzie za cel sztuki uznawano prawdę. Jednak na przełomie XIX i XX wieku prawda przestała być traktowana jako prawda natury (jak twierdzili romantycy) i stała się prawdą sztuki. Dekadenci zapragnęli uchwycić piękno bez metafizycznej podstawy, wykorzystując arystokratyczną wrażliwość. O ile osiemnastowieczny naturalizm znalazł swój najpełniejszy wyraz w twórczości de Sade'a, o tyle czołowymi dekadentami byli dla Michelsona Oscar Wilde i Aubrey Beardsley (zwłaszcza jego obrazy do *Lizystraty* Arystofanesa oraz niedokończona powieść pornograficzna *The Story of Venus and Tannhäuser*), którzy przenieśli pornograficzne obrazy w elegancki kontekst. Ich celem przestało być pokazanie ludzkiej natury – pragnęli bowiem rzucić artystyczne wyzwanie granicom sztuki. Wskutek tego sztuka ostatecznie zerwała gorset metafizycznych inklinacji, przekraczając również apollińsko rozumianą w romantyzmie naturę. Zerwała także ze służalczością wobec jakichkolwiek zewnętrznych zadań poznawczych. Zwróciła się ku samej sobie. Transgresje moralne czy estetyczne zostały zastąpione transgresjami językowymi. Otworzyło to możliwości nowego typu pisanie – pisanie pornograficznego.

Podobnie dla Camille Paglii, profesor University of the Arts w Filadelfii i autorki książki *Seksualne osoby. Sztuka i dekadencja od Nefretete do Emily Dickinson* (1990), literatura pornograficzna to próba przywrócenia kulturze wypartej przez współczesne społeczeństwo prawdy o ludzkiej seksualności. Nawet jeśli cywilizacja i kultura służą obronie człowieka i społeczeństwa przed ich anarchiczną i destrukcyjną siłą, sztuka może i powinna ukazywać uwikłanie człowieka żyjącego na granicy natury i kultury. Seksualność to siła daimoniczna (nie chrześcijański zły demon, ale daimon – przedchrześcijańskie bóstwo, które bywało i dobre, i złe, jak natura). Dlatego Paglia przyjmuje w swojej pracy punkt widzenia Markiza de Sade'a – „najbardziej nie czytanego pisarza w literaturze zachodniej”<sup>211</sup>. A jednym z jej głównych założeń jest udowod-

nienie, że próby ukazania prawdy o ludzkiej naturze od zawsze były obecne w kulturze wysokiej<sup>212</sup> pod różnymi seksualnymi maskami.

Dla autorki *Seksualnych person* seksualność jest naturą w człowieku i stanowi powrót „do tego, co Freud nazywa polimorficzną przewrotnością niemowlęcia, pełnym zapалу tarzaniem się w każdej wydzielinie ciała”<sup>213</sup>. Literatura dokumentuje świadectwa i antycypuje możliwości ludzkiej natury, a pornografia – jako gatunek literatury masowej – jest szczególnie uwrażliwiona na daimoniczne oblicze człowieka, pokazując nam „te wieczne siły działające pod warstwą społecznych konwencji i poza nimi”<sup>214</sup>. Dlatego nie da się jej oddzielić od sztuki. O ile erotyka zgłębia erotyczne maski i persony, o tyle pornografia jest „czysto pogańską obrazowością”, „rytualnie ograniczonym wizualnym wyrazem daimoniczności seksu i natury”<sup>215</sup>. Brak Markiza de Sade’a w klasycznym, a nawet liberalnym nauczaniu humanistycznym ilustruje nieśmiałość i hipokryzję społeczeństwa. „Trzeba się z nim konfrontować w całej jego brzydocie”<sup>216</sup> – konkluduje badaczka.

Głównym tematem analiz Paglia jest rozpoznanie ludzkiej chthonicznej natury człowieka pośród licznych przedstawień literackiej erotyki – obnażanie seksualnych masek, jakie przywdziewała kultura Zachodu i skonfrontowanie ich z prawdą pornografii, której patronuje Markiz de Sade, William Blake i Emily Dickinson. Dlatego Paglia nie kreśli postępu do formy idealnej, ale wskazuje lepsze i gorsze reprezentacje. Według badaczki historia rozwoju literatury to sinusoida ścierania się dionizyjskości i apollińskości. Sztuka Zachodu nie wypracowała bowiem nigdy syntezy „słonecznej wyrazistości formy z daimonicznym kultem ziemi”, kultu oka i labiryntu biologii, jak stało się to w starożytnej sztuce Egiptu<sup>217</sup>.

Walka o rząd dusz i rozumienie podstawowych kategorii zawsze uzależniona była od zmiennych, takich jak popularność określonego pisarza. Dzieje recepcji odsłaniają autorskie pochodzenie dominujących form reprezentacji. Obok dominującego, ale mistyfikującego prawdę nurtu, biegnie zatem równolegle nurt pisarzy wyklętych. Zdaniem Paglia to William Wordsworth, odmawiając uznania seksu i okrucieństwa w naturze, a nie William Blake, „brytyjski de Sade”, zdefiniował naturę dla dziewiętnastowiecznej kultury. Jednak tak jak odpowiedzią na pisma Rousseau był de Sade, a reakcją na *Julię – Julietta*, tak odpowiedzią na Wordswortha jest Coleridge: „Istnieje trudna seksualna symbioza między tymi dwoma mężczyznami – Wordsworth przenosi na Coleridge’a to, czego sam w naturze nie może uznać. Od Coleridge’a zaczyna się dziki nurt

dziewiętnastowiecznego pornograficznego daimonizmu: od Poe'go i Hawthorne'a do Baudelaire'a, Wilde'a i Jamesa"<sup>218</sup>.

Kluczowym modelem zachodniego urzędzenia seksualności jest dla Paglii dialektyka romantyzmu i dekadencji. Romantyzm, który uwolnił sztukę od władzy społeczeństwa i chrześcijaństwa, dzięki czemu wyobrażenia mogła zerwać wszelkie ograniczenia, błędnie rozumiał dionizyjskość jako zasadę przyjemności, gdy należałoby ją raczej rozumieć jako kontinuum przyjemności i bólu<sup>219</sup>. Dekadentyzm z kolei „to manierystyczny okres późnego stylu romantycznego”, „reakcja zwrotna wewnątrz romantyzmu, równoważąca jej odchylenie w stronę Dionizosa”<sup>220</sup>. Dekadencka teoria natury z jednej strony podąża za de Sade'iem i Coleridge'iem, którzy dostrzegają okrucieństwo natury. Z drugiej strony jednak sztuka zajmuje tu miejsce natury, osoba zamienia się w piękną rzecz, a seksualne persons doprowadzone zostają do granic sztuczności. Dekadentyzm poprzez nadmierną sztuczność zatracą więc swój wywrotowy potencjał i zamienia się w swoje przeciwieństwo. „Dekadencja to apolliński najazd na dionizyjskość, agresywne oko obezwładniające i zamrażające żywioły”<sup>221</sup>.

W *Seksualnych personach* odsłonięty zostaje również wynalazek seksualnej tożsamości, który na długo przed Freudem kultura Zachodu zawdzięcza Rousseau i jego *Wyznaniom*, w których autor wywiódł perwersję dorosłości z traumy dzieciństwa<sup>222</sup> i stworzył podstawy współczesnej autobiografii. Tym samym ustanowił inny model kształtowania się podmiotowości – już nie poprzez wewnętrzny stosunek do Boga czy wszechświata, ani zewnętrzne określenie przez rodzinę i klasę społeczną. Uczynił z seksu zasadę zachodniego charakteru. *Wyznania* są romansem „ja”<sup>223</sup>.

Zarówno prace Michelsona, jak i dzieło Paglii czynią z pornografii niezwykle ważne narzędzie eksploatowania natury człowieka. Literaturoznawcy zgadzają się co do przemożnych inklinacji seksualności dla życia jednostek, a także uprzywilejowanej roli literatury w obnażaniu tych zależności. „Pornografia na swoim najniższym poziomie wykorzystuje ten rytm [oczekiwania i frustracji, który cechuje nasze życie seksualne – E. S.], zapewniając łatwą gratyfikację w fantazji. Ale na swoim najwyższym poziomie bada ten rytm, jego konsekwencje moralne i psychiczne, do takiego stopnia, że czyni go w najwyższym sensie poetyckim”<sup>224</sup>.

Różni ich jednak systematyzacja. Dla Paglii pornografia jest na swoim najbardziej podstawowym poziomie gatunkiem kultury masowej, tym, co określa się mianem pornografii hardcore. Jednak ze względu na związek z pogańską obrazowością i wyrazistą teorią seksualności jako sfery

natury stanowi ukryty podziemny nurt kultury wysokiej, który autorka stopniowo odsłania w twórczości pisarzy anglosaskich, uwidaczniając bardziej uniwersalną walkę pierwiastka apollińskiego i dionizyjskiego w kulturze. Paglia dostrzega więc motywy pornograficznej wyobraźni w twórczości uznanych twórców, określając na przykład Emily Dickinson mianem „Madame de Sade z Amherst”<sup>225</sup>. Jej definicja pornografii jest zatem niespójna – z jednej strony jest ona gatunkiem kultury masowej, popularną i skonwencjonalizowaną formą reprezentacji, z drugiej – prawdą o seksualności, filozofią uprawianą w buduarze, koncepcją ludzkiej natury, która szuka form wyrazu w sztuce wysokiej. Na pytanie, czy pornografia jest sztuką, autorka nie odpowiada jednoznacznie, ale wskazuje wspólny rdzeń sztuki i pornografii.

Michelson traktuje pornografię jako pełnoprawny gatunek literacki – ostatni krok uwolnienia się od prymatu metafizyki i znalezienia poetyki pornograficznej. W przeciwieństwie do Paglii, Michelson nie charakteryzuje ludzkiej natury, dzięki czemu nie osądza utworów pornograficznych pod względem trafności wobec nadrzędnej koncepcji. O pornograficzności decyduje raczej przeświadczenie o znaczeniu seksualności, również jako figuralnej, wyobraźniowej oraz werbalnej podstawy dla pewnej retoryki.

### 3.1.3. Michaił Bachtin i Julia Kristeva: od estetyki groteski do literatury abiektu

Związków teorii Michaiła Bachtina i Julii Kristevej nie należy ograniczać jedynie do powiązań kategorii polifoniczności w powieści ze zjawiskiem intertekstualności. Interesujący jest również związek teorii abiektu i semiotyczności w pracach bułgarskiej badaczki z badaniami rosyjskiego literaturoznawcy na temat estetyki groteski. Wspólne dla obojga badaczy okazuje się bowiem afirmatywne podejście do ciała niezamkniętego i niegotowego (a więc modelu ciała przeciwnego do ujęcia klasycznego), przemożne znaczenie seksualności, a także odnalezienie w niej energii twórczej dla kultury. Inna jest jednak płaszczyzna ujęcia seksualności w myśli obojga literaturoznawców. O ile Bachtin odwołuje się do ludowych źródeł literatury (historia literatury), o tyle Kristeva – do preedypalnej sfery każdego podmiotu (historia rozwoju osobniczego).

W książce *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średnio-wiecza i renesansu*, a także w późniejszych esejach na temat estetyki groteski, jednym z kluczowych motywów analizowanych przez Bach-

tina jest pierwiastek materialno-cielesny. Wedle rosyjskiego literaturoznawcy odgrywał on ogromną rolę nie tylko w ludowej kulturze średniowiecza, ale również w późniejszych pracach Cervantesa, Boccaccia, Szekspira, a także w malarstwie Hieronima Boscha i Bruegla Starszego, doprowadzając do dużej popularności obrazów picia, jedzenia, defekacji, życia płciowego w kulturze. Tak rozumiana cielesność ma charakter hiperboliczny i majestatyczny, ale też pozytywny i aprobatywny. A dzięki degradacji i materializacji wielu aspektów kultury oficjalnej ciało i jego funkcje stają się gwarantem ładu, kosmicznej harmonii i związku z naturą. „W odróżnieniu od kanonów czasów nowożytnych groteskowe ciało nie jest wyodrębnione z reszty świata, jest niezamknięte, nieukończzone, niegotowe, samo siebie przerasta, wykracza poza swoje granice. Podkreślone zostają albo te części ciała, które są otwarte na świat zewnętrzny – którędy świat wchodzi w ciało lub jest z ciała wydalany – albo też te, za których pośrednictwem ciało samo wystawia się niejako na świat; a zatem – otwory, wypukłości, wszelkie odgałęzienia i wyrostki: rozwarłe usta, genitalia, piersi, fallus, gruby brzuch, nos. Ciało odsłania swą istotę, to, co w nim rośnie i przekracza własne granice. Jedynie poprzez tego rodzaju akty, jak spółkowanie, brzemienność, poród, agonia, jedzenie, picie, defekacja – ciało odsłania swą istotę, to, co w nim sprowadza się do wzrostu i przekraczania własnych granic”<sup>226</sup>.

Zdaniem Bachtina ciało było otwarte nie tylko fizycznie, ale również metafizycznie poprzez łączność z odwiecznym porządkiem narodzin i śmierci, możliwość odrodzenia wynikającą z naturalnego związku ludu z naturą i ziemią. Jednak stopniowo ta kosmiczna perspektywa ciała zaczęła zanikać. Już u Cervantesa czytamy: „W prywatnej sferze codziennego życia poszczególnych osobników obrazy dołu cielesnego, zachowując jedynie moment negatywny, niemal całkowicie tracą swą pozytywną, rodzącą i wskrzeszającą moc, zostaje zerwana ich więź z ziemią i kosmosem, ich znaczenia zawężają się jedynie do roli naturalistycznych obrazów obyczajowej erotyki”<sup>227</sup>.

Stopniowo ukształtował się obraz ciała jako „czegoś gotowego, skończonego, dojrzałego, oczyszczonego jak gdyby z całego żużlu narodzin i wzrostu”<sup>228</sup>. Klasyczny model tabuizuje fizjologię, a także usuwa otwory i procesy fizjologiczne z oficjalnych przedstawień ciała. „Ciało wedle tych kanonów jest przede wszystkim już całkowicie uformowane, zupełnie gotowe. Jest ono zatem samotne, pojedyncze, oddzielone od innych ciał, zamknięte. [...] Wybiera się ciało będące w wieku możliwie najbardziej oddalonym od «progu» indywidualnego życia, a więc

zarówno od macierzyńskiego łona, jak i mogiły. Akcent pada na uformowaną, samowystarczającą indywidualność<sup>229</sup>.

Dla Bachtina była to zmiana nacechowana pejoratywnie, gdyż w jej wyniku człowiek pozbył się swojego kulturowego zabezpieczenia przed naturą i śmiercią. Poprzez zaprzeczenie i wyparcie prawdziwego ciała i sprowadzenie go do bezotworowej naskórkowej powłoki seksualność człowieka nowoczesnego utraciła swój pozytywny, wskrzescielski biegun.

Dla Julii Kristewej odrzucenie ciała fizjologicznego, z którym związane są kulturowe implikacje, zostaje przeniesione z płaszczyzny historyczno-literackiej na płaszczyznę rozwoju osobniczego jednostki. W tradycyjnej psychoanalizie proces kształtowania się podmiotu i ustanawiania porządku kulturowego wiąże się z odrzuceniem semiotycznego – czyli cielesności i *jouissance* (rozkoszy) pierwotnej diady matki i dziecka. Kultura patriarchalna określa je mianem nieczystego i zmusza do wyparcia, odrzucenia (*abjection*), wyrzucenia poza sferę „ja” lub pozwala na funkcjonowanie na marginesie społeczeństwa, obwarowując to jednak licznymi zakazami i tabu. „Ceną za wyparcie preedypalnego erosa jest obietnica relacji heteroseksualnej i prokreacji. Po stronie natury mamy więc «zwierzęcość», «seks», preedypalność, kobiety bez przynależności. Po stronie kultury «cywilizację», «zasady prokreacji», edypalność, kobiety przynależne mężczyznom i podporządkowane regułom wymiany<sup>230</sup>. Dlatego z jednej strony wszystkie wydzieliny ciała, wszelka manifestująca się materialność przywołują to, co matczyne, i wywołują odrazę. Z drugiej strony – fascynują, zawierając w sobie pokusę powrotu do matczynego łona. Ta dziwna fascynacja abiektem wyznacza podmiot<sup>231</sup>.

Zdaniem Kristewej sfera matczyna nie jest jednak odrzucona raz na zawsze, ale wciąż oddziałuje w życiu osobniczym. Badaczka uważa, że pod pewnymi postaciami semiotyczne występuje u dorosłych, artykułując się na przykład poprzez prozodję, grę słów, nonsens i śmiech. Przede wszystkim obecne jest w twórczości poetyckiej, co udowadnia w *Rewolucji języka poetyckiego*. Sfera odrzuconego ciała matki, gdzie „tożsamości (podmiot/przedmiot itd.) jeszcze nie ma lub też są ledwie zarysowane – podwójne, płynne, niejednorodne, zwierzęce, przemienione, zniekształcone, wstrętne<sup>232</sup> – trwa nadal w horyzoncie afektów, żądz, praktyk literackich, przez które jest przekształcana, a po części odzyskiwana. „Cechą poezji jest powrót do przedspołecznych źródeł mowy, do procesów, które wyprzedzają akty świadomej

symbolizacji, do tych faz, kiedy mówienie nie stało się jeszcze wypowiedzią”<sup>233</sup>.

Filozofka widzi w języku semiotycznym rewolucyjną energię, mającą swe źródło w popędowej fazie sprzed osiągnięcia spójnego obrazu „ja”, rozbijającą monologowość tekstu. Analizując elementy semiotyczne dzieł literackich, gdzie rytm przeważa nad referencją, a muzyczność nad rozumowaniem, wskazuje inne ujęcie podmiotowości – już nie pozycję wobec sensu, ale nieświadomą pracę pragnienia. Dopuszczenie tego pierwiastka do działalności jest właśnie źródłem wszelkiej twórczości, przekroczeniem tradycyjnych reguł, sprzeciwem wobec dominującej kultury – awangardą.

Doświadczenie estetyczne zakorzenione jest we wstręcie, który filozofka konceptualizuje nie jako zwyczajny przedmiot, któremu nadaje się nazwę i swobodnie umieszcza poza granicami siebie. Nie jest to też podmiot, bowiem zostaje radykalnie odseparowany od „ja”. Stanowi jednak obszar podmiotowości, gdzie gromadzi się to, co nieakceptowane społecznie: nieczystość, nikczemność, ohyda. Wstrętne jest właśnie ciało ukazane w ramach konwencji estetyki groteski ze wszystkimi otworami i wydzielinami, procesem starzenia i umierania, płodności i porodu, co kultura nowoczesna niemal całkowicie wyparła z oficjalnych przedstawień.

Poprzez literaturę wstrętu wyraża się to, co macierzyńskie/materialne/cielesne/śmiertelne – platońska chora<sup>234</sup>. Tu wdziera się potępio na rozkosz, niezależnie czy chodzi o seks, czy o śmierć. „Literatura to najwyższy kod naszych kryzysów, naszych najintymniejszych i najważniejszych apokalips. Stąd jej nocna władza: «wielki mrok» (Aniela z Foligno). Stąd jej nieustanna kompromitacja: «literatura i zło» (Georges Bataille). Dlatego też stanowi zamiennik sacrum. Mimo że sacrum nas opuściło, wciąż nie zostawia nas w spokoju i przyzywa szarlatanów ze wszystkich dziedzin perwersji. Zajmując jego miejsce, a więc zagarniając sakralną potęgę obrzydzenia, literatura być może nie jest najwyższym oporem, lecz odsłonięciem wstrętu”<sup>235</sup>.

### 3.1.4. Georges Bataille: historia erotyzmu

Tomasz Swoboda w swojej pracy *Historie oka* pokazuje, jak ogromny wpływ na kształtowanie się współczesnego doświadczenia estetycznego miała twórczość „Bataille’a i s-ki”<sup>236</sup>, czyli Georges’a Bataille’a, Michela Leirisa, Antonina Artauda, Maurice’a Blanchota i Pascala Quignarda. Każdy z twórców we właściwej sobie materii skupił się bowiem

na przywracaniu spojrzenia (oko i wzrok jako fundamenty zachodniej nowożytnej tożsamości) świata cielesnemu, odrywając je od umysłu i nauki, co cechowało nowoczesny dyskurs pornografii. Miało to konsekwencje – jak twierdzi Swoboda – dla przekroczenia granic poznania oraz awangardowości ich literatury. Ze względu na zakres mojej pracy, odniosę się jedynie do twórczości Bataille’a, filozofa francuskiego, który opisał fenomen erotyzmu. Jego teoria erotyzmu jest niejako dwudziestowiecznym zwieńczeniem i ukoronowaniem zmian estetycznych, jakie zaszły w polu sztuki oraz w zakresie wiedzy o człowieku, której mroczne karty odsłanili między innymi de Sade i Nietzsche. I o ile „erotyzm” w wydaniu Bataille’a jest teorią, o tyle pornografia – jak udowodnił to *Historią oka* i innymi utworami – będzie praktyką.

### Czym jest erotyzm?

Erotyzm wedle Bataille’a jest praktyką typowo ludzką, powstałą w określonym momencie ewolucji gatunku (trzydzieści tysięcy lat temu<sup>237</sup>) jako konsekwencja świadomych i celowych zabiegów człowieka, związanych z zabezpieczeniem życia (praca) oraz lękiem przed śmiercią. Erotyzm jest więc rezultatem wyparcia czynności seksualnych ze zwykłego czasu i przeniesienia ich do sfery sacrum, podporządkowania regułom i zakazom, a w konsekwencji „wynaturzenia”. Erotyzm – jako zanegowanie normalnego porządku – nie jest regresem do natury, ale naturą przekształconą<sup>238</sup>, „ubóstwioną”<sup>239</sup>, zwierzęcością sperweryzowaną czy też seksualnością niedozwoloną<sup>240</sup>. Różni się od zwierzęcego popędu płciowego motywem (psychologicznym, a nie tylko fizjologicznym), celem (rozkoszą, a nie tylko przyjemnością), a także skutkiem (o ile zwierzęca chuć może być zaspokojona jak każda inna fizjologiczna potrzeba, o tyle ludzkie pragnienie cechuje nienasycenie). Nie służy niczemu (jak na przykład gatunkowa prokreacja), ale stanowi czyste marnotrawstwo energii, zdradę wszystkiego, co poddane ekonomii i pragmatyzmowi<sup>241</sup>, wyraz ludzkiej suwerenności, która „nie może służyć niczemu”<sup>242</sup>.

Ufundowany kulturowo erotyzm regulowany jest poprzez istnienie sfery zakazu–transgresji–sacrum i może być zrozumiany jedynie w tym kontekście. „Sens erotyzmu wymyka się każdemu, kto nie dostrzega jego religijnego sensu! I na odwrót: sens wszelkiej religii wymyka się każdemu, kto lekceważy jej związek z erotyzmem”<sup>243</sup>. Wychodząc od aktywności seksualnej jako ludzkiego (dotyczącego istoty świadomej) residuum pierwotnego, anarchicznego nieodróżnicowania, Bataille podejmuje

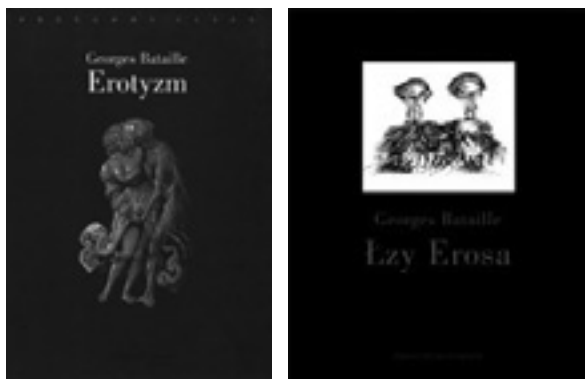


*Georges Bataille*

Dowód tożsamości Georges'a Bataille'a z 1940 roku i jego podpis.

refleksję nad związkiem człowieka i sacrum – domeną będącą według niego koniecznym aspektem sensu człowieka. Jak zauważa Krzysztof Matuszewski, sacrum u Bataille'a – inaczej niż w chrześcijaństwie – oznacza jednak „nie transcendentną realność, do której przeniknąć pozwala miłość i zachowania wyzbyte przemocy, lecz immanentną sferę ekspropriacji tego, co ludzkie: sferę porównywalną nie z «niebem», lecz raczej z fascynującym quasi-piekłem, otchłanią, gdzie pewność ludzka traci grunt, gdzie ludzkość znika, łącząc się nie z tym, co od niej wyższe, lecz z tym, od czego wcześniej uciekła: z bezpośrednio daną naturą, bujnością życia w jego najbardziej gwałtownych przejawach, zwierzęcością, jaką człowiek, by móc siebie afirmować, uprzednio odrzucił”<sup>244</sup>.

Celem tak rozumianego erotyzmu jest otwarcie „ku śmierci [ ... ], ku zanegowaniu jednostkowego trwania”<sup>245</sup>, „marnotrawstwo żywej energii i orgia unicestwienia”<sup>246</sup>. Podobnie twierdził de Sade, podkreślając, że „ruch miłości, posunięty do ostatnich granic, jest ruchem śmiertelnym”<sup>247</sup>, więc *de facto* nie istnieje różnica między seksualnością i śmier-



Okładki polskiego wydania *Erotyzmu* i *Lzy Erosa* Georges'a Bataille'a.

cią. Niezależnie, „czy mowa o seksualności czy o śmierci, zakaz dotyczy zawsze gwałtu – gwałtu, który przeraża, a jednocześnie fascynuje”<sup>248</sup>. Jednak w przeciwieństwie do de Sade'a Bataille podtrzymuje konieczność zachowania zakazu seksualnego.

### Doświadczenie cielesne a doświadczenie wewnętrzne

Świat kultury, stworzony przez człowieka, jest – zdaniem Bataille'a – homogeniczny poprzez podporządkowanie celowym, świadomym działaniom. Rolą kultury jest odpieranie wszystkiego, co nieczyste i skatologiczne: seksualności normalnej i perwersyjnej, nagości, płynów fizjologicznych, defekacji i oddawania moczu, śmierci, zwłok i rozpadu, różnych tabu, składania ofiar, przemocy, religijnej ekstazy i innych. Wszystkie te zakazy uwarunkowane historycznie i społecznie zdeterminowane są przez jeden uniwersalny zakaz seksualności.

Kultura, uwznioślając człowieka, jednocześnie redukuje go do racjonalności i pozbawia swoistości. Bataille wbrew tradycji Zachodu neguje jednak pozytywistyczne oko umysłu i nauki i opowiada się za okiem szyszynkowym<sup>249</sup>, które odrywając się od rzeczy, zyskuje dla siebie zakazany wymiar wertykalności i restytuuje to, co heterogeniczne<sup>250</sup>. Sprzeciwia się platońskiemu symbolowi słońca jako domeny prawdy poznania i wybiera czarne słońce lub noc jako metafory heterogenicznego doświadczenia pełni. Jak twierdzi – życie ludzkie jest czymś znacznie więcej niż służeniem światu głową i rozumem<sup>251</sup>. Dlatego Bataille – podobnie jak wcześniej Nietzsche<sup>252</sup> w swojej koncepcji nadczłowieka i de Sade<sup>253</sup> w koncepcji „integralnego potwora” – upomina się o miejsce w filozo-

fii dla człowieka suwerennego, które uwzględni całość jego przeżyć. Bowiemy człowiek jako byt ekstacyjny „dotyka bytu tylko w trwodze i w ekstazie, a z drugim człowiekiem komunikuje się jedynie poza światem pracy w doświadczeniu erotycznym, w zbiorowym śmiechu i w zbiorowej trwodze”<sup>254</sup>.

Dla autora *Łez Erosa* doświadczenie heterogeniczne nie jest doświadczeniem granic bytu, ale samym bytem. Podmiotem *par excellence* jest podmiot doznający. Zmysły otwierają się na bezkres: „Dwa sposoby tego otwarcia – sadyczny i mistyczny, między którymi podziały są chwiejne, a być może w pewnym punkcie się rozmywają – są dla Bataille’a niemal tak samo atrakcyjne”<sup>255</sup>. Jak konkluduje Arnaud: „jest już tylko ciało, które krzyczy, cierpi i jest rozrywane; chodzi bowiem o utratę gniewu, o zapaść, o zniknięcie i upadanie ze swym ciałem. Chodzi nie [...] o doznanie estetyczne ani o podróż w wyobraźni, duchową ascezę czy intelektualne wyrzeczenie, ale o zbrukanie, orgię, wyczerpanie całego ciała. Moje ciało ulega zatrąceniu, jest w niej przekraczane, a ja ginę wraz ze swym ciałem”<sup>256</sup>. Ciało w filozofii Bataille’a zajmuje *de facto* miejsce Boga: „Miejsce Boga-Sensu zajął fantazmat poćwiartowanego ciała”<sup>257</sup>; „Negując Boga [...], Bataille dokonuje wyboru obnażonego ciała [...]. Jedynie ono jest tym, czym kiedyś był Bóg: otchłanią”<sup>258</sup>.

### Erotyzm dawniej i dziś

„Społeczeństwo ludzkie to nie tylko świat pracy. Równocześnie – lub sukcesywnie – składają się na nie świat profanum i świat sacrum, będące jego dwiema komplementarnymi formami. Świat profanum jest światem zakazów. Świat sacrum otwiera się na nieograniczone transgresje. Jest to świat święta, królów i bogów”<sup>259</sup>. Ten podział z czasem uległ zmianie. Pierwotnie sfera sacrum – zdaniem Bataille’a oraz Caillois, którzy w 1937 roku założyli wspólnie Collège de Sociologie – składała się zarówno z czystości, jak i z nieczystości. Dopiero chrześcijaństwo odrzuciło nieczystość, a z czasem „czarne sacrum” w ogóle straciło swój sens. Podobnie jak nieczystość, erotyzm znalazł się w obszarze profanum i stał się przedmiotem radykalnego potępienia, tracąc swoją pozytywną transgresyjną moc. „Erotyzm, tracąc swój święty charakter, stał się plugawy...”<sup>260</sup>

Istnienie zakazu seksualności oraz sfery obscenum wciąż jednak umożliwiało transgresję. Z czasem jednak zdjęcie odium grzeszności i zła z erotyzmu doprowadziło do zanegowania możliwości transgresji jako takiej. Skoro zakaz i grzech zostały skompromitowane jako kategoria moralna,

transgresja również straciła rację bytu. Została zwierzęca mechanika. „Gdy zabrakło możliwości transgresji, otworzyła się możliwość profanacji. Lepsza już droga upodlenia, wyrzucenie erotyzmu na śmietnik, niż neutralność aktywności płciowej, która nie kłóci się z rozumem i niczego nie rozdziera”<sup>261</sup>. W przeciwieństwie do innych teoretyków transgresji, również seksualnej, Bataille nie sugeruje nieustannej transgresji jak de Sade, ani całkowitego pogwałcenia zasad niczym Nietzsche, ale opowiada się za balansem pomiędzy zakazem i transgresją, sacrum i profanum.

### Język opisu i związek z literaturą

W tradycji Zachodu dominuje wyrażone w micie o Erosie i Psyche rozdzielenie ekstazy i namysłu, milczenia przeżycia i analizy dyskursu. To de Sade zwrócił uwagę na korelację filozofii i namiętności i jako pierwszy wkroczył w sferę mroku „z pochodnią filozofii”<sup>262</sup>. Bataille dostrzegł u niego pierwsze próby wykorzystania niczym nieograniczonego charakteru literatury i stworzenia wizji człowieka suwerennego. Literatura ma możliwości bycia „summą możliwości”, tak by objąć również „doświadczenie stanów skrajnych”<sup>263</sup>, „momenty intensywnej emocji”<sup>264</sup>. Bataille traktuje filozofię jako swoistą dyscyplinę przygotowawczą i próbuje otwierać ją na to, co wymyka się „nocy”: sacrum, ekstazę, erotyzm. Tym samym „proklamuje nową wiedzę: heterologię, wiedzę niemożliwą, gdyż z definicji jest nauką o różnorodności, tymczasem każda wiedza wspiera się na podobieństwach. Figurą tej afirmacji różnorodności miał być Bezgłowy, Acefal”<sup>265</sup>. Autor *Historii erotyzmu* wie, że heterogeniczne nie daje się uporządkować, chociażby na płaszczyźnie przedstawienia (brak reprezentacji symbolicznej). Nie podlega dyskursowi, jak na przykład nauka o seksualności, która o ile może opisywać funkcje fizjologiczne, o tyle nigdy nie stanie się nauką o erotyzmie<sup>266</sup>. Chce jednak „wydać filozofię milczeniu, spowodować, by w jej dyskursie, nazbyt homogenicznym, podjęły grę szokujące siły heterogeniczności”<sup>267</sup>. Tak jak ma to miejsce w poezji: „Poezja prowadzi do tego samego miejsca, co każda forma erotyzmu, do bezróżnicy, do pomieszania osobnych przedmiotów. Prowadzi nas do wieczności, prowadzi nas do śmierci, a przez śmierć – do ciągłości bytu: poezja to wieczność”<sup>268</sup>.

Bataille podobnie ocenia pornografię, która dla niego wyraża przede wszystkim ludzką potrzebę ekscesu, „na jaką nie jest już w stanie odpowiadać skompromitowana, bo zdemaskowana jako funkcja utylitarnych predylekcji ludzkiego gatunku, transcendencja”<sup>269</sup>. Tym samym różni

się zarówno od nauki o seksualności, która nastawiona jest na prawdy ogólne, a nie jednostkową rozkosz, jak i od *ars amandi*, wedle której rozkosz traktowana jest edukacyjnie jako czynność rozładowująca napięcie i działająca terapeutycznie – przeciwieństwo śmierci.

### 3.1.5. Podsumowanie

Pomimo istniejących różnic oraz inaczej postawionych celów badawczych wszystkie omówione teorie (Menninghausa, Michelsona, Paglii, Bachtina, Kristevej, Bataille'a) łączy: 1) wybór ludzkiej seksualności i jej reprezentacji w literaturze i sztuce jako głównego tematu badawczego niezależnie od użytej terminologii (wstręt, pornografia, pierwiastek materialno-cieleśny i tak dalej); 2) przekonanie o złożoności i problematyczności ludzkiej seksualności; 3) potrzeba znalezienia przez literaturę i sztukę odpowiedniej reprezentacji językowej mogącej tę złożoność oddać; 4) świadomość ewolucji form wyrazu ku pełniejszemu wyrażeniu seksualności ludzkiej (wyjątek: Bachtin); 5) brak ujmowania tematu w kategoriach wartościujących (moralnie, funkcjonalnie); 6) przekonanie, że ewentualna ocena może jedynie zająć na polu estetycznym; a także 7) docenienie strategii estetycznych, które częściowo lub całkowicie odchodzą od mimetyzmu (od estetyki groteski<sup>270</sup> w ujęciu Bachtina przez dekadencją niezależność sztuki po semiotyczną strategię językową typową dla awangardy literackiej) (wyjątek: Paglia). Przede wszystkim seksualność w rodzącym się dyskursie estetycznym pornografii nie jest aberracją, jak w dyskursie klasycznym, ale pełnoprawnym tematem literackim. Nie jest też ukierunkowana jedynie na poznanie/nazwanie, a tym samym neutralizację tematu, jak to miało miejsce w dyskursie nowoczesnym. Jej stawką nie jest prawda.

Analizę estetycznego dyskursu pornografii rozpocznę od przedstawienia postaci jego ojca założyciela – markiza de Sade'a.

### 3.2. Wielki Pornograf

Donatien-Alphonse-François de Sade żył w latach 1740–1814. Jednak „prawdziwy powrót Sade'a do republiki literatury nastąpił dopiero w roku 1909, kiedy Guillaume Apollinaire wydał zbiór fragmentów wybranych z różnych tekstów Markiza [...]”<sup>271</sup>. Wcześniejsze odczytania skłaniały raczej do wykluczenia lub neutralizacji jego tekstów jako pornografii czy grafomanii. Dopiero w wieku XX możliwe stało się pełne odczytanie myśli de Sade'a, dzięki czemu libertyn „został przeniesiony z kroni-

ki sądowej do powszechnej historii myśli<sup>272</sup>, zyskując miano filozofa i jednego z najważniejszych myślicieli XVIII wieku. Dysponując mechanistycznym słownikiem, de Sade stworzył filozofię nadmiaru, w której „antycypował «panseksualizm» Freuda i na długo przed nim, często zresztą bardziej konsekwentnie, rozpoczął eksploatację ludzkiej psychiki i swą wizją pożądania zapowiedział freudowskie libido, jawiąc się jako bliski Freudowi prekursor psychoanalizy, a nawet wbrew freudowskiemu dualizmowi pokazał, że «Eros jest Thanatosem»; na długo przed psychopatologią odpatologizował «perwersje» i antycypował całą seksuologię, wyprzedzając tezę Carpentiera: «anormalność nie istnieje»; na długo przed antropologią kulturową opisał zachowania człowieka uznawane za nienormalne i barbarzyńskie; na długo przed badaczami zamierzchłych kultów poddał analizie rozmaite akty ekstazy i po- wiązał sacrum z erotyzmem, przemocą i śmiercią, [...] akcentując kwestie kazirodstwa stał się «prawdziwym twórcą elementarnych struktur pokrewieństwa»; a postulując «wolność i równość płci», jako «prekursor» i «pionier rewolucji seksualnej» przygotował drogę do raportów Kinseya; «przeczuł syndrom Sherfey», która uznaje, że «ludzka samica jest seksualnie nienasycona», i «przed Wilhelmem Reichem zrozumiał konieczność organizacji społeczno-ekonomicznej sprzyjającej uwolnieniu energii seksualnej»<sup>273</sup>.

Co więcej, warstwa pornograficzna dzieł de Sade’a przestała być traktowana jako dodatek czy płaszczyzna, na jakiej może zachodzić czytelnicza komunikacja, a stała się istotną, wręcz nieodzowną składową myśli<sup>274</sup>. Dziś tradycja dość jednoznacznie określa markiza mianem pornografa (nawet jeśli posiłkuje się dodatkowymi określeniami – „metafizyki pornografii”, pornografii „przez duże P”)<sup>275</sup>, a pornografia sama w sobie została uznana za nośnik treści filozoficznych – „filozofię w buduarze”.

Zmiana, jaka się dokonała w badaniach humanistycznych, nie polegała jedynie na dostrzeżeniu „głębi” myśli de Sade’a czy rehabilitacji pornografii. Sam markiz odżegnywał się od wcześniejszej tradycji literatury „pornograficznej”, proponując inny rodzaj pisarstwa, a wielu badaczy określa go dziś mianem „erotycznego”. Jednak jak słusznie zauważył Roland Barthes, de Sade’a nie można uznać za pisarza „erotycznego”, bowiem współczesne społeczeństwo traktuje erotykę jako przestrzeń metafory, aluzji i sugestii, typową dla striptizu, podczas gdy opisywane przez markiza „namiętności” wymagają przede wszystkim wyrazistej artykulacji. Dla Barthesa oczywiste jest, że de Sade stworzył nowy język, któ-



Portret markiza de Sade'a autorstwa Charles'a Amédéeego Philippe'a van Loo,  
oraz jego podpis.

ry konkretne lubieżne działania połączył według precyzyjnie określonych reguł: „nie tyle mówiony, ile czyniony «język» zbrodni lub nowy kod miłosny, opracowany tak szczegółowo, jak zasady *savoir-vivre*’u”<sup>276</sup>. Język nie erotyki, ale nowej pornografii, który de Sade uformował na potrzeby swojej twórczości, a którego znaczenie docenił dopiero wiek xx.

### 3.2.1. Logoteta

Barthes w prowokacyjnym eseju *Sade, Fourier, Loyola* z 1971 roku<sup>277</sup> określa de Sade’a, obok Fouriera i Ignacego Loyoli, mianem założyciela języka – logotety – i postuluje, by dzieła markiza czytać na poziomie sensu, a nie referencji, semiosis, a nie mimesis. Dlatego autor *Literatury stopnia zero* analizuje przede wszystkim znaki (na poziomie niższym od zdania oraz wyższym – dyskursu), a następnie indukuje strukturę. Ana-

liza literacka zostaje przeniesiona na „teratologiczny”, „perwersyjny”, „skandaliczny” – z punktu widzenia normalnej wypowiedzi – dyskurs literacki. Parafrazując Barthesa, można powiedzieć, że „stawką tej zmiany nie jest oczywiście dosadność czy obsceniczność języka, lecz innej retoryki”<sup>278</sup>. Transgresje językowe zostają obdarzone „co najmniej taką samą siłą uderzeniową jak transgresje moralne”<sup>279</sup>.

Barthes odchodzi zatem od znaczenia poszczególnych elementów oraz ich odniesienia do rzeczywistości. Jego celem jest odsłonięcie wewnętrznych relacji między tymi elementami, a tym samym umożliwienie kunsztownej gry, która staje się udziałem tak piszącego, jak i czytelnika. „Jeśli mówię, że istnieje erotyczna gramatyka Sade’a (pornogramatyka) – ze swymi erotemami i regułami łączenia, nie oznacza to, że niczym gramatyk odkryłem jakieś stałe prawa rządzące sadycznym tekstem [...]. Chcę tylko powiedzieć, że rytuałowi Sade’a [...] powinien odpowiedzieć [...] inny rytuał rozkoszy, jakim jest praca czytania, czytanie stosowane [...]”<sup>280</sup>.

Dzięki czemu idiolekt de Sade’a rozumiany wąsko jako „styl” pisarski może zostać rozszerzony na mowę pewnej „wspólnoty interpretacyjnej, czyli grupy osób interpretujących w ten sam sposób wszystkie językowe wypowiedzi”<sup>281</sup> – nowy estetyczny dyskurs. Tym samym „język [language], którym mówi jednostka”<sup>282</sup>, nie ogranicza się tylko do jednostkowej realizacji językowej (*parole*), ale otwiera na nowe możliwości pisania – *écriture*. Jest literaturą stopnia zero. I należałoby go umieścić obok pisania politycznego, powieściowego i innych wymienionych przez Barthesa. Z tym że poza pionierską pracą de Sade’a na kolejne reprezentacje tego typu literatury przyszło czekać aż do XX wieku.

Barthes w eseju *Sade, Fourier, Loyola* przenosi ciężar analizy na poziom formy – architektury tekstu, dyskursu<sup>283</sup>. Wybierając korpus tekstów Wielkiego Pornografa<sup>284</sup>, przystępuje do empirycznej rekonstrukcji jego systemu: wyodrębnienia jednostek znaczących („erotemy”) oraz ich klasyfikacji. Najmniejszą jednostką tego dyskursu jest p o s t a w a – „składają się na nią tylko działanie oraz cielesny punkt zaczepienia – wraz ze swoimi operatorami, jak więzi społeczne, pozycja społeczna, ohyda, obrzydliwość, stany fizjologiczne i tak dalej. Jednostką wyższego rzędu jest o p e r a c j a, na którą składa się więcej postaw, które w zależności od ułożenia mogą tworzyć f i g u r ę (symultaniczny układ postaw) lub e p i z o d (diachroniczny ciąg postaw). Następujące po sobie operacje tworzą jednostkę najwyższego rzędu – « s c e n ę » lub « s e a n s ».

Sadyczna scena jest zdaniem w nowym, innym języku<sup>285</sup>. Wszystkie wymienione jednostki podlegają dwóm regułom kombinacji (kompozycji): wyczerpania oraz wzajemności. Pierwsza polega na zaaranżowaniu największej liczby postaw, obiektów oraz nasycenia każdego punktu ich ciał. Tym samym „Sadyczna składnia staje się poszukiwaniem figury totalnej”. Druga reguła określa, że każdy bohater może być podmiotem i przedmiotem, katem, panem i sługą, sodomitą i sodomizowanym. Preferencje seksualne nie przesądzają o tożsamości – chodzi raczej o wyodrębnienie klasy czynności, niż o stworzenie grupy indywiduów. Stworzony przez de Sade’a kod korzysta „z logiki języka, uwydatnionej za pomocą sztuczek składni i retoryki”<sup>286</sup>.

U de Sade’a – tak jak go analizuje Barthes – „struktura rozkoszy pokrywa się ze strukturą zdania”<sup>287</sup>. Podobnie jak sadyczne ciało, którego każdy otwór musi być wykorzystany, tak sadyczne zdanie musi być nasycone określnikami, zdaniami wtrąconymi czy rozwijającymi, tak by wyczerpać wszystkie możliwe kombinacje. Pornografia to „tkanina erotycznych figur, rozdzielanych i łączonych jak figury retoryczne języka pisanego”<sup>288</sup>. Konfiguracje, w jakie wklajają się bohaterowie, odpowiadają klasycznym figurom retorycznym: metafora (podstawienie jednego obiektu innym), asyndeton (piętrzenie występków) i tak dalej. Dyskurs nie opisuje, ale relacjonuje przedmioty i esencje, a także niestrudzenie odnawia relacje między nimi, porusza je. Widz/czytelnik może się stać częścią tej sceny nie poprzez projekcję, ale „uczestnictwo” – fuzję dyskursu i ciała: „pisanie umożliwia wymianę Logosu i Erosa, co sprawia, że można mówić o erotyce na sposób gramatyczny i o języku na sposób pornograficzny”<sup>289</sup>.

Wedle Foucaulta sadyzm jest przede wszystkim faktem kulturowym, który konstytuuje „jeden z największych przełomów zachodnioeuropejskiej wyobraźni: utrata rozumu występuje jako obłąkanie serca, szaleństwo żądz, niedorzeczny dialog miłości ze śmiercią w bezmiarze zuchwałego pożądania”<sup>290</sup>. Nowy fenomen kulturowy idzie jednak w parze z nowym językiem. Jak pisze Deleuze: „Sade i Masoch są równie wielkimi antropologami, jak ci, którzy potrafią wprowadzić do swego dzieła zwartą koncepcję człowieka, kultury i natury, a także wielkimi artystami, jak ci, którzy potrafią tworzyć nowe formy i kreować nowe sposoby odczuwania i myślenia, całkiem nowy język”<sup>291</sup>.

### 3.3. Czym jest estetyczny dyskurs pornografii?

*Ostatecznie bowiem funkcja dyskursu nie polega na tym, by „straszyć, zawstydząć, zachęcać, wywoływać wrażenia etc.”, lecz aby pojąć niepojmowne, czyli wszystko objąć słowem, nie pozostawiając na świecie nic nienazwanego<sup>292</sup>.*

Jeżeli celem dyskursu jest objęcie wszystkiego słowem – każdy z opisywanych przeze mnie dyskursów inaczej realizuje ten postulat. Dyskurs klasyczny występuje otwarcie przeciw cenzurze, ujawnia to, co system wyklucza poza swoje granice, obwarowując różnymi tabu. Dyskurs nowoczesny usiłuje nazwać wszystko za pomocą narzędzi zgodnie z regułami dyskursu dominującego. Dyskurs estetyczny dąży do stworzenia dyskursu paradoksalnego, sprzecznego z dominującymi mniemaniem. W odróżnieniu od dyskursu klasycznego to wynalazczość (a nie prowokacja) jest tutaj główną stawką. Zaś w odróżnieniu od dyskursu nowoczesnego lektura odbywać się powinna na poziomie sensu, a nie referencji, semiosis, a nie mimesis.

W dyskursie klasycznym pornografia funkcjonowała jako skandal, nie-literatura, grafomania, w dyskursie nowoczesnym – jako dziedzina wiedzy. Dyskurs estetyczny doprowadził do uznania pornografii za gatunek sztuki – jak chce Michelson, nowego języka – jak twierdzi Barthes, lub pewnego nowego stylu. Moim zdaniem najużyteczniejszą kategorią będzie dyskurs, który w przeciwieństwie do dyskursu klasycznego i nowoczesnego, określam jako estetyczny. „Wielkość Sade’a nie zasadza się na tym, że uświęcił zbrodnię i perwersję, ani na tym, że użył do tego celu radykalnego języka, lecz na tym, że wymyślił potężny dyskurs, oparty na autopowtórzeniach (zamiast na powtarzaniu za kimś)”<sup>293</sup>. Należy pamiętać, że dyskurs, którego twórcą i/lub pierwszym użytkownikiem stał się markiz de Sade, nie jest zbiorem jednoosobowym ani idiolektem, którego jedynymi użytkownikami są pisarz i jego świadomi czytelnicy. Autor *Filozofii w buduarze* stworzył językowy precedens, który ułatwił jego następcom realizację „wyobraźni pornograficznej”. Tak jak de Sade wykorzystał typową dla XVIII wieku skłonność klasyfikatorską czy tendencję do wyczerpania – tak inni pisarze mogli od tej pory korzystać z dobrodziejstw inwentarza ówczesnych poetyk. Innymi słowy, reprezentatywny dla poetyki oświecenia słownik perwersji, w którym de Sade ustalił repertuar możliwości seksualnych człowieka, może znaleźć odmienną reprezentację w innych epokach czy stylach literackich.



Manuskrypt 120 dni Sodomy, czyli szkoły libertynizmu.

Zaryzykuję twierdzenie, że dyskurs estetyczny pornografii cechuje nierozzerwalny związek tematu (seksualna natura człowieka) z poszukiwaniem nowych form wyrazu („wynalazczość” jako kluczowy atrybut). Tak zarysowane pole semantyczne zawiera w sobie w dużej mierze literacką erotykę. Jednak tym, co odróżnia erotykę od pornografii, jest stawka. Dla erotyki będzie nią przyjemność i pożądanie. Dla pornografii – rozkosz granicząca ze śmiercią.

### 3.3.1. Temat

Tematem pornografii estetycznej jest seksualność, rozumiana jako zjawisko graniczne, które „należy, przynajmniej potencjalnie, do raczej skrajnych niż zwykłych doświadczeń ludzkości”<sup>294</sup>, które „nawet na poziomie zwykłego doznania fizycznego [...] bardziej chyba przypomina atak epilepsji niż spożywanie posiłku czy rozmowę”<sup>295</sup>.

Pornografia nowoczesna określiła granice seksualności, sytuując ją z jednej strony jako domenę wiedzy i/o patologii, z drugiej zaś – milczenia i pustki (klęski reprezentacji). Doprowadziła do usystematyzowania seksualności w postaci wiedzy o seksie, a poznanie, którego głównym narzędziem był wzrok, wytworzyło pewną konwencję przedstawiania ciała, a więc jego konstrukcji, która w obrazie filmowym, malarskim i pośrednio literackim przybrała postać nagiego ciała kobiety, pozbawionego śladów swojej materialności (idealizacja i sztuczność), fizjologii (brak otworów ciała, płynów fizjologicznych) i witalności (brak owłosienia łonowego). Kanon ciała nie dopuszczał żadnych otworów prowadzących do jego wnętrza: „najwyższym tematem artystycznym dla myślącego człowieka jest człowiek bądź tylko jego powierzchnia zewnętrz-

na”<sup>296</sup>. „Formy, konwencje i pozy ciała w istotny sposób przyczyniły się na poziomie metaforycznym do jego oswojenia: pozatykały i zabezpieczały otwory, nie pozwalając, aby wypłynęła przez nie banalna materia i przekroczyła granicę dzielącą wewnątrz od zewnątrzności, moje «ja» od przestrzeni «innego»”<sup>297</sup>.

Pornografia estetyczna przekracza to ograniczenie. W jej sferze zainteresowań znajduje się uwikłanie człowieka we własną cielesność, które wyznacza niemożność ustalenia wyraźnych granic między wewnątrz a powierzchnią, „przyjemnością i bólem, wolą i poddaniem, tak kluczowych dla pornograficznego gatunku”<sup>298</sup>. Jej dyskurs neguje zarówno fantazmat idealnego zjednoczenia z drugim podmiotem, jak i przeciwnego mu oddalenia, wynikającego z potrzeby rozdzielenia ja od nie-ja (wstrętu). Rozkosz – podobnie jak wstręt – tworzy „pomost, który łączy nas z ciemnym, «gęstym» i «intensywnym» kontynentem elementarnych (auto)percepcji, zapośredniczonych przez ciało”<sup>299</sup>.

Dlatego uprzywilejowanym tematem pornografii estetycznej jest seksualność perwersyjna oraz zbrodnia na tle seksualnym jako rodzaj zachowań występujących jedynie u gatunku ludzkiego. Jak pisze Roudinesco: „Czy będzie czerpaniem przyjemności ze zła, czy namiętnością do najwyższego dobra, perwersja należy do gatunku ludzkiego: świat zwierzęcy jej nie zna, tak jak nie zna zbrodni”<sup>300</sup>. Niezależnie od czasów i kultur perwersja występuje jako strukturalny element każdego społeczeństwa. Z całą swoją ambiwalencją: z jednej strony zaprzeczeniem wolności („unicestwienia, odczłowieczenia, nienawiści, destrukcji, wymuszenia, okrucieństwa, nadużycia”<sup>301</sup>), z drugiej zaś – manifestacją największej możliwej wolności („kreatywność, przekraczanie własnych granic”<sup>302</sup>) wymaga bowiem języka i kultury, by odcinając się od natury, móc ją parodiować lub imitować.

W twórczości de Sade’a, „Bataille’a i s-ki” widoczne jest inne zarysowanie pola perwersji: „Jeśli erotyzm i rozpusta zawierają w swej istocie intencję zboczenia z drogi czy przekroczenia granic (a przynajmniej: działania z przesadą, z rozmachem, przechodząc mimo), to nawet w najzwyklejszym akcie miłosnym mamy ślad tego przyrodzonego grzechu, tego zerwania z przyjętymi ramami, choćby przez to, że jest on skokiem w społeczną czystą nagość”<sup>303</sup>.

Perwersja jest składową każdego aktu seksualnego.



Strona tytułowa pierwszego wydania *Justyny*, czyli *nieszczęść cnoty*, 1791.

### 3.3.2. Język

Jeśli wszystko zostało już powiedziane, możemy skupić się na tym, jak zostało powiedziane<sup>304</sup>.

Jak już wspominałam, to, co zawsze wyróżniało literaturę pornograficzną, to przekleństwa i wyrazy obsceniczne, rugowane niemal całkowicie z innych form literackich, a także wszelkiego typu wyrazy dźwiękonaśladowcze związane z funkcjami fizjologicznymi. Dlatego mogą one być traktowane jako pierwszorzędne lub drugorzędne cechy pornografii. Freud w pracy *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości* zastanawia się, dlaczego z dwóch słów oznaczających tę samą czynność lub rzecz jedno może powodować wstyd bądź zakłopotanie, a inne – nie. Z punktu widzenia retoryki będzie to po prostu metafora – proteza zmysłowości, zakodowana tak, jak każdy inny wyraz, i denotująca określoną rzecz czy stan emocjonalny na zasadzie umowy społecznej i praktyki językowej. Zdaje się to podkreślać zimny i niewzruszony podstawowy ton pornografii, który w przeważającej części wywołuje nie podniecenie, ale znużenie, bowiem skutek wielokrotnego powtarzania tych samych sformułowań metafora staje się martwa. W ujęciu psychoanalitycznym zaś obsceniczne słowa to części języka, które w najmniejszym stopniu przeszły ewolucję, dzięki czemu zachowały swoją oryginalną moc, nawiązu-

jąca do prymitywnych instynktów. Przekleństwa, nazwy narządów płciowych, czynności seksualnych i tak dalej nie działają jak metafory (eufemizm czy naukowy żargon), ale bardziej jak samodzielne akty, implikując określoną reakcję (podniecenie, wstyd).

„W pornografii intencja języka, w tym i metafory, jest niemetaforyczna i dosłowna; dąży do rozbicia struktury werbalnej i różnic, na których się opiera, by wrócić do stanu naszego umysłu, gdy wszystkie metafory były dosłownymi prawdami, gdy wszystko było możliwe, a wszyscy byliśmy suwerenni”<sup>305</sup>. Potwierdzają to badania neurologiczne – wypowiedanie przekleństw i wulgaryzmów aktywuje najstarsze ewolucyjnie obszary mózgu odpowiadające za gesty i emocje (zwłaszcza układ limbiczny). „Językoznawcy nie wykluczają nawet, że pierwsze słowo kiedykolwiek wypowiedziane przez naszych przodków również było przekleństwem i wyrazem niemożności przewyżczenia sił natury [ ... ]”<sup>306</sup>. Źródeł pornograficznego języka można dopatrywać się zatem w filogenetycznych i ontogenetycznych stadiach rozwoju ludzkości i jednostki ludzkiej. Obsceniczny język natomiast doskonale oddaje cielesne uwielbienie człowieka. Ann Barr Snitow, analizując język harlequinów jako kobiecej odmiany pornografii, podkreśla, że książki te „dostarczają pożywki pewnym regresywnym elementom w kobiecym doświadczeniu” i „wyrażają pierwotne struktury w naszym doświadczeniu”<sup>307</sup>. Taką rolę odgrywają wszystkie jęki, pomruki, krzyki, głośne oddechy, które – zdaniem Michelsona – nie oznaczają nic więcej poza specyficznym behawioralnym kontekstem używanym jako seksualna stymulacja<sup>308</sup>. Na poziomie relacji z czytelnikiem przekleństwa i wyrazy obsceniczne mają oddziaływać na jego fizjologię i afekty, a nie psychologię i sens, uświadamiając zarazem, co wciąż pozostaje silnie wyparte społecznie i kulturowo. Słowa te mają pobudzić czytelnika wskutek samych wydarzeń, zanim jeszcze zareagują ich bardziej wysublimowane, ewolucyjnie później rozwinięte emocje i kontrola racjonalna.

Z punktu widzenia psychoanalizy wyrazy obsceniczne odnoszą się więc do najprymitywniejszych faz rozwoju człowieka i gatunku ludzkiego – nieodróżnianej seksualności. W sukurs tej teorii przychodzi czerpiąca z dorobku psychoanalizy myśl Julii Kristevej. Autorka zwraca uwagę na język dziecka przed okresem porządku symbolicznego, które wyraża się poprzez gaworzenie, mruczenie, dziwne rytmy i dramatyczne krzyki zdradzające popędy i emocje. Określa ten język mianem „semiotycznego” w przeciwieństwie do lacanowskiego symbolicznego, utożsamianego z językiem jako takim. Semiotyczne jest językiem jednost-

kowym, idiomatycznym, niezrozumiałym dla innych, którym dziecko posługiwało się we wczesnej przed-werbalnej fazie rozwoju. Etap ten dla Freuda był okresem niezróżnicowanej więzi z matką, charakterystycznej dla okresu niemowlęcego, gdy wszystkie potrzeby dziecka były od razu zaspokajane, a matczyne pierś stawała się źródłem wczesnej rozkoszy seksualnej. Kristeva uważa, że pod pewnymi postaciami semiotyczne występuje też u dorosłych, artykułując się z kolei poprzez prozodię, grę słów, nonsens i śmiech. Warto dodać, że dla funkcjonowania jednostki ważne jest współdziałanie obu porządków: symbolicznego jako domeny uniwersalizacji i komunikacji oraz semiotycznego jako sfery emocji i jednostkowości. Bez tego pierwszego niknie możliwość komunikacji – czego chorobowym ekwiwalentem będzie autyzm lub psychoza. Bez drugiego – paranoiczne utrwalanie prawa ogólnego, wyzbycie się jednostkowości. Język semiotyczny będzie też źródłem twórczości jako wyznacznik innowacji oraz niepowtarzalnego stylu. W swojej książce *Rewolucja języka poetyckiego* Kristeva pokaże zastosowanie teorii w poetyce dzieła artystycznego w twórczości Lautremonta i Mallarmégo. „Praktyka semiotyczna realizuje się w sferze symbolicznej, którą tworzą jednostki i konwencje systemu językowego. Mechanizm tego, co semiotyczne, opiera się na negatywności: burzy ona struktury składniowe, deformuje ustalone znaczenia i referencje, niszczy kod językowy na korzyść innej, nieskończenie potencjalnej organizacji, przeszkadza konformizmowi odbioru. Efekty jej można obserwować w pewnych wersjach literatury nowoczesnej (Mallarmé, Lautreamont, Joyce, Rousset, Bataille), gdzie proces destrukcji języka prowadzi do zatrąty konwencjonalnego sensu wypowiedzi, kształtując poprzez gry słowne nieprzewidziane konotacje i odniesienia”<sup>309</sup>.

Kristeva, analizując elementy semiotyczne dzieł literackich, gdzie rytm przeważa nad referencją, a muzyczność nad rozumowaniem, wskazuje inne ujęcie podmiotowości – już nie pozycję wobec sensu, ale nieświadomą pracę pragnienia. Dopuszczenie tego pierwiastka do działalności jest właśnie źródłem wszelkiej twórczości, przekroczeniem tradycyjnych reguł, sprzeciwem wobec dominującej kultury –awangardą. Tekst poetycki nie przekazuje żadnej określonej prawdy ani nie stwarza obrazu gotowej rzeczywistości – jego prawdą jest sam fenomen „kielkowania” sensu<sup>310</sup>.

Walter Benjamin podobnie uznaje treści obsceniczne (tu sytuuje język pornografii) za element „pierwotnego [...] językowego maszywu”. Co więcej, dostrzega on potencjał tkwiący w odpadkach codziennej mowy

(przekleństwach, wyrazach obscenicznych i tym podobnych), które użyte w innym kontekście, na przykład w naukowym lub w poetyckim, mogą spełnić funkcję chroniącą kulturę przed „zagłodzeniem”<sup>311</sup>. Istotnym aspektem wyrazów i zwrotów obscenicznych oraz fizjologicznych onomatopei jest „płodność” tych form, która manifestuje się w odnowieniu języka literackiego poprzez złamanie dominujących form przedstawienia. Niezależnie, czy uznamy te sformułowania jako nie-metafory, przed-werbalny język semiotyczny, najprymitywniejsze formy komunikacji czy protezy zmysłowości, łączy je podobna funkcja.

Najpełniej wyjaśnia ją surowość języka de Sade’a – nie tylko słów obscenicznych, ale całego dyskursu. Zdaniem Barthesa pornograficzny język markiza „utrzymuje się na poziomie denotacji czystej”, „wydaje się wznosić na pierwotnej skale”, „ma w posiadaniu leksykograficzną prawdę”, a „słowa (seksualne) Sade’a są tak samo czyste jak słowa w słowniku”. Zbliżają się tym samym do funkcji neologizmów w języku. Między słowem nowym (neologizm) i starym (przekleństwo) utrzymuje się analogia: „neologizm to pewna obsceniczność, zaś słowo seksualne, jeśli jest bezpośrednie, zawsze pozostawia wrażenie, jakby było czytane po raz pierwszy”<sup>312</sup>. Łączy je dotarcie do granicy języka.

„Dzięki surowości języka ustanawia się dyskurs poza-sensem, udaremniający każdą «interpretację», a nawet każdy symbolizm, terytorium nie podlegające kontroli celnej, prawom wymiany handlowej i kodeksu karnego, rodzaj akademickiego języka, który uparcie nic nie znaczy: jest to, jeśli ktoś woli, «język bez naddania» (wielka utopia poezji)”<sup>313</sup>.

Nie chodzi więc o filogenetyczne czy ontogenetyczne dotarcie do źródeł mowy i tożsamości, ale o pracę samego języka. Na tym polu poezja i pornografia nie stanowią oksymoronicznych terminów, ale poprzez zerwanie z referencją, odniesienie do sensu jako tworu językowego, a także zbliżenie do granic języka – mogą się wydać tożsame. Tadeusz Komendant we wstępie do *Przedmowy do transgresji* sugeruje, że dwudziestowieczna skłonność do tematów granicznych, takich jak szaleństwo, choroba, więzienie czy seksualność, wynika z pragnienia oddialektyzowania języka poprzez ruch języka, nieustanne forsowania zamknięć, umieszczenie siebie w tekście<sup>314</sup>.

## Stawka

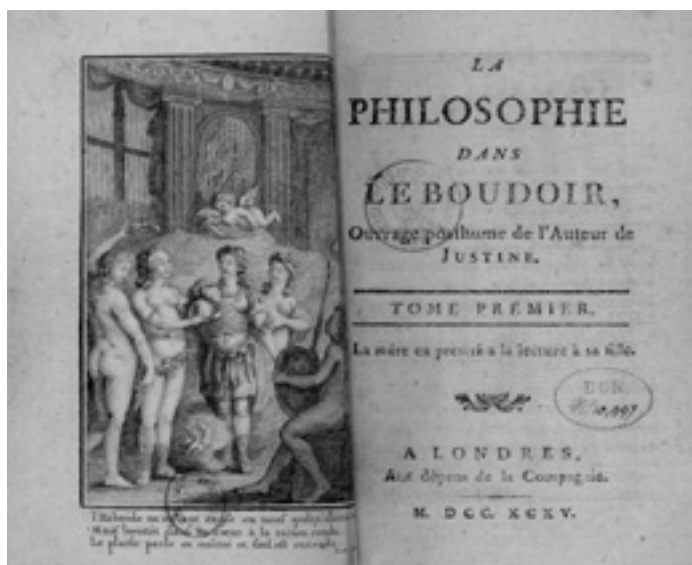
Bogdan Banasiak słusznie zwraca uwagę, że striptiz „daje rys ogólnego kształtu postrzegania i dopuszczania seksualności, w dodatku milcząco

skorelowanego z założeniami teoriopoznawczymi<sup>315</sup>, jakie cechują współczesne społeczeństwo Zachodu. Innymi słowy, striptiz jest symbolem/mitem/figurą zachodniej erotyki z właściwą dla niej strukturą widzialności, wizją (zamkniętego) ciała, dialektyką odkrywania/zakrywania, retoryką opartą na metaforze, aluzji i sugestii. Striptiz jest, zdaniem Barthesa, również modelem dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej, gdzie alegorią prawdy staje się kobieta ukryta za zasłoną (striptizerka), a pragnienie poznania wiąże się z obietnicą zaspokojenia. Tekst presuponuje prawdę, niczym striptizerka milcząco zapewnia widza, że zdradzi mu tajemnicę płci – stopniowo odkrywa swoją prawdę/nagość (zakończenie książki, rozwiązanie intrygi). Widz/czytelnik dąży zaś do jak najszybszego zaspokojenia i przyspiesza taniec/lekturę książki. Stawką jest przyjemność<sup>316</sup>. W rezultacie ten mimetyczny kod nie może doprowadzić do odsłonięcia prawdy, tak jak striptizerka nie może obnażyć tajemnicy płci – prawda/tajemnica jest jedynie tworem tekstu, a nie faktem wobec tekstu zewnętrznym.

„Strip-tease kładzie akcent na pożądanie, jakie ciało (tajemnicze, niedostępne, Inne) miałoby wzbudzać i terapeutycznie rozładować, tym samym więc gwarantuje neutralizację seksualności [...], o tyle u Sade’a akcent zostaje przesunięty na rozkosz, jakiej ciało [...] miałoby dostarczać czy też jaką bezpardonowo należałoby mu wydrzeć”<sup>317</sup>.

Tekst pornograficzny odpowiada tekstowi współczesnemu – jest tekstem granicą, „grą w lapki”<sup>318</sup>. Nie dąży do poznania prawdy, ale skłania do przemyślenia jej braku.

Śmierć seksualnej referencji pokrywa się ze śmiercią boskiej referencji. Ogłoszona przez Nietzschego śmierć Boga podważyła reguły przedstawienia, na których zbudowana była filozofia Zachodu. Założenie, że znakowi przysługuje moc odsyłania do głębi sensu, zostało podważone. Skoro Bóg może być symulowany, a więc sprowadzony do znaków, przestaje być rękojmnią wymiany znaku na sens. Średniowieczny spór o przedstawienie Boga i wywodzący się z niego ruch ikonoklazmu nie opierały się jedynie na lęku przed falsyfikacją obrazu, ale przeczuwały, że Bóg jest jedynie obrazem (symulakrą). „Przejście od znaków, które coś skrywają, do znaków, które skrywają, że nic nie istnieje, stanowi decydujący zwrot”<sup>319</sup>. Baudrillard wymienia następujące stadia ewolucji obrazu w filozofii i sztuce Zachodu: 1) obraz jako odzwierciedlenie głębokiej rzeczywistości; 2) obraz jako wypaczenie głębokiej rzeczywistości; 3) obraz jako zasłona braku głębokiej rzeczywistości; 4) obraz jako pozostający bez związku z jakąkolwiek rzeczywistością – czyste symu-



Strona tytułowa pierwszego wydania *Filozofii w buduarze*, 1795.

lakrum<sup>320</sup>. Pornografia w ujęciu nowoczesnym doszła do etapu trzeciego. Ostatnie stadium jest przestrzenią pornografii estetycznej, która przez zwielokrotnienie, nadprodukcję znaków, samozwrotność zrywa więzy z rzeczywistością – „skoro reprezentacja jest wiecześnie ułomna (czyli nie potrafi reprezentować niczego poza nią), to nie ma żadnej różnicy między rezygnacją z niej a jej intensyfikacją”<sup>321</sup>.

„Sadyczny bohater jawi się tutaj jako ktoś, kto obarcza się zadaniem przemyslenia instynktu śmierci (czystej negacji) za pomocą demonstratywnych środków, i kto może to czynić jedynie pomnażając i zagęszczając ruch cząstkowych popędów negatywnych lub destrukcyjnych”<sup>322</sup>.

Teoria Baudrillarda presuponuje założenie metafizyczne o dwudzielności „rzeczywistości podlegającej przedstawieniu i porządku literatury będącej samym przedstawieniem”<sup>323</sup>. Nie uwzględnia ona performatywnych (twórczych, przekształcających) funkcji fikcji literackiej, ani – sugerowanej przez Wolfganga Isera – roli „dyskursu wystawionego na pokaz”<sup>324</sup>, który 1) nie podlega falsyfikacji; 2) może poprzez inscenizację uchwycić to, co niedostępne; 3) wymaga aktywnej roli odbiorcy. Tym samym Baudrillard odwołuje się do mimetycznego rozumienia reprezentacji, typowego dla dyskursu klasycznego i nowoczesnego. W ujęciu estetycznym dyskurs pornografii zakłada podstawową nieadekwatność języka i rzeczywistości.

Eksces odbywa się zatem na poziomie języka. Erotyzm, eksploatowany literacko, staje się środkiem i metodą poznania, formą refleksji nad człowiekiem. Atakując konwencje literackie i nawyki czytelnicze, stymuluje rozkosz wynikającą z przekroczenia formy i zakazu. Zmierza do orgii myśli. Podniecenie, jakie może ogarnąć czytelnika przy lekturze, nie jest podnieceniem „wizji” (bowiem nic nie „widzimy”), lecz sensu, to znaczy wyższego porządku relacji.

#### 4. Podsumowanie

Pornografia traktowana jest tu jako dyskurs. Dyskurs niejednorodny, gdyż każdy z jego typów identyfikuje inne kwestie jako podstawę do dyskusji nad jej fenomenem. W przypadku dyskursu klasycznego będzie to społeczna funkcja tekstu literackiego oraz roli, jaką treści obsceniczne odgrywają dla systemu, tak sztuki, jak i całego społeczeństwa. Dominujący ton krytyki dotyczyć będzie wykluczania pewnych treści z publicznego przekazu lub dopuszczenia ich pod warunkiem ustanowienia norm „dobrej” i „złej” seksualności. Zakaz nierozzerwalnie wiązać się będzie z cenzurą treści, a także pytaniem, kto, przed kim i na jakiej podstawie treści cenzuruje. Tym samym deklaracja troski o społeczeństwo (systemowe rozumienie) skrywać będzie kwestie nierównego dostępu do wiedzy i podział na uprzywilejowanych, dobrze usytuowanych białych mężczyzn oraz resztę społeczeństwa. W rezultacie pornografia w ujęciu klasycznym nie jest nigdy definiowana ze względu na cechy wewnętrzne, ale poprzez zewnętrzny efekt, jaki wywiera na system, lub intencję autorską, która legła u podstaw jej użycia. Najbardziej radykalnym krytykom nie chodzi o denotację treści seksualnych (niewłaściwy język, styl, retorykę), ale o ich konotację – nie tyle cenzurę wypowiedzi, ale zlikwidowanie całej erotycznej referencji, nie tylko zarzuty wobec języka, ale negację możliwości zaistnienia całego gatunku powieści erotycznej. Produktem dyskursu będzie obsceniczność. Paradoksalnym efektem władzy – skandal.

W przypadku dyskursu nowoczesnego kluczowa staje się strategia unacznienia/wyrażenia, a *de facto* skonstruowania prawdy o cielesności i rozkoszy. Hipotezę represji zastępuje tu produkcja wiedzy o seksualności, która przebiega wedle ściśle określonych schematów regulowanych przez władzę. Różnica w dostępie do informacji przenosi się na poziom samych informacji – uprzywilejowany mężczyzna nie zabrania już patrzeć na „obsceniczne” obrazy czy czytać „obsceniczne” książki, ale

swoją władzę wyraża poprzez inne struktury reprezentacji w samym tekście/obrazie. Wedle nich to on i tylko on może patrzeć (być aktywny), kobieta staje się natomiast niemym i uprzedmiotowionym obiektem spojrzenia, mogącym przyjąć albo rolę pasywną, albo wejść w pozycję męską (Justyna albo Julietta). Główną strukturą pornografii nowoczesnej jest więc relacja dominacji–uległości. Produktem dyskursu jest pornotopia. Paradoksalnym efektem władzy – transgresja.

W dyskursie estetycznym najistotniejsza jest kwestia językowej natury seksualności. Seksualność nie jest aberracją jak w dyskursie klasycznym, ale pełnoprawnym tematem literackim. Nie jest też ukierunkowana jedynie na poznanie/nazwanie, a tym samym neutralizację tematu, jak to miało miejsce w dyskursie nowoczesnym. Jej stawką nie jest prawda. Dyskurs estetyczny nie opisuje, ale relacjonuje przedmioty i esencje, a także niestrudzenie odnawia relacje między nimi. Widz/czytelnik może się stać częścią tej sceny nie poprzez projekcję, ale „uczestnictwo” – fuzję dyskursu i ciała: „pisanie umożliwia wymianę Logosu i Erosa, co sprawia, że można mówić o erotyce na sposób gramatyczny i o języku na sposób pornograficzny”<sup>325</sup>. Pornografia jako twór kulturowy jest transgresją języka za pomocą ciała i ciała za pomocą języka. Jest wciąż ponawianym poszukiwaniem i reprodukowaniem zdarzenia w powtarzalnym opisie aktu.

Przygotowany przeze mnie aparat badawczy posłuży mi do analizy trzech polskich tekstów prozatorskich, uznanych powszechnie w swojej epoce jako dzieła pornograficzne. Chciałabym w każdym z tych przypadków zdekonstruować pojęcie „pornografii”, ukazać jego dyskursywne uwikłanie, a także konsekwencje dla powstania i lektury tekstu. Żaden z wymienionych dyskursów nie jest tworem stałym, ani nie występuje w oderwaniu od innych. Dlatego każdy tekst literacki traktuję jako pole oddziaływań różnych dyskursów, a owa relacyjność i labilność dyskursu pornograficznego w każdym z przypadków prowadzi do wytworzenia nowego układu sensów i możliwości znaczeń.

## 2

# Dzieje grzechu Stefana Żeromskiego

*W 1859 roku Paryżem wstrząsnęła sprawa szesnastoletniej Angéliny Lemoine, oskarżonej o zabicie swojego nieślubnego dziecka, które poczęła ze stangretem. W trakcie procesu sądowego dziewczyna przyznała, że to powieści George Sand i kilku innych autorów, które czytała, wywołały w niej niezadowolenie z codziennej monotonii życia i przekonały, że seks przekraczający podziały klasowe może być drogą fabularyzacji własnego życia, a ciąża – „jedynym sposobem ukończenia powieści”<sup>1</sup>.*

Niemal pół wieku później podobną historię wychowanej w „porządnym” domu nierządnicy i dzieciobójczyni opisał Stefan Żeromski w *Dziejach grzechu* (1908). „Nie było jeszcze w Polsce książki od Jana Kochanowskiego począwszy, aż do Henryka Sienkiewicza, o której zaraz po jej wyjściu tyle pisano i mówiono, co o *Dziejach grzechu*”<sup>2</sup> – pisał Teodor Jeske-Choiński. Powieść szybko jednak została zaszufładowana jako utwór pornograficzny, „dewiacja znakomitego talentu”, literatura dla kucharek. Konserwatywni krytycy, jak Antoni Mazanowski czy Władysław Reymont, odebrali ją jako znamię kryzysu kultury ze względu na atak na główny filar zdrowego społeczeństwa – spoistość i czystość rodziny, a także – epatowanie fizjologią. Z drugiej strony pojawiły się też głosy pochwalające odwagę pisarza w przedstawianiu natury świata<sup>3</sup>.

Niezależnie jednak od oceny dzieła, a zwłaszcza wykreowana w nim seksualność, było papierkiem lakmusowym epoki. Konstrukcja i recepcja utworu poruszały cały wachlarz problemów społeczno-obyczajowych przełomu XIX i XX wieku: emancypacji kobiet i narodzin feminizmu, kampanii o czystość obyczajów, niemożności rewolucji przy przeczuciu anarchistycznego zagrożenia, wyzwolenia seksualności, ale i nowych form represji, uwielbienia kobiety przez sztukę, a jednocześnie mizoginistycznej obawy. Historia zaczyna się jednak od kobiety – sta-



Francuska gazeta dokumentująca zabójstwo Lemoine.

rej panny, nierządnicy, samotnej matki, dzieciobójczyni – „kobiety nie do pary”<sup>4</sup>.

Historię Ewy Pobratyńskiej można odczytać na trzech różnych poziomach. Po pierwsze jest to odwołanie do biblijnej przypowieści, w której symbolem jabłka okazuje się seksualność, przedstawiona w kategoriach grzechu i upadku, będąca główną determinantą tragedii Ewy – utraty niewinności. Zerwanie zakazanego owocu z drzewa poznania dobra i zła doprowadzi do odsłonięcia nagości i odwiecznej nędzy gatunku ludzkiego. Po drugie *Dzieje grzechu* możemy potraktować jako historię no-



*Stefan Żeromski*

Portret Stefana Żeromskiego namalowany przez Kazimierza Mordasewicza w roku pierwszego wydania *Dziejów grzechu*, 1908, oraz podpis pisarza.

woczesnego podporządkowania ciała dyskursom wiedzy/władzy, zatarcia granicy między sferą prywatną a sferą publiczną, a więc *de facto* uczynienia ciała przestrzenią publiczną. W tym kontekście będzie to traktat o historii ludzkiej seksualności w czasach nowożytnych. Po trzecie dzieło Żeromskiego jest świadectwem poszukiwań, tak w planie egzystencjalnym, jak i w językowym, nowych form wyrazu dla oddania tego, co Julia Kristeva określiła jako abiekt, czyli doświadczenia, które wykracza poza tradycyjne układy binarne: podmiot–przedmiot, ale też piękno–brzydota, dobro–zło, prawda–kłamstwo.

Pornografia pojawi się w *Dziejach grzechu* na każdej z wymienionych płaszczyzn, lecz za każdym razem będzie ona inaczej definiowana. Po pierwsze utwór Żeromskiego – nawiązując do etymologii terminu –

jest spisana przez pornografa historią nierządnic. Jest to podejście najbardziej klasyczne, które odwołuje się do norm zwyczajowych, presji opinii publicznej, prawa kanonicznego i chrześcijańskiego duszpasterstwa. Po drugie historia Ewy jest ilustracją narodzin dyskursu pornograficznego, rozumianego jako przedmiot nauki – wiedzy/władzy w ujęciu Foucaulta. Głównym mechanizmem będzie tu zastąpienie ciała prywatnego ciałem publicznym poprzez poddanie go dyskursom: higieny, zakazu masturbacji, nakazowi wyznań i tak dalej, a także kształtowanie się specyficznego dla przełomu XIX i XX wieku wizualnego kodowania ciała kobiety, charakterystycznego dla pornografii jako szczególnego gatunku sztuki. To ujęcie pornografii określam jako nowoczesne. Po trzecie utwór Żeromskiego to zapowiedź nowej estetyki, która w tym, co nieczyste, wyparte, odrzucone, szuka prawdy o naturze ludzkiej, a także – co ważniejsze – dokonuje transgresji w warstwie językowej. Kwestię pornografii podejmnę więc na gruncie estetycznym.

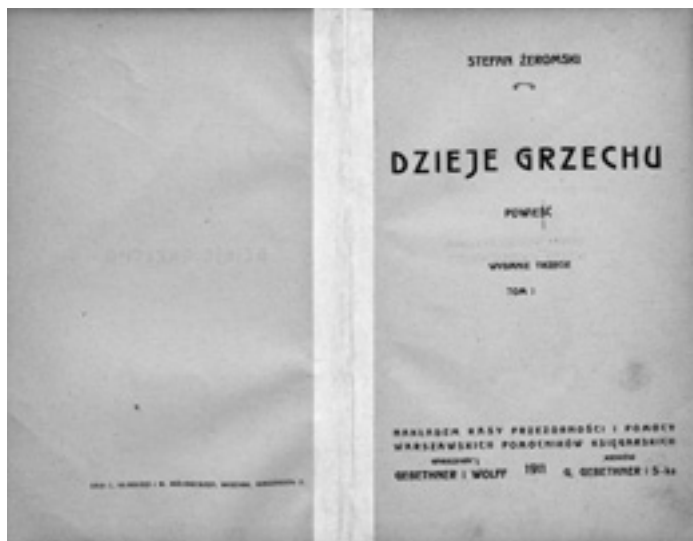
## 1. Pornografia w ujęciu klasycznym

*Dr T. Mendrys stwierdzał, że pisarz jest pornografem, że korumpuje młodzież i dorosłych, że podważa zasady etyki katolickiej i narodowej. Akt erotyczny w powieści Żeromskiego nie był bowiem małżeński, ale między kochankami<sup>5</sup>.*

*Tam, gdzie mężczyzna-artysta, z wyjątkiem modernistów i pornografów (Przybylszewski, Żeromski, Daniłowski, Tetmajer, Srokowski Mieczysław, Grubiński) zadowala się lekkim odszkiecowaniem, markowaniem sytuacji, albo gdzie zarzuca najczęściej zasłoną, kobieta-artystka mówi, maluje wszystko bez żadnych względów i ograniczeń<sup>6</sup>.*

*Dzieje grzechu* wywołały skandal, co potwierdza Stanisław Eile w *Legendzie Żeromskiego*. Zła sława autora po publikacji powieści była faktem, który często nie wymagał nawet weryfikacji – etykietką pornografa posługiwano się powszechnie nawet bez konieczności lektury książki. W artykule *Seksualizm w życiu* Jeske-Choiński opisuje pewną damę, która próbowała ukraść *Dzieje grzechu*, by dzieło przeczytać, a zarazem nie zhańbić się jawnym zakupem<sup>7</sup>.

Trudno rozstrzygnąć, w jakim stopniu *Dzieje grzechu* były literaturą pornograficzną (niezależnie od społecznego dyskursu, w którym funkcjonowały), a w jakim stały się nią w wyniku pogwałcenia norm obyczajowych epoki, nie wspominając nawet o tym, że zarzut pornograficzności mógł być jedynie narzędziem krytyki ze strony nieprzychylnej Żeromskiemu prawicy lub po prostu efektem nieprzystosowania czy-



Strona tytułowa trzeciego wydania *Dziejów grzechu*, 1911.

telników do nowej estetyki. Brak szczegółowych przepisów prawa, regulujących, czym są treści pornograficzne, brak precedensu, który normowałby postępowanie przeciw „pornograficznym” utworom czy oficjalnego stanowiska Kościoła wobec książki (wpisanie do indeksu ksiąg zakazanych) nie pozwalają na jednoznaczny osąd. Ważniejszym zagadnieniem wydaje się sam zarzut pornograficzności, wyodrębniony i dostrzeżony jako kryterium krytyki literackiej utworu. Niezależnie, czy pornograficzność była funkcją konstrukcji czy recepcji utworu Żeromskiego, krytyka potraktowała ją jako rodzaj obsceniczności nieakceptowanej przez dominujący dyskurs danego społeczeństwa.

### 1.1. Porządek prawny i dogmatyka katolicka

W czasach powstawania *Dziejów grzechu* kontrolę publikacji w Polsce sprawowały ustawodawstwa państw zaborczych. *Dzieje grzechu* nie zostały jednak ocenzone ani zakazane. Przed wydaniem książkowym drukowane były nawet w prasie: „Nowej Gazecie” i „Nowej Reformie”.

Książka nigdy też nie została wpisana do indeksu ksiąg zakazanych. Główny konflikt powieści wpisywał się w model stworzony przez kulturę chrześcijańską z ideałem czystości, formami miłości (historyczne

wzorze miłości rycerskiej, dworskiej, romantycznej<sup>8</sup>), odsyłającymi do wieczności (*l'amour sacré*), lub wiodącymi na skraj szaleństwa (*l'amour fou*), a nawet zła (*l'amour diabolique*).

## 1.2. Porządek społeczno-polityczny

*Dzieje grzechu* to przede wszystkim literatura zaangażowana społecznie, która zrywa ze złą milczenia wokół reguł podwójnej moralności, dotyczących związków niesakramentalnych i niechcianych ciąż, wpisując się w tradycję, ustanowioną przez Gabriellę Zapolską (*Kaśka Kariatyda*), później kontynuowaną przez kampanie społeczne Tadeusza Boya-Żeleńskiego (*Piekło kobiet*), Ireny Krzywickiej, pisarstwo Zofii Nałkowskiej (*Granica*) i tak dalej<sup>9</sup>. Kluczowe dla pornograficznej kwalifikacji utworu wydaje się tu właśnie skupienie fabuły wokół tematu skazanego przez społeczny dyskurs na milczenie. Boy-Żeleński w cyklu artykułów *Dziewice konsystorskie* sugerował bardzo proste rozwiązanie tragicznego węzła *Dziejów grzechu*, jakim byłaby reforma prawa małżeńskiego: „Jakże absurdalny, jak niepotrzebny wyda się niejeden najdramatyczniejszy konflikt bohaterów! Ewa i Łukasz z *Dziejów grzechu* siedzieliby dziś przytuleni do siebie w łóżce w «Adrii», zamiast żeby on miał jechać po rozwód do Rzymu zostawiając ją w małym miasteczku bez grosza, w ciąży, na pastwę rozpacz i zbrodni”<sup>10</sup>.

Pomijając kwestię pozamałżeńskich stosunków seksualnych, kontrowersje mogły również wzbudzić inne elementy powieści. Nawiązując do strukturalistycznego rozumienia kobiety jako narzędzia wymiany, gwarantującego ład społeczny, warto przyjrzeć się relacjom ekonomicznym w *Dziejach grzechu*. Ewa Pobratyńska jest kobietą nie do pary. Żadna z relacji, w której pozostaje, nie gwarantuje jej bezpieczeństwa ekonomicznego ani stabilizacji społecznej<sup>11</sup>. Uwypukla to nie tyle nędzę Ewy, ile niemoc mężczyzn, których bohaterka spotyka na swojej drodze, i którzy reprezentują różne systemy polityczne, instytucje bądź warstwy społeczne: ojciec – rodzinę, Łukasz – małżeństwo, Szczerbic – szlacheństwo, Bodzanta – komunizm, Jaśniach – wolne zawody i artyzm, mężczyźni uczestniczący w orgii – proletariat i tak dalej. I pomimo że kolejne doświadczenia seksualne Ewy prowadzą ją do upadku, to męska władza jest w *Dziejach grzechu* najbardziej zagrożona. Żeromski wykorzystał w swej książce praktycznie całe imaginariusz polskiej sceny politycznej z okresu rewolucji, przez co powieść, która nie mówi bezpośrednio o wydarzeniach 1905 roku, a przede wszyst-



Karolina Lubieńska jako Ewa Pobratymska i Dobiesław Damiński jako Łukasz Niepołomski w jednej ze scen adaptacji *Dziejów grzechu*, 1933  
(ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego).

kim rozgrywa się w nieokreślonym bliżej czasie historycznym, została przez krytykę potraktowana jako literacka odpowiedź na klęskę rewolucji. Niezależnie od intencji Żeromskiego polityczne cele pornografii (jej potencjał anarchiczny wobec zastanych struktur społecznych, kwestionowanie autorytetów, odzwierciedlenie społecznych lęków, pokazanie płynności granic stanowych) są w tym aspekcie bardzo wyraziste.

## 2. Pornografia w ujęciu nowoczesnym

*Skoro seks jest zniewolony, czyli objęty zakazem, skazany na nieistnienie i niemotę, sam fakt, że się o nim i o jego zniewoleniu mówi, sugeruje rozmyślny akt transgresji*<sup>12</sup>.

Wykraczając poza hipotezę represji, Foucault udowodnił, że od XVIII wieku najlepszymi strategiami kontroli seksualności przestały być zakaz i tłumienie wiedzy, których rolę przejęła produkcja: „stymulacja ciał, nasilenie przyjemności, zachęta do mówienia, metody poznawcze, wzmocnienie kontroli i oporów zazębiają się wzajemnie podług miar właściwych kilku strategiom władzy i wiedzy”<sup>13</sup>. Podążając śladem Foucaulta oraz innych badaczy historycznego urządzenia nowoczesnej seksualności, warto przyrzeć się instancjom produkującym dyskurs, władzę i wiedzę o grzechu w rzeczywistości powieściowej.

Moje zainteresowanie *Dziejami grzechu* w kontekście pornografii wynika między innymi z faktu, że w książce wręcz egzemplifikowane są nowoczesne dyskursy seksualności, stanowiąc doskonałą ilustrację teorii Foucaulta: kontrola młodych osób i samotnych kobiet przez mieszczańską rodzinę, akt wyznania (tu w swojej klasycznej postaci spowiedzi katolickiej), zakaz masturbacji i histeryzacja kobiety.

## 2.1. Mieszczańska rodzina

„Pedagogika była jednym słowem sercem oświecenia”<sup>14</sup>, które zgodnie ze swoją słynną definicją zaproponowaną przez Kanta, miało stworzyć obywatela nowego typu – samorządnego, moralnie autonomicznego i niezależnego. Dlatego jego wychowanie stało się kluczowym zagadnieniem epoki, a głównym występkiem, wokół którego koncentrowały się działania wychowawców, była masturbacja. Jak twierdzi Laqueur, „samotny seks był dla społeczeństwa obywatelskiego tym, czym pożydlivość była dla porządku chrześcijańskiego”<sup>15</sup>. Dlatego stworzono cały aparat kontroli, sprawowany przez lekarzy, moralistów, pedagogów i innych specjalistów, aby uchronić dziecko przed pokusami samozniszczenia. Kluczowa rola przypadła rodzinie, która stanowiła pierwszą i najważniejszą instytucję łączącą jednostkę ze społeczeństwem, i od której w największej mierze zależało powodzenie projektu oświecenia.

Normy wychowania dziecka w mieszczańskiej rodzinie, utrwalone w XVIII i XIX wieku, obowiązywały w dalszym ciągu na początku kolejnego stulecia. Początek *Dziejów grzechu* ukazuje jeszcze te czasy, w których seksualność wciąż zamknięta jest pod kluczem mieszczańskiej rodziny, a sprawy aktów niemieszczących się w wąskim systemie reguł tracą dach nad głową i są eksmitowani na ulice miasta. Ewa mieszka z rodziną w czynszowej kamienicy. Starsza siostra została już wydana za mąż, a główna bohaterka jako młoda kobieta oczekująca zamążpójścia pozostaje pod kontrolą rodziny. Jej dzień wyznacza rutyna obowiązków, poza którymi praktycznie nie ma wolnego czasu dla siebie (dwanaście godzin pracy dziennie, regularne wizyty w kościele, obowiązki domowe). Kobieta nie posiada ani własnych środków finansowych, ani prywatnej przestrzeni, w której mogłaby się poświęcać hobby. Mieszka z rodzicami w jednym pokoju, a jej łóżko oddzielone jest jedynie zasłonką. Życie Ewy podlega nieustającej kontroli zarówno w domu, jak i poza nim. Nawet gdy pojawia się potencjalne zagrożenie dla jej dziewictwa – młody mężczyzna pragnie wynająć jeden z pokoiów mieszkania Pobratyńskich – Ewa po-

zostaje pod nadzorem matki, której metody stanowią odzwierciedlenie nowoczesnego sposobu kontroli seksualności: „Pilnowała umiejętnie, nie jak zimny dozorca, lecz jak czujny kapłan. Strzegła duszy. Stąd to częste napędzanie do spowiedzi, do modlitwy, do rozmyślań i do pracy. [...] Nie masz na ziemi dyplomaty tak przebiegłego, ani dyrektora policji o takim sprycie, jakiego dowody (przed samą sobą) złożyła stara dama. Nic się w życiu Ewy nie zmieniło, a jednak była jak w kajdanach czy w kaftanie wariackim”<sup>16</sup>.

System, w którym z woli matki tkwi Ewa, jest odbiciem wielu nowoczesnych metod dyscyplinujących ciało, spotykanych między innymi w więziennictwie, psychiatrii (szpital), wojskowości (koszary), pedagogice (gimnazja i szkoły z internatem), produkcji (fabryka) i tak dalej, gdzie repartycja jednostek w przestrzeni łączy się z monotonną dyscypliną, ścisłym porządkiem dnia, obowiązkiem pracy, urządzeniem czasu wolnego (umoralniające lektury i inne środki resocjalizujące), a przede wszystkim z całkowitą przejrzystością (panoptikon). Głównym sposobem działania takiej formy władzy jest poddanie najdrobniejszych elementów zachowania, a nawet myśli i nieświadomych pragnień całkowitej kontroli. Metody te pozwalają szczegółowo nadzorować czynności ciała, zapewniają ciągle ujarzmianie jego sił i narzucają mu relację „podatność–przydatność”<sup>17</sup>.

Ideał przejrzystości domu rodzinnego Ewy jest nie tylko gwarantem obrony przed zagrożeniem, ale również świadectwem problematycznego charakteru przyjemności, prywatności i indywidualizmu<sup>18</sup>, które z jednej strony stały się wartościami wysoko cenionymi od XVIII wieku, z drugiej zaś – problematyzowały kwestie związku jednostki ze społeczeństwem. Dlatego nowoczesność porzuciła zakaz i represję jako główne mechanizmy kontroli, wykształcając zupełnie nowe metody nadzoru.

## 2.2. Instytucja spowiedzi

Kluczem do nowoczesnego ujęcia pornografii w *Dziejach grzechu* jest fakt, że historia Ewy rozpoczyna się nie z momentem popełnienia grzechu, ale wcześniej, podczas wyznawania własnej grzeszności w akcie spowiedzi.

„Jak żywo stanęła jej teraz w pamięci cała spowiedź przed godziną odbyta, wszystkie towarzyszące jej okoliczności, uczucia, wzruszenia, stany bierne, a nawet ruchy i bezwiedne spojrzenia oczu. Jeszcze czuła ścierpienie poniżej kolana od długotrwałego ucisku kości przez ostry

gzyms schodka, kiedy przyklęknąwszy niewygodnie, przetrwała w jednej pozie całą spowiedź. Jeszcze czuła na twarzy swej spoczywający wzrok kapłana i oddech jego ust. Teraz ogarnęło ją przedziwne lenistwo ciała i ducha. Cała tajemnica i potęga spełnionego aktu spowiedzi była jakoby brzemień złożone z ramion<sup>19</sup>.

Pierwszym etapem podporządkowania seksualności przez nowe dyskursy wiedzy/władzy był akt wyznania, w którym staranne reguły przepytывania wiernych przez księży (pacjentów przez lekarzy i psychoanalityków), zmuszanie do mówienia, wielostronna przyczynowość, potrzeba wyrwania trudnej ukrywającej się prawdy oraz właściwa metoda interpretacji prowadziły do: 1) związania podmiotu z seksualnością; 2) produkowania/odkrywania prawdy o seksie jako prawdy o podmiocie; 3) przypisania tej prawdy sferze nieświadomej; 4) umożliwienia jej poznania poprzez innego (lekarza, księdza, psychoanalityka i tym podobnych)<sup>20</sup>.

Co więcej, mówienie o seksualności zaczęło zastępować samą aktywność seksualną. Poszczególne elementy spowiedzi Ewy do złudzenia przypominają akt seksualny. Już sama jej forma jest silnie erotyczna. Poczynając od niezwykle szczegółowo opisanego wyglądu spowiednika, przedstawionego z perspektywy, w jakiej znajdują się kochankowie („zarys twarzy spowiednika”<sup>21</sup>, „dolną część ucha, nieco rdzawego policzka z sinością świeżo ogolonych włosów”<sup>22</sup>), oddziaływania jego słów („brzmienie jego szeptu, szczególny sens każdego wyrazu i osobiłą, męską niejako barwę i bryłowatość słów”<sup>23</sup>), przez własne reakcje spowiadanej („wrażenie przejmującego popłochu, sromu bezgranicznego, iście kobiecej niedoli”), na opisie dynamiki etapów kontaktu kończąc („zatopił oczy w jej oczach”; „Gdy już wyznała grzechy i bezmiernie zmęczona, bezsilna i jakby mieczem ścięta, błada i odrętwiała uczepliła się kurczowo palcami gzymsu konfesjonałowego”<sup>24</sup>). Gdyby nie konserwatywna rama, stosunek księdza i Ewy mógłby być odczytany jako seksualny. Zwłaszcza, że tematyka wyznania tego dotyczyła: „Nie wystarczy już powiedzieć, co się popełniło – akt płciowy – i jak; trzeba w nim i wokół niego odtworzyć towarzyszące mu myśli, obsesje, obrazy, pragnienia, modulacje i naturę doznawanych rozkoszy”<sup>25</sup>.

„Zdawało się, że to lekarz doskonały świadomymi palcami dotyka środka ogniołej rany. A jednak nie zapomniał o żadnym grzechu. Pamiętał każdy z nich z wszelkimi szczegółami. Widać było, że od razu pojął całkowicie życie, wszystkie sprawy domowe. Nadto stało się rzeczą oczy-



Karolina Lubieńska jako Ewa Pobratymska w jednej ze scen adaptacji *Dziejów grzechu*, 1933 (ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego).

wistą, że nie tylko przewidział wszystko, co mogło się stać w danej chwili, w danych warunkach, ale odczuł uczucia, wątpliwości, pokusy... Mówił śmiało o piękności cielesnej, nie jako człowiek i młody mężczyzna, lecz jako mędrzec, daleki, który widzi i rozważa zjawisko, bada i roztrząsa wszystko bez wyjątku”<sup>26</sup>.

Fragment ten doskonale ukazuje technikę wyznania grzechów. Ksiądz namawia Ewę, by ta zeznała wszystko, co choćby w minimalnym stopniu wiąże się z materią zachowania moralnego (nie tylko z jej czynami), czyli nawet to, czego sobie w pełni nie uświadamia (seksualność jest bowiem czymś tajemniczym i mrocznym), a następnie przechodzi do interpretacji jako osoba do tego uprawniona i nadaje znaczenie temu, co zostało właśnie wyznane. Prawda o seksualności nie należy bowiem do jednostki – zarówno jako nieuświadomiona część wiedzy podmiotu, jak i przedmiot interpretacji. Porównanie księdza do lekarza to z kolei świadectwo włączenia seksualności w system normy i patologii: „Prawda – wypowiedziana na czas, komu trzeba i przez tego, kto ją posiada i ponosi za nią odpowiedzialność – uzdrawia”<sup>27</sup>. Jest więc dziedziną „wy-

magającą terapeutycznych i normalizujących interwencji, polem znaczeń, jakie należy rozszyfrować”<sup>28</sup>; „przeobrażenie się suchej indagacji w natchniony i bolesny obrządek dobrowolnych zwierzeń, do gruntu, do samego dna, w tajemnicy sakrament pełen potęgi ściskającej serce [ ... ]. O, słodka, cicha mowo! Nauko mądra i pokorna!”<sup>29</sup>

### 2.3. Samotna lektura i masturbacja

*Z punktu widzenia historii, początek masturbacji jako poważnego problemu moralnego, który dotyka mężczyzn i kobiety, chłopców i dziewczynki, oraz spektakularny rozwój pornografii w kulturze Zachodu zachodzą w tej samej rzeczywistości społecznej, politycznej, filozoficznej i psychologicznej: są fenomenami miejskimi, komercyjnymi, związanymi z literaturą, ogólnie rzecz biorąc sprzeciwiają się systemowi, wyrastają z natury – ze świata materialnego – a nie ze źródeł boskich, narrację przedkładają nad czysty opis*<sup>30</sup>.

Główną, a w zasadzie jedyną aktywnością, jakiej w wolnych chwilach oddaje się Ewa, jest właśnie lektura. Jakie tytuły czyta nasza bohaterka? *Choix des monuments primitifs de l'Eglise* oraz zalecany przez matkę rozdział z pisma świętego Cypriana, męczennika z III wieku, pod tytułem *De la conduite prescrite aux vierges*, tekstu pełnego mizoginistycznych porad dotyczących zachowania dziewictwa oraz szczegółowej kodyfikacji stroju i zachowania kobiet: „Gdy wspaniale uczesane i przystrojone zjawiacie się wśród ludzi, ściągacie na się oczy i westchnienia młodzieży, gdy zapalacie w sercach ogień miłości – cóż z tego, że nie giniecie same, skoro gubicie bliźnich, dla których niebezpieczniejsze jesteście niż żelazo i trucizna”<sup>31</sup>.

Obydwa dzieła stanowią niewątpliwie efekt oddziaływań rodzicielskich i religijnych. Mimo to samotna lektura jest wymieniana przez księdza jako jedno z głównych źródeł grzechu: „Szatan bowiem, nie mogąc wywierać wpływu bezpośrednio na wolę człowieka, zaciemnia jego rozum, działa na wyobraźnię, podnieca żądzę. [ ... ] Nie czytaj nigdy książek utworzonych dla szerzenia grzechu, nie oglądaj rysunków i malowideł ohydnych, a główna rzecz, nie myśl nigdy o rzeczach, które są urocze na zewnątrz, ale wewnątrz plugawe. W nich to mieszczą się pokusy szatana”<sup>32</sup>.

Paradoksalnie samotna lektura, która wraz z upowszechnieniem się druku miała umożliwić bardziej bezpośrednią i osobistą relację z Bogiem poprzez kontemplację tekstów religijnych, czytanych dla pożytku duszy<sup>33</sup>, zapewniła również większy dostęp do materiałów erotycznych.

Już w renesansie najbardziej poczytnymi utworami, które wyszły w nakładzie ponad czterech tysięcy egzemplarzy, były: Biblia w przekładzie Lutra oraz wprowadzenie do łacińskiej poezji erotycznej Katullusa<sup>34</sup>. Oba typy lektur łączył mechanizm stymulacji wyobraźni, podejrzana samotność i zależność od niczym nieograniczonej wyobraźni. Zatem o ile różnica pomiędzy samotną lekturą ojców Kościoła i pornografii tkwi w odmiennym przedmiocie, o tyle mechanizm i jego konsekwencje pozostają podobne – dotyczą granic wyobraźni z jej zaletami i zagrożeniami.

Ewa jest osobą czytającą, o czym świadczy erudycja bohaterki w rozmowach z mężczyznami (niezamożność rodziny i specyfika czasów pozwalają odrzucić myśl o dobrym formalnym wykształceniu dziewczyny). Ma ona potencjalny dostęp do innych książek, na co wskazują lektury, na które powołuje się w rozmowie z Łukaszem, i które może znaleźć w domu, jak na przykład stare listy miłosne ojca Ewy (bohaterka wspomina, że czytała je kiedyś z matką), a także lektury znajdujące się w posiadaniu jednego z lokatorów, filozofa Horsta („brukselskie pamiętniki wiecznie interesującej pamięci markiza de Sade, dzieła pana de Harcanville – zarówno *Histoires secetes des dames romaines* [...], jako też *Historię dwunastu cesarzów* w najozdobniejszym sztychowanym wydaniu”<sup>35</sup>). Główną lekturą Ewy są jednak listy pisane „drżącym piórem”<sup>36</sup> przez Łukasza, które przez większą część relacji zastępują kochankom rzeczywisty kontakt (jeszcze w czasie pobytu Łukasza na stacji u Pobratyńskich oraz później w czasie wyprawy do Rzymu). Listy te przywołują niezwykle popularny wśród dwudziestowiecznej literatury pornograficznej gatunek powieści epistolarnej: „Proszę pisać swoje listy z pozostawieniem na środku marginesu (tak jak ten list jest pisany). Każę wszystkie listy oprawić w książkę – najcudniejszą na świecie”<sup>37</sup>.

Lektura jest więc źródłem przyjemności przez stymulację fantazji, co znalazło swój wyraz w ikonografii – „otwarta książka, która leży obok albo wysuwa się z rąk masturbującej się kobiety, stała się niemal ikoną przyjemności i niebezpieczeństw literatury”<sup>38</sup>. Czy jednak samotna lektura staje się źródłem samotnego seksu? Tekst *Dziejów grzechu* kilkukrotnie sugeruje to rozwiązanie. Najpełniejszy obraz przynosi scena snu:

„Rozkosz cielesna i rozkosz snu, który jeszcze nie odszedł, zdawała się leżeć na jej piersiach i wzdłuż całego ciała. Położyła się rozkosz na gorących ustach – jak usta, na oczach – jak oczy, na piersiach – jak nagie piersi [...]. Ewa oparła na tej ścianie dłoń z rozstawionymi palcami i przyknuwszy oczy, poszła bez tchu, duszą stęsknioną, szybkimi krokami

bijącego serca w głąb czarną wiśniowego sadu kroplom rosy, ku śmigłym modrzewiom, ku trawom, boskim arcytworom i ku temu złotolitemu słońcu...”<sup>39</sup>

Czy bohaterka popełniła grzech? Czy spowiednik, sugerując jej, by w chwilach próby recytowała „własne modlitwy, słowa potęgi i symbole”, a więc utarte formuły, ostrzegał przed nadmiarem wyobraźni? Pewne jest tylko to, że po tej nocy Ewa nie przystąpiła do komunii.

## 2.4. Od hysterii do pornografii

*Dzieje grzechu* wykorzystują strategię konstruowania kobiecości, które dominowały już w przedstawieniach obrazowych (akty malarskie, fotografie pornograficzne) i doprowadziły do wykształcenia się pornografii filmowej w swojej najbardziej klasycznej formie. Te ustrukturyzowane sposoby widzenia wiązały się z dominacją zmysłu wzroku (efekt nieświadomości zbiorowej – kultura patriarchatu; nieświadomości indywidualnej – skopofilia w rozwoju seksualnym dziecka i tak dalej), jednak ważniejszy wydaje się fakt rozdziału widzenia i bycia widzianym, który uwidocznił się – zdaniem Foucaulta – już w organizacji nadzorowanego zakładu i w klinicznej obserwacji pacjenta. Jak twierdzą Laura Mulvey i Linda Williams, przyjmuje on analogiczny model w strukturach narracyjnych kina (aktywny męski widz i pasywna uprzedmiotowiona kobieta), ale również – jak wykażę – w strukturach literatury.

Lejtmotywnym nowoczesnej literatury pornograficznej jest konstrukcja głównej bohaterki jako w pełni podporządkowanej męskiej woli i męskiemu pragnieniu. Pomimo że to Ewa jest główną bohaterką, to nie ona posuwa akcję do przodu. Aktywną rolę pełnią głównie mężczyźni (Jaśniach, który oczekuje pomocy; Pochroń, który ją porywa i reżyseruje zabójstwo Szczerbica; Bodzanta, który namawia Ewę na pobyt w swoim falansterze i tak dalej). Bohaterka nie jest autonomiczną i niezależną postacią, ale doskonałą odpowiedzią na oczekiwania mężczyzn, których spotyka na swojej drodze. Jej zachowania nie są motywowane ani wewnętrzną logiką, ani psychologicznym prawdopodobieństwem, ale zewnętrznym męskim spojrzeniem. Ewa odpowiada na pragnienia mężczyzn. I dlatego paradoksalnie pomimo braku formalnego wykształcenia prowadzi filozoficzne dysputy z antropologiem Łukaszem, z łatwością staje się damą z wyższych sfer spacerującą po Paryżu i Monte Carlo, opiekunką umierającego Jaśniacha czy heroiną zbrodni w towarzystwie Pochronia<sup>40</sup>. Nawet w finałowej scenie śmierci pragnie dopasować swój wygląd



Karolina Lubieńska jako Ewa Pobratymska w adaptacji *Dziejów grzechu*, 1933  
(ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego).

do ideału ofiary: „Spłonęła cała w dziewczęcy, najdawniejszy swój uśmiech szczęścia i z tym uśmiechem boskiej radości na ustach umarła, szukając w mrokach śmierci jego spojrzenia”<sup>41</sup>.

Ewa Pobratyńska skonstruowana jest jako kobieta idealna dla każdego z mężczyzn, stanowiąc obiekt, który pragną osiąść. Taka forma przedstawienia doskonale wpisuje się w tradycje europejskiej ikonografii aktów, wedle której kobieta jest przedmiotem oglądu. Sprowadzenie jej do tej postaci, nieodłączny frontalizm przedstawienia, a przede wszystkim odwołanie do męskiej, a nie kobiecej seksualności – przyjemności czerpanej ze spojrzenia, poznania i zawłaszczenia – charakteryzują męską władzę. Erotyczna funkcja kobiety jest tu reprezentowana w kategoriach bierności, wyczekiwania, służących przede wszystkim domknięciu narracji<sup>42</sup>.

Zgodnie z teorią psychoanalizy<sup>43</sup> u podstaw przedstawienia kobiecości, tu konkretnie konstrukcji głównej bohaterki, leży nieświadomy męski lęk przed kastracją. Psychoanaliza proponuje dwie drogi ucieczki przed lękiem kastracyjnym – voyeurizm i fetysyzm. I to te dwa modele – wedle Laury Mulvey – determinują główne struktury narracyjne tak filmu, jak i tekstu pornograficznego<sup>44</sup>. W pierwszym przypadku prowadzi to do ożywienia pierwotnego lęku (badanie kobiety, szpiegowanie, chęć widzenia wszystkiego, co ukryte), a następnie ukarania lub uratowania podmiotu winnego. Jest to droga sadyzmu – stwierdzenia winy i podporządkowania sobie kobiety przez jej ukaranie lub przebaczenie<sup>45</sup>. Fetyszystyczne rozwiązanie problemu kastracji polega z kolei na zamianie kobiety w przedmiot – fetysz. Są to momenty, w których narracja zostaje zastąpiona przez opis aktualnego wyglądu Ewy, a zwłaszcza określonych odizolowanych części ciała: „Wyżebrać jedno muśnięcie po twarzy przez jej ręce, przez te cudze, obce, zaprzędane ręce o wąskich dłoniach i palcach z niczym co do piękności nie dających się zrównać”<sup>46</sup>. Podobną technikę wykorzystuje kino, przerywając fabułę, by skierować spojrzenie widza na spektakl kobiety-ikony, fragmentaryzując ją i stylizując, jak twarz Greta Garbo lub nogi Marleny Dietrich<sup>47</sup>.

Sadystyczne ukształtowanie narracji było wielokrotnie dostrzegane przez krytyków Żeromskiego. Hutnikiewicz pisał o „psychopatycznym piętnie” erotyzmu *Dziejów grzechu* oraz „demonie perwersji”, który opętał główną bohaterkę<sup>48</sup>. Irzykowski określił pisarza mianem „genialnego sadysty”, „wirtuoza okrucieństwa”, którego „cnota zezem patrzy na orgię”<sup>49</sup>. Sadyzm *Dziejów grzechu* przejawia się nie tylko w zachowaniach Ewy, ale narzucony jest także jako dominanta fabularna: bohaterka zostaje poddana kolejnym ekscesom seksualnym ukazującym ją jako grzesz-

ną. „Ciało kobiety jest oceniane, przepytywane i badane w poszukiwaniu sekretów, które stają się najlepiej widoczne, gdy kobieta traci nad ciałem kontrolę”<sup>50</sup>, najczęściej gdy przyjemność seksualna pojawia się wbrew jej woli – w aktach gwałtu lub zniewolenia – co służy za dowód prawdziwości. Wola poznania styka się tu z propozycją lubieżnego i pełnego przyjemności spektaklu.

Wydaje się jednak, że opisane wyżej praktyki: voyeuryzm-sadyzm i fetyszyzm, dotykają nie tyle indywidualnych perwersji autora książki – jak zarzucała mu krytyka – ile stanowią odbicie bardziej powszechnej „implementacji perwersji”, czyli struktur umożliwiających mówienie o seksualności, a zwłaszcza o kobiecej seksualności, jakie wytworzyło nowoczesne społeczeństwo. Struktur, które pozwalają widzowi doświadczyć przyjemności poddania się grzesznej rozkoszy (masochizm), a zarazem poprzez ukazanie kolejnych klęsk bohaterki oraz jej finałowej śmierci ucieleśniają karę i tym samym umożliwiają dostęp do innego rodzaju rozkoszy (sadyzm).

## 2.5. Podsumowanie

Materia *Dziejów grzechu* jest – w nowoczesnym ujęciu tego słowa – pornograficzna. I nie chodzi tu o literacką reprezentację zakazanych tematów, ale o sposób konstruowania seksualności w tekście. Tak rozumiana pornograficzność wynika z umieszczenia kobiety w centrum rzeczywistości przedstawionej i poddania jej rozkoszy szczegółowej obserwacji.

Niemожność dotarcia do istoty żeńskiej rozkoszy, uwarunkowana między innymi budową kobiety i umiejscowieniem genitaliów, doprowadziła do potrzeby wytworzenia prawdy oraz usytuowania jej na zewnątrz. Kolejnymi etapami tego procesu były: frontalizm aktów kobiecych, szczegółowe reguły spowiedzi katolickiej, pokazy histeryczek przez Charcota w szpitalu Salpêtrière, a wreszcie zbliżenia genitaliów w filmach pornograficznych. Nie chodziło zatem o dotarcie do źródła kobiecości, ale poddanie jej dyskursowi władzy, stworzenie prawdy o kobiecie i następnie ujarzmienie jej. Innymi słowy – uczynienie kobiety grzeszną, zanim jeszcze popełniła grzech. *Dzieje* (tego) grzechu to właśnie historia narodzin nowoczesnego dyskursu pornografii.

Analogicznie do mechanizmu działania panoptikonu nowoczesne mechanizmy kontroli ciała miały wzbudzić w uwięzionym trwale przeświadczenie o widzialności, które dawało gwarancję automatycznego funkcjonowania władzy. Dzięki temu aparat stawał się skutecznym nawet

bez stałej kontroli. „To właśnie status pornografii we współczesnej kulturze najlepiej oddaje paradoksalną pozycję ciała i seksualności; paradoksalną, ponieważ «represji» i regulacji ciała towarzyszy nieustannie kompulsywna potrzeba odkrywania seksualności i cielesności – zarówno w sensie eksponowania/wyrażania, jak i w sensie poznawania/eksplorowania. A zatem uważne przyglądanie się pornografii pomaga obnażyć mechanizmy działania nowoczesnej bio-władzy, której celem jest przede wszystkim, jak słusznie podkreśla Giorgio Agamben, regulacja «gołego życia» (*la nuda vita*)”<sup>51</sup>.

### 3. Pornografia w ujęciu estetycznym

Roman Zimand w „«Dekadentyzmie» warszawskim” zwraca uwagę na ambiwalentny stosunek kolejnych pokoleń do twórczości Młodej Polski. Z jednej strony podkreśla niezwykle szybkie dezaktualizowanie się norm estetycznych, wypracowanych na gruncie epoki, oraz krytyczną ocenę młodopolskiego stylu, który manifestuje się w pejoratywnie zabarwionych określeniach, takich jak „żeromszczyzna” czy „przybyszewszczyzna”. Z drugiej strony uważa, że „chwity, sposoby tej przysłowiowo «złej» literatury cechuje ogromna żywotność”<sup>52</sup>. Jest to powód dla którego – zdaniem autora – nie możemy przystać na proste konstatacje, że młodopolski styl był kwestią przypadku (sentymalizm Żeromskiego, grafomania Przybyszewskiego) albo że proces wypierania starszych form przez nowe nawyki i gusta jest naturalnym procesem dziejowym. Zimand zadaje w związku z tym prowokacyjne pytanie: Czy stworzenie złej literatury przez „wysoką sztukę” nie było historycznym zadaniem Młodej Polski?<sup>53</sup> I czy nadmierna i ahistoryczna niechęć wobec tych utworów nie przysłania faktu, że wciąż borykamy się z tą samą problematyką?<sup>54</sup>

Istnieje pewna paralela pomiędzy terminem „żeromszczyzna”, który ogniskuje w sobie wszelkie zarzuty stawiane autorowi *Przedwiośnia*, a równie trudną do skonkretyzowania etykietką pornografa, przypisaną mu przez krytykę na przełomie XIX i XX wieku. Kampania antypornograficzna przeciw *Dziejom grzechu*, która skupiała główne zastrzeżenia krytyki wobec stylu pisarza, była również nieświadomie krytyką szerszych przemian stylu epoki. W tej powieści „dotarł Żeromski do nieprzekraczalnych pod groźbą klęski artystycznej – granic owego ekstremizmu stylistycznego”<sup>55</sup>, co dla jednych było degradacją formy, obrazującą w swym nadmiarze charakterystyczny styl autora, a dla drugich – pełną

emanacją jego talentu. Dlatego zrozumienie tak konstrukcji, jak i recepcji utworu nie może być jednak całkowite bez odczytania go przez pryzmat nowej estetyki. Estetyki, która kształtowała się w praktyce młodo-polskich twórców w latach 1890–1918 i która najpełniej zrealizowała się w formie gatunkowej powieści. Estetyki, która pozostawała pod silnym wpływem wypieranego już dziewiętnastowiecznego naturalizmu i dopiero kształtującego się dwudziestowiecznego modernizmu. Wreszcie estetyki, która w materialnym, ekstatycznym doświadczeniu ciała szuka podstaw wszelkiej myśli.

### 3.1. Pomiędzy naturalizmem a modernizmem

Akcenty naturalistyczne w twórczości Żeromskiego szczegółowo zbadał Artur Hutnikiewicz. Jego zdaniem decydujące znaczenie miały tu doświadczenia osobiste autora: studia weterynaryjne, romans z zamężną kobietą, bieda lat studenckich oraz lektury czasów młodości. Wśród głównych rysów owego „naturalistycznego przegięcia” Żeromskiego pojawił się motyw erotyki. Naturalistyczne ujęcie miłości skupiło się na sferze cielesnej, poszukując dla siebie języka w słownictwie fizjologii i medycyny. Żeromski pisał w swoich dziennikach: „Przyjmuję drugi naturalistyczny pewnik, że w uczuciu, miłością zwanym, zasadniczą, a bodaj czy nie jedyną rolę popęd płciowy odgrywa. [...] Kochamy się przede wszystkim i bodaj czy nie jedynie organami płciowymi”<sup>56</sup>; „Potrzeba przedstawić całą brzydotę dzisiejszej nerwowo-zwierzęcej miłości [...]”<sup>57</sup>.

Hutnikiewicz wskazał ponadto okres rewolucji 1905 roku jako czas, w którym tendencje te najbardziej się nasiliły aż do przesilenia. W dobie *Dziejów grzechu* linia rozwojowa pisarza zboczyła „na moment na bezdroża ponurej, nihilistycznej wizji świata i człowieka”<sup>58</sup>.

Historię Ewy Pobratyńskiej można potraktować jako typową dla naturalizmu krytykę moralności mieszczańskiej, która krępuje jednostkę i deprawuje jej uczucia, ale w wypadku buntu – brutalnie łamie i spycha ją poza nawias społeczeństwa (jak na przykład w *Zmartwychwstaniu* Tołstoja)<sup>59</sup>. Jak jednak zwraca uwagę Markiewicz, Żeromski nie utrzymuje się w powieści na linii naturalistycznej, bowiem już od początku wprowadza motyw grzechu i odrzucenia religijnego ideału czyściwości, który dzieje bohaterki przenosi z poziomu uwarunkowań społecznych w kierunku moralnego zwyrodnienia<sup>60</sup>. Rozróżnienie to jest o tyle istotne, że o ile u większości bohaterów Żeromskiego spotykamy

co prawda tendencje do ulegania własnym nieobliczalnym popędom, to dopiero w *Dziejach grzechu* bohaterka wstępuje na tę drogę konsekwentnie, co staje się głównym tematem powieści. Krytykowany przez Matuszewskiego nadmierny erotyzm, przełamywanie obyczajowego i estetycznego tabu, przestaje być jedynie świadectwem naturalistycznego obiektywizmu.

Wszystkie wspomniane wyżej elementy: znajomość naturalistycznej poetyki, doświadczenia osobiste, stosunek do miłości, klęska rewolucji, prowadzą do niespotykanej wcześniej kumulacji, tak że w miarę rozwoju fabuły widoczne staje się odejście od wzorca naturalistycznego ku bardziej pojemnym formom. Złożoności wydarzeń fabularnych towarzyszy analogiczna koncepcja budowy postaci, skonstruowanej nie wedle schematu, ale poprzez nagromadzenie szczegółów (wpływ impresjonizmu), co zachęca to indywidualnych poszukiwań zasady scalającej<sup>61</sup>. Jak pisał Głowiński: „Z pewną dozą przesady powiedzieć można, że modernizm jest okresem, w którym wszystko ma dane, by stać się powieścią, w którym wszelkie formy wypowiedzi mogą w zasadzie znaleźć się w jej obrębie”<sup>62</sup>.

Ta nadmierna pojemność formy przy jednoczesnym zmniejszeniu jej substancjalności odwołuje się już do wzorców modernistycznych: rozpadu tradycyjnie rozumianego stabilnego podmiotu, narodzin modernistycznej indywidualności jako „subiektywności bez subiekta”<sup>63</sup>, uwolnienia od prymatu wyjaśniania na rzecz procesu stawiania się.

### 3.2. Powieść młodopolska

Michał Głowiński udowodnił, że pod większością zarzutów stawianych Żeromskiemu, Przybyszewskiemu i innym młodopolskim autorom kryło się metodologiczne nieprzygotowanie krytyków i czytelników, którzy mierzyli nową powieść „łokciem wypracowanym przez prozę klasycznego realizmu”<sup>64</sup>. Symptomatyczny stał się dysonans pomiędzy normami praktykowanymi przez twórców a tymi aprobowanymi przez odbiorców. Perspektywa historycznoliteracka pozwala obecnie na szerszą analizę powieści młodopolskiej poprzez usytuowanie jej pomiędzy osiągnięciami dziewiętnastowiecznego realizmu oraz dwudziestowiecznego modernizmu i uznanie jej za formę pośrednią. Wypływają z tego dwie konkluzje. Po pierwsze twórczość autorów Młodej Polski nie może być traktowana jedynie jako negacja wzorców wypracowanych na gruncie estetyki pozytywizmu i romantyzmu, a więc jako pewnego rodzaju degradacja for-

my. Po drugie kwestia pornograficznej treści, wpisana w szerszy kontekst przemian powieści, może zostać zrelatywizowana do zmiany formy powieści, co sugeruje Michał Głowiński, ale równie dobrze może być potraktowana jako znak nowej formy, której funkcji nie uświadamiali sobie krytycy i czytelnicy młodopolskich pisarzy. Co więcej, owa „pornograficzna «niemoc» Młodej Polski”<sup>65</sup> mogła okazać się symptomem dochodzenia do głosu nowej estetyki.

Przypadek Żeromskiego pokazuje, jak ściśle pornograficzna recepcja wiązała się z samą konstrukcją utworu. Większość krytyków, komentując niemoralny charakter powieści, ganiła brak jednoznacznej kwalifikacji moralnej czynów Ewy, wątpliwe prawdopodobieństwo wydarzeń czy też brak motywacji przyczynowo-skutkowej. Zarzuty te, wytaczane z perspektywy moralnej czy też etycznej, dotyczyły jednak – jak to słusznie wykazał Głowiński – kwestii *stricto* stylistycznych, czyli ukształtowania trzech podstawowych elementów powieści: narratora, fabuły i kompozycji. Źródłem nieporozumień okazała się inna koncepcja języka młodopolskiej powieści, którą Głowiński charakteryzuje jako po pierwsze przejście od narracji auktorialnej do narracji personalnej (zgodnie z terminologią zaproponowaną przez Franza Stanzla) oraz po drugie – jako nową kompozycję powieści w postaci zespołu scen.

W pierwszym przypadku wiązało się to ze zwiększeniem roli bohatera prowadzącego, który dzięki mowie pozornie zależnej stał się nie tylko przedmiotem, ale również podmiotem opowiadania, kształtując narrację powieści. Pozycja narratora, identyfikowana wcześniej z autorem z powodu boskiej perspektywy, jaką przyjmował wobec świata przedstawionego, została ograniczona do punktu widzenia postaci. Pomimo utrzymania narracji trzecioosobowej zaszły w jej obrębie istotne przesunięcia. „Ewa wszedłszy tam, doświadczyła uczucia ohydy. Nie, nie będzie w stanie modlić się w tym miejscu! Pokój ten był czymś publicznym, zużyтым i jako właśnie rzecz publiczna jakby oplutym i spaanym. Wszędzie brud życia zdawał się cuchnąć ze ścian, kurzyć się z podłogi kątów, szpar, sprzętów... Wśród tego wrażenia, potykając się o myśli, co robić teraz, stojąc bezradnie z przymkniętymi powiekami, Ewa zniecka ujrzała prawdę: toż to jest obraz mojego życia przed spowiedzią!”<sup>66</sup>

Posługując się formami charakterystycznymi dla opowiadania, narrator przekazuje tu tok myśli właściwy głównej bohaterce, a pozornie obiektywny opis pokoju przedstawia z jej perspektywy, zabarwiając go właściwą dla niej tonacją.

Punkt widzenia postaci dominuje w prawie całej narracji *Dziejów grzechu*, pomimo że praktycznie nie występują żadne językowe wykładniki. Wprowadzenie mowy pozornie zależnej miało swoje konsekwencje nie tylko dla narracji, ale również dla kompozycji utworu, którego fabuła, konstruowana od tej pory wokół głównej postaci i z jej punktu widzenia, zamieniała się w sekwencję zbliżeń, bez uogólniającej i porządkującej perspektywy nadrzędnej. W teorii powieści tę zmianę dobrze oddaje formuła przejścia od „telling” (mówienie, opowiadanie, przedstawianie wydarzeń już refleksyjnie odzwierciedlonych w czyjejs świadomości) do „showing” (ukazywania niczym poszczególnych scen dramatu)<sup>67</sup>. Konkretnie sceny miały się rozgrywać jakby współcześnie w wyobraźni czytelnika, jednak już nie w rzeczywistości przedstawionej obiektywnie, czego gwarantem był narrator, ale poprzez zmediatyzowaną obecność bohatera wiodącego. „Showing” okazało się niezwykle bliskie dramatyzacji. A sumaryczna narracja została zastąpiona przez wybór uprzywilejowanych scen<sup>68</sup>. Wybrane pierwsze akapity kolejnych rozdziałów powieści dobrze oddają – pomimo rwanego charakteru narracji – jak czytelnik wraz z bohaterem rozpoznaje przestrzeń, w której się znajduje, nie posiłkując się „obiektywnymi” informacjami od narratora: „Pewnego dnia, zatopiona w myślach spostrzegła, że ktoś jej się pilnie przygląda. Czowała na sobie wzrok nieprzyjemny”<sup>69</sup>; „Szła już długo, bardzo długo, a jednak nie czuła najlżejszego znużenia. Przeciwnie, była coraz bardziej podniecona. Coraz pełniej oddychała. Gotowa była iść tak bez końca, pomimo upału i kurzu. Ta lewa aleja dla pieszych, Avenue du Bois-de-Boulogne, wciągnęła ją w siebie i wabiła dalej, wciąż dalej”<sup>70</sup>; „Ocknęła się niespodzianie, zapewne po upływie dwu godzin. Elektryczność płonęła w pokojach. Ewa spostrzegła przez otwarte drzwi na środku swej sypialni ubranie Szczerbica ... Było cicho”<sup>71</sup>.

Sceny te ukazują rzeczywistość *Dziejów grzechu* nie z uogólniającej perspektywy narratora wszechwiedzącego, który określa obiektywne parametry czasu i przestrzeni, zanim jeszcze pojawi się główny bohater. Tutaj świat niejako „rodzi się” wraz z Ewą, stanowiąc od razu rzeczywistość zapośredniczoną – pogłos świata w świadomości bohaterki.

Co więcej, korelatem zmian kompozycji była zmiana funkcji powieści. Ponieważ powieściowa rzeczywistość nie mogła być już legitymizowana i obiektywizowana przez narratora-autora, ale została sprowadzona do perspektywy, z której widział ją bohater prowadzący, dawna moralizatorska i dydaktyczna funkcja powieści realistycznej zaczęła ustępować miejsca funkcji poznawczej (powieść naturalistyczna) oraz ekspres-

sywnej (powieść modernistyczna). Główną funkcją mowy pozornie zależnej było bowiem „dotarcie do świata przeżyć postaci w jego konkretnym kształcie, w jego niepowtarzalności, dotarcie, które stało się tym istotniejsze, im bardziej jego język, do niedawna jeszcze pewny i godzien zaufania, wydawał się podejrzanym, budził nieufność”<sup>72</sup>. W dodatku im bardziej rezygnowano z autorytetu autora jako gwaranta prawdy, tym bardziej problematyczny stawał się sam język, traktowany wcześniej jako neutralne medium komunikacji.

To właśnie modernizm dostrzegł konwencjonalność języka i jego silne ideologiczne uwarunkowanie. Aby zerwać z filozofią poprzedniej epoki, zmiany wymagał sam język. Najprostszą do zaobserwowania konsekwencją odejścia od powszechnie podzielanych sądów, skonwencjonalizowanych w epoce poprzedniej, stała się eksploracja tematów uchodzących za społeczne i kulturowe tabu. W ogromnym uproszczeniu można powiedzieć, że uprzywilejowanym sposobem mającym odnowić więź języka i życia stało się sięgnięcie po doświadczenie ciała. Próba oddania niepowtarzalności jednostki ludzkiej stworzyła potrzebę sięgnięcia po język ekspresji wydobywający wydobyłby na powierzchnię całą głębię fizycznego doświadczenia, którego celem byłoby – jak to doskonale określił Louis-Ferdinand Céline – „uwrażliwienie języka na nowo, tak by bardziej migotał, niż rozumował”<sup>73</sup>.

Zmianie języka i funkcji narracji oraz redukcji dystansu między narratorem a bohaterem towarzyszyło z kolei zacieranie granicy pomiędzy bohaterem a wirtualnym odbiorcą, zakładające pełne utożsamienie się czytelnika. Zanim w powieści europejskiej pojawiła się wielogłosowość, charakterystyczna dla utworów dojrzałego modernizmu, język bohatera wiodącego był językiem dominującym, co warunkowało niespotykany wcześniej typ recepcji. W rezultacie czytelnicy odczuli, że zostali skonfrontowani z perspektywą postaci, od której nie dzieli ich już żadna bariera. Zostali postawieni w pozycji podglądacza, który jeśli decyduje się na udział w spektaklu, niejako tym samym go aprobuje. Zabrakło instytucji, która rozdzieliłaby sensy, dokonała osądu i symbolicznego oczyszczenia. Dlatego w przypadku *Dziejów grzechu* jej symbolicznym ekwiwalentem stały się wszelkiego rodzaju sądy nad bohaterką i autorem, drukowane w prasie przez krytyków i publicystów, oraz procesy organizowane przez czytelników (na przykład w marcu 1909 roku w Petersburgu, w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, z inicjatywy studenta prawa, Floriana Sokołowa, odbył się proces, w efekcie którego „uniewinniono bohaterkę” *Dziejów grzechu*<sup>74</sup>). W tym kon-

tekście określanie Żeromskiego mianem „pornografa” lub „deprawatora” można potraktować jako mechanizm obronny projekcji czytelnika, który poczuł się zgorszony lekturą.

Pornograficzny odbiór powieści warunkowany był zatem maksymalnym zniesieniem granicy pomiędzy bohaterem a widzem/czytelnikiem, kompozycją opartą na szeregu zbliżeń, nową tematyką, eksplorującą społeczne tabu, oraz „zniesieniem” roli narratora jako gwaranta możliwej do przyjęcia zewnętrznej perspektywy. Brak narzędzi, które pozwoliłyby czytelnikom objąć nowe zjawisko, czynił je przezroczystym, tak jak brak wyspecjalizowanych narzędzi wobec pornografii wizualnej prowadził do dwóch możliwych ocen, mówiących, że albo mamy do czynienia z doskonale wiernym przedstawieniem aktu seksualnego, albo załamaniem prawdy o nim przez sprowadzenie go wyłącznie do funkcji fizjologicznej. Dopiero pogłębione studia, zwłaszcza krytyczek feministycznych, pozwoliły dostrzec cały formalny mechanizm konstrukcji ikonografii pornograficznej i umożliwiły analizę na gruncie ideologii czy estetyki, rezygnując z pytań o prawdę przedstawienia. Nie bez znaczenia jest fakt, że wcześniej podobne zarzuty były formułowane przez krytykę wobec naturalizmu: „zespół tematów [...] ujmowanych brutalnie bez ogródek, utrwalających jakby samo surowe życie”, działania bohaterów motywowane „fizjologicznie”, a także relacjonowane z obiektywistycznego punktu widzenia<sup>75</sup>.

Nie-czystość, którą zarzucano literaturze, została odsłonięta nie tylko poprzez zmniejszenie dystansu w wymiarze poetologicznym (konstrukcja narratora, ciąg udratyzowanych scen i tym podobne), psychologicznym (trudność racjonalizacji przeżyć emocjonalnych) czy estetycznym (przejście od tradycyjnej formy poznania artystycznego do form aktywnych, kształtujących rolę poznania i reakcję odbiorcy)<sup>76</sup>. Konstrukcja artystyczna uległa rozluźnieniu, „ukazując heterogeniczność materiału, tematu, organizacji czy podmiotowych instancji”<sup>77</sup>.

### 3.3. Literatura popularna

Modernizm to jednak nie tylko zmiany świadomości językowej czy koncepcji podmiotowości, ale również wpływ oddziaływania kultury „niskiej”. Bardzo ważna wydaje się w tym miejscu konstatacja Ryszarda Nycza, że w modernizmie polskim dochodzi do procesu znoszenia odrębności popularność–elitarność czy zaangażowanie–autonomia sztuki. Roman Zimand proponuje: „Może warto się zastanowić,

czy jednym ze źródeł żeromszczyzny (a także przybyszewszczyzny) nie jest owo zetknięcie się, konflikt wymogów kultury «wysokiej» i «niskiej» wewnątrz tego samego, modernistycznego modelu kulturowego<sup>78</sup>.

Niewątpliwie modernizm był pierwszym w Polsce modelem nowoczesnej kultury, który miał kontakt z gwałtownymi zmianami cywilizacyjnymi, industrializacją z wszelkimi jej skutkami, ruchami masowymi, ogólnodostępną rozrywką i życiem politycznym. W rezultacie zmian powstało nowe społeczeństwo, na rynku pojawił się nowy odbiorca, „klasa rzemieślnicza”, „inteligentny tłum”<sup>79</sup>, który samą swoją obecnością odmienił sytuację nie tylko odbiorców, ale i twórców kultury. Zapotrzebowanie na nowy rodzaj kultury było coraz bardziej odczuwalne, a wśród zainteresowań czytelników znalazły się: „wypadki, bohaterskie charaktery, żywe namiętności, wzniosłe frazesy nawet”<sup>80</sup>. Na przełomie XIX i XX wieku niezwykle istotnym zjawiskiem był swoisty „romans” literatury pięknej z literaturą brukową, symbioza tandety i sztuki, sięgnięcie po rejestry polszczyzny realizowane do tej pory w literaturze popularnej, a więc szeroko rozumiany związek modernizmu z kulturą masową. W jego rezultacie niewątpliwą zdobyczą Młodej Polski – jak twierdzi Andrzej Makowiecki – była depolaryzacja tematyki erotycznej w obiegu wysoko-artystycznym. Powieść jako najpopularniejszy gatunek stała się poligonem doświadczalnym, a flirt z pornografią i kiczem – jednym ze sposobów stworzenia nowego modelu kultury, czego rezultatem były często uproszczenia czy wtórność<sup>81</sup>. „Nigdy przedtem ani później literatura polska nie eksponowała erotyki równie powszechnie, w dziełach najlepszych i w masowej produkcji, w stanie tak silnego skupienia znaczeń”<sup>82</sup>.

Kontrowersje, jakie wzbudziły *Dzieje grzechu*, nie były w tym czasie wyjątkiem. Autorzy, określani przez Jeske-Choińskiego mianem pornografów, wielokrotnie wystawiali na próbę cierpliwość opinii publicznej. Andrzej Makowiecki wymienia wśród nich erotyki Tetmajera, prozę Przybyszewskiego (dwukrotna interwencja cenzury austriackiej), powieść *Maria Magdalena* (1911) Gustawa Daniłowskiego, opowiadanie *Kazia. Powiastka o niegrzecznej pannie* (1919) Tadeusza Nalepińskiego, *Kult ciała* (1910) Mieczysława Srokowskiego i prace wielu innych<sup>83</sup>. Do podobnych skandali dochodziło również w całej Europie. By posłużyć się tylko przykładami z najbliższych kręgów kulturowych, wspomnę o rosyjskiej powieści *Sanin* (1907) Michaiła Arcybaszewa<sup>84</sup> czy niemieckim dramacie *Puszka Pandory* (1904) Franka Wedekinda.



Strony tytułowe pierwszych wydań *Marii Magdaleny* Gustawa Daniłowskiego, *Kultu ciała* Mieczysława Srokowskiego i *Kazi. Powiastki o niegrzecznej pannie* Tadeusza Nalepińskiego.

Z pewnością twórczość Żeromskiego nie pozostała bez wpływu obojędnego w epoce repertuaru motywów czy cywilizacyjnych nowinek. Forma *Dziejów grzechu* odwołuje się zarówno do popularnych w tamtym czasie romansowych źródeł powieści, jak i powieści przygody (*roman d'aventure*)<sup>85</sup>. Losy Ewy pozwalały czytelnikowi skosztować nowoczesnych stylów życia: spacerowicza (*flâneur*) w dużym mieście (okres życia w Paryżu), włóczęgi (czasy pobytu w Wiedniu), turysty (Sycylia), gracza<sup>86</sup> (kasyno w Monte Carlo), nowoczesnej prostytutki i rzemieślniczki. Konstrukcja głównej bohaterki umożliwiała natomiast zaprezentowanie całego repertuaru przedstawień kobiecości, eksploatowanych przez epokę Młodej Polski: modliszki, łabędzia, prostytutki, biblijnej Ewy, wampira, morderczyni i nekrofilki, jak również pocieszycielki, zbawicielki, Madonny i świętej<sup>87</sup>. Ponadto warto dodać, że wszystkie wątki fabularne – tak szokujące dla pierwszych czytelników – w większości nie były oryginalnymi pomysłami Żeromskiego. Motywy cudzołóstwa, niechcianej ciąży, morderstwa i nekrofilii, orgii i prostytutce miały już bogatą reprezentację w literaturze epoki. Nawet motyw zabitego w zarodku macierzyństwa był wcześniej spopularyzowany przez groteskowe rysunki Aubreya Beardsleya, a scena utopienia dziecka w ekskrementach przypominała do złudzenia obrazy bagiennych kwiatów autorstwa Féliciena Ropsa, ilustratora pierwszego wydania *Kwiatów zła* Baudelaire'a.

## 3.3.1. Pornodystopia

W planie narracyjnym książka Żeromskiego wpisuje się w schematy znane z zagranicznej literatury pornograficznej (wybór miejsca, czasu oraz osoby głównej bohaterki, porządek fabularny i tym podobne). Pokazuje losy dziewicy, dumnej i młodej kobiety, w której „prawdziwa natura” się jeszcze nie rozbudziła. Narracja nie przedstawia głównej bohaterki od momentu narodzin ani nawet skrótowo nie opisuje jej wcześniejszego życia. Ewę poznajemy w chwili, w której doświadcza pierwszego seksualnego pobudzenia/impulsu i towarzyszymy jej w serii kolejnych coraz brutalniejszych seksualnych przygód. Zgodnie z zasadami pornograficznej utopii miejsce i czas akcji nie odgrywają w powieści znaczącej roli i są w większości podporządkowane logice kolejnych scen seksualnych. Dlatego Ewa, dziewczyna z biednego mieszczańskiego domu, swobodnie podróżuje po całej Europie<sup>88</sup>, a w miarę rozwoju akcji poddawana jest kolejnym degradującym doświadczeniom. Niczym bohaterki de Sade’a wikła się w erotyczne przygody, jakby autor chciał w jej postaci pomieścić wszystkie możliwości erotyzmu. „W pół drogi między Justyną a Juliettą, nie umiając wybrać między niedolami cnoty a powodzeniem występku”<sup>89</sup>, bohaterka odnajduje się dopiero w samounicestwieniu. Pomimo deklarowanej początkowo cnoty pod koniec powieści reprezentuje wszystkie cechy libertynki: występuje przeciw dziewictwu, wierności, macierzyństwu, preferuje związki okazjonalne, pragnie śmierci mężczyzn, z którymi współżyje (Szczербic, Pochroń, Niepołomski). To, zdaniem de Sade’a, stanowi o naturze kobiety, gdy wyzwoliła się z chrześcijańskich ograniczeń.

## 3.4. Modernistyczne drogi poznania: seks, brud i nowe ekstrema

Tematem godnym uwagi wydaje mi się sposób oddziaływania Żeromskiego na odbiorcę wirtualnego. Jak twierdzą krytycy, Żeromski nie zadowalał się jedynie opisem, ale podejmował próby odsłonięcia mechanizmów zła poprzez wywarcie bezpośredniego wpływu na czytelnika. W jaki sposób to robił?

Głównym narzędziem autora *Dziejów grzechu*, a także wielu modernistycznych twórców, stała się intensyfikacja przeżycia, silnie bazująca na cielesności. Cielesności rozumianej po pierwsze jako temat ukazujący jednostkę w charakterze istoty fizycznej i seksualnej oraz po dru-

gie poprzez próbę wpływania na typ przeżycia estetycznego (oddziaływania na system nerwowy odbiorcy, pomijając pośrednictwo pojęć czy precyzyjnej narracji<sup>90</sup>).

Symptomatyczna jest zwłaszcza wypowiedź pisarza z późniejszego okresu twórczości, gdy postanowił zająć stanowisko wobec zarzutów stawianych *Przedwiośniu*. W 1920 roku krytyka ponownie bowiem wytoczyła wobec niego działa deprawowania czytelników obscenicznymi treściami (romans Baryki z Laurą) oraz komunistycznymi sympatiami. Swoje poglądy zawarł Żeromski w formie odpowiedzi na zarzut Michała Arcybaszewa zamieszczony w rosyjskiej gazecie „Za swobodu”<sup>91</sup>. Rosyjski autor krytykował polskiego pisarza za to, że w *Przedwiośniu* Lew Tolstoj zostaje określony jako jeden z pornografów. Autor *Dziejów grzechu* wykorzystał tę sytuację, by powiedzieć o rzeczach dla niego kluczowych: „Nikogo nie wzywałem na drogę komunizmu, lecz za pomocą tego utworu literackiego usiłowałem, o ile to jest możliwe, zabiec drogę komunizmowi, ostrzec, przerazić, odstraszyć. Chciałem, jak to zaznaczył jeden z czujnych krytyków polskich, a człowiek serca – «uderzyć w sumienie polskie» – wezwać do stworzenia wielkich, wzniosłych, najczystszej polskich, z ducha naszego wyrastających idei”<sup>92</sup>.

Wypowiedź ta jest niezwykle interesująca, ponieważ zgodnie z poetyką pisarza intensyfikacja doświadczenia bohatera powieściowego i wiarygodność tych doświadczeń ma być źródłem afektu czytelnika. Siła tekstu nie ma polegać na ilustracji pewnych sensów (reprezentacji), doskonałej formie, psychologicznym prawdopodobieństwie i tym podobnych, ale doświadczeniu zmysłowym odbiorcy, który ma się „przerazić”. Zamiarom Żeromskiego szły w sukurs zmiany młodopolskiej stylistyki, które zacieraly wrażenie retoryczności tekstu, tak że w recepcji to, co literackie, stawało się rzeczywiste.

W *Dziejach grzechu* pobudzenie sfer mroku i szaleństwa ma działać poprzez afekt. W scenach zbrodni czy stosunków seksualnych, tak gorszących dla współczesnych Żeromskiemu czytelników, narracja nie jest kształtowana poprzez analizę czy obiektywizujący opis, co zapewniałoby pewien dystans. Uprzywilejowany do tej pory zmysł wzroku, kulturowo przypisany męskiej władzy i kontroli, zostaje zastąpiony przez ekspresję innych zmysłów: „Ręce jej jak czujne pomocnice obdarzone rozumem, raz wraz badały tajemnicę dzieła – straszliwy akt, dokonywany się poza granicami rozumu”<sup>93</sup>; „Piersi jej grzmotnęły się o coś twardego, głowa odwalila na bok. Mrok zasłonił oczy. Nastała cisza. Ocknawszy się, powzięła zmysłami wiadomość o tym, że głowa jej leży w kale,

a ręce ściskają kurczowo płachtę poprzeczną<sup>94</sup>; „Ręce matki brodziły w pętłach, w skrętach tętniących krwią żywą, bijących jakoby samo serce. Ewa nie widziała, co się dzieje. Czuła tylko ulgę zwierzęcą i leżała z uśmiechem, bez ruchu<sup>95</sup>.”

Strategia ta polega na intensyfikacji doświadczeń odbiorcy do tego stopnia, by sztuczne „doznania” wynikające z lektury wyprzedziły realne i dzięki temu w porę tym prawdziwym zapobiegły. Żeromski zdaje sobie sprawę, że literatura „porusza” ciało, wywołując śmiech, łzy, gęsią skórę i świadomie stara się kreować ten model ekspresji. W tym kontekście trafna wydaje się teza Brzozowskiego, że Żeromski wytwarza „w duszy swoich czytelników nowe drogi uczuć, nowe narządy poznania<sup>96</sup>”. Jest to poznanie poprzez złamanie zakazu, a w efekcie poprzez podniecenie, przerażanie i wstręt.

Irzykowski pisał jednak ku przestrodze, że ta metoda bardzo szybko się dewaluje: „autor umie wstrząsnąć, rozczulić, zaniepokoić czytelnika. To jest jednak pisanina na wrażenia – wrażenia, które kiedyś w przyszłości, gdy ich mechanizm całkiem się zdemaskuje, stracą swoją siłę wywoławczą<sup>97</sup>.”

Tylko stale zwiększając intensywność doznań, słowa nie zamieniają się w komunały, krew – w farbę, a nowy język ekspresji – w „żeromszczynę”.

### 3.5. Modernistyczny wy-miot

Abstrahując od grzechu, rozpatrywanego przez katolicyzm (ujęcie klasyczne), ujmowanego jako produkt dyskursów władzy (ujęcie nowoczesne), zmiany wzorców powieściowych czy wpływów naturalizmu i modernizmu, w *Dziejach grzechu* mamy do czynienia z rodzajem pornograficzności, który rozpatrywałabym jako nowy typ estetyki, który objawił się w awangardowej twórczości polskich pisarzy na przełomie XIX i XX wieku.

Źródłem grzechu Ewy nie było spotkanie Łukasza. W świecie przedstawionym czystość w ogóle nie jest możliwa: „[...] kto żyje na tle pewnych społecznych form i im się powierza, dla kogo istnieje jakiś zastany przez psychikę i niezawiniony świat, świat, który może ona przyjmować z ciekawością, obrzydzeniem, rozkoszą (wszystko jedno ostatecznie jak, w granicach niewinnego zastania), ten nigdy nie będzie w stanie zrozumieć różnicy między takim poetą jak Żeromski a takim – choćby bardzo utalentowanym – pisarzem jak Reymont<sup>98</sup>” – pisał Brzozowski. Jeszcze przed poznaniem Łukasza Ewa czuje wyraźny rozdźwięk pomiędzy

czystością i ścisłą higieną (życia), a miłosierdziem. „Żebrak! Leży na chodniku przy marmurowych schodkach wielkiego gmachu. Wyciągnął kule i potworne kikuty. Rozwalił się jak u siebie na barłogu. Łachmany szare. Twarz potężna, wzdargliwa, oko głęboko nienawidzące. Ujrzała podarte i zatłuszczone wnętrze jego czapczyny”<sup>99</sup>.

Czuje wstręt, którego nie może „przykryć” miłosierdziem. Nie może nie dostrzec biedy, tak jak i nie może jej zaprzeczyć. To doświadczenie zaburza ład. W rozumieniu konwencjonalnej moralności nieczyste i święte nie należą do tej samej kategorii językowej. U Żeromskiego dycho-  
tomia ta nie jest zachowana, a doświadczenie nieczystości będzie właśnie źródłem poznania.

### 3.5.1. Rodzaje brudu

Odwołując się do opisanych przez Douglas i Kristevą praktyk rytualizacji brudu, można zauważyć, że podobne mechanizmy dostrzegamy w *Dziejach grzechu*. Początek książki otwierają sekwencje opowiadające o wysiłkach Ewy, która pragnie osiągnąć całkowitą czystość poprzez ideę dziewictwa, ale i codzienne praktyki, na przykład troskę o czystość wynajmowanego lokatorów pokoju. Traktuje swoje ciało jako niedoskonałe naczynie, które można uczynić doskonałym poprzez uczynienie go hermetycznym<sup>100</sup>. „Święta Katarzyno, co koło swej męki i miecz katowski (symbole swego męczeństwa) niesiesz – tyżeś to, ty? Pójdę za tobą... Niepokalaną duszę Nieśmiertelnemu Oblubieńcowi zachowam... Wdzięję włosiennicę i będę się biczowała co dzień wieczorem”<sup>101</sup>. Odwołanie się do świętej Katarzyny (od gr. *katharos* – ‘czysta’), uchodzącej za patronkę dziewic, która poniosła męczeńską śmierć w obronie wiary, stanowi duchowy ideał Ewy. Zgodnie z nim każda kobieta, nie tylko Ewa Pobratyńska, staje się symboliczną Pierwszą Ewą, która opiera się nieczystości seksualnej<sup>102</sup>. Według ideału czystości wszelka nieczystość powinna zatem zostać zniszczona/wydalona poza system.

Pojawia się jednak paradoks pogodzenia własnej czystości z miłosierdziem i ofiarą. Ścisła higiena nie daje się połączyć z doświadczeniem codziennej rzeczywistości życia, a potrzeba ofiary z uczuciem wstrętu: „Czemu ten człowiek nie zabija, lecz jęczy, czemu nie łży, lecz błaga?”<sup>103</sup> Dycho-  
tomia cnota–grzech, czystość–brud, piękno–brzydota, prawda–kłamstwo i tak dalej nie może być utrzymana. W systemie opartym na jasnym rozgraniczeniu pojawia się anomalia, niejednoznaczność. Ten dysonans podważa rozdzielnosć brudu i świętości, kategorii, których granic kultura strzeże jako gwaranta porządku. Gdy w dodatku zagrożenie nie tkwi

na zewnątrz, ale wynika z własnej sprzeczności czy też z niewystarczalności objaśniających reguł, może dojść do podważenia całego porządku rzeczywistości. Douglas pokazuje, że w podobnych sytuacjach taką rolę odgrywa rytualizacja nieczystości, na przykład o ile przelanie krwi bliźniego jest nieczyste, o tyle w pewnych sytuacjach (instytucja kozła ofiarnego) zostaje wykorzystane jako symbol odnowy. Dlatego finałowa śmierć Ewy może stanowić symboliczne odkupienie win: „– O miasto, miasto! Gdybyż była w człowieku moc, żeby mógł przycisnąć do piersi ciebie o miasto! Gdybyż można było odkupić nieszczęśliwy świat... Odkupić świat z rąk łotrów, z posiadania plugawych tyranią, z władzy oszustów, bogaczy, panów – z opieki najgorszych i najpodlejszych – biernych widzów, obojętnych, jedzących w spokoju i pijących w weselu... Jakże tu żyć, chodząc w sukniach pięknych, co osłaniają ciało, aż do ziemi – pomiędzy łachmany żebraków?”<sup>104</sup>

W tym kontekście można odczytać *Dzieje grzechu* jako dostrzeżenie anomalii w systemie, która w miarę rozwoju powieści powiększa się na tyle, że może zagrozić funkcjonowaniu całości. Potrzebny jest nowy potężny symbol, który ugruntuje nowy ład – Nowa Ewa. Już nie dziewica, poświęcająca swoje hermetyczne ciało Jezusowi, ale prostytutka-dzieciobójczyni, składająca z siebie ofiarę w imię miłości. Nieczystość jest więc elementem systemu, który mu zagraża, dlatego konieczne jest uruchomienie pewnych technik umożliwiających odzyskanie porządku. Obsceniczność *Dziejów grzechu* okazuje się więc symbolem szerszych przemian społeczno-obyczajowych, znamię pewnego kryzysu, anomalią i próbą jej egzorcyzmowania przez sztukę. W miejsce ideału świętej Katarzyny Aleksandryjskiej, który na początku powieści wybiera Ewa, zostaje postawiona inna święta Katarzyna, czternastowieczna mistyczka ze Sieny, która by poradzić sobie z ogromem wstrętu podczas opatrywania ran chorych, wypila miskę ropy. Podobnie zostanie ukształtowana historia Ewy.

*Dzieje grzechu* nie zostały jednak odebrane jako doświadczenie katartyczne, a przynajmniej niewielu czytelników uznało finałową scenę jako odnowienie pewnego ładu<sup>105</sup>. Być może dlatego, że mamy tu do czynienia z innym sposobem radzenia sobie z anomalią w systemie, tak jak i inny jest charakter samej anomalii, o jakiej mowa w powieści. Doświadczenie brudu, który dostrzega i przeżywa Ewa, jest *de facto* doświadczeniem wstrętu. Wykracza ono poza ramy, w które zostało zamknięte przez społeczeństwo. Podważeniu ulega granica między podmiotem i przedmiotem: „Jakże można dawać jałmużnę, brud ręki swej, na pożywienie

bratu – bliźniemu?”<sup>106</sup> Wstręt wiąże się niezgodą lub też brakiem siły na gest wykluczenia/rozdzielenia, jak i na pełną symbolizację/socjalizację nieczystego. „Między zakotwiczeniem w nieczystości a wznoszeniem się ku temu, co alchemicy nazywali kiedyś «ulotnością», czyli: między substancjami niższego rzędu rodem z podbrzusza i z odchodów a substancjami wyższymi – egzaltacją, chwałą, przekraczaniem samego siebie – panuje dziwna bliskość złożona z odmowy, rozszczepienia, odpychania, przyciągania”<sup>107</sup>.

Fenomenem *Dziejów grzechu* nie jest ani wybór kontrowersyjnych tematów (które znajdowały się przecież w repertuarze całej epoki), ani wyjątkowa eskalacja przemocy i obsceny (poetyka skandalu, która zdaniem krytyków zbliżała powieść do literatury popularnej), czy też sublimacja doświadczenia porewolucyjnej porażki poprzez sztukę. Moim zdaniem tym, co zadecydowało o dużym znaczeniu *Dziejów grzechu*, a także o sile, którą wywierają na czytelnika również dzisiaj, jest ukazanie tej ambiwalentnej fascynacji abiektem w postaci tonącego w ekskrementach dziecka, którego ciało układa się w kwiat, czy erotycznego zachwyty nad martwym ciałem Szczerbica. W warstwie ekspresyjnej „trudność w radzeniu sobie z pornografią polega na tym, że jednocześnie wzbudza w nas pragnienie, jak i obrzydzenie”<sup>108</sup>. W warstwie poznawczej ludzkość ukazana jest w swej złożoności od słabości do brutalności, od delikatności do intensywności, od niewinności do grzechu. Już w pierwszej scenie książki zarysowuje się ten typ doświadczenia, który zdeterminuje losy Ewy. Otwarcie się na anomalie, stawienie jej czoła i próba zintegrowania przez pytanie o nowy wzór rzeczywistości, w którym znajdzie się dla niej miejsce<sup>109</sup>. Przestrzenią doświadczenia wstrętu stanie się ciało Ewy: poród, zabójstwo dziecka w kloace, nędza, zabójstwo Szczerbica, prostytutka. Symbole anomalii wykraczają jednak poza porządek społeczny i w tym znaczeniu znajdują zastosowanie w sztuce. Brud jest negatywem ładu i gwarantem jego wyraźnych granic. Wstręt zaburza ład, system, a wreszcie tożsamość. Kieruje doświadczenie ku innym wymiarom istnienia. Abiektałość to stan, w którym podmiotowość staje pod znakiem zapytania. W tym sensie estetyczne ujęcie pornografii bliskie będzie dyskursowi mistycznemu, który „żywi się odwróceniami, konwersjami, marginesami, anomaliami. Usiłuje uchwycić w swoim sposobie niszczenia ciała porządek rzeczy tyleż niewypowiadanych, co fundamentalnych”<sup>110</sup>. Powieść Żeromskiego próbuje wyrazić poprzez doświadczenie wewnętrzny abiekt, poprzez literaturę partycypować we wstręcie. „Doświadczenie artystyczne za-



Portret Stefana Żeromskiego autorstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza.

korzenia się w tym, co wstrętne, a dzięki temu wypowiada je i oczyszcza”<sup>111</sup>. Kristevej chodzi jednak o katharsis, które się dokonuje z dala od sacrum, nawiązując do archaicznych refleksów, kulturowo wcześniejszych niż grzech<sup>112</sup>, i które prowadzi do sublimacji upadłej<sup>113</sup>. Żeromski – moim zdaniem – podejmuje ten temat i zanurzając się w abiekcje, poszukuje języka, który pogłębi prawdę o jednostce, dokona transgresji porządku symbolicznego i rozpocznie rewolucję w wymiarze jednostkowym. „Twierdzi nie tyle, że rzeczywistość jest obsceniczna, ale że obsceniczność ma egzystencję. Obsceniczność, nie mniej niż piękno, pozwala artykułować prawdę”<sup>114</sup>. Ryzykowne stwierdzenie Zimanda, jakoby „modernizm polski wyrzygał nowoczesną kulturę”<sup>115</sup>, jest trafniejsze, niż mogłoby się to z początku wydawać.

#### 4. Podsumowanie

W klasycznym znaczeniu słowa pornografia jest literaturą traktującą o życiu nierządnic. Jej wzorzec posłużył Żeromskiemu, by zobrazować realia społeczno-obyczajowe, a zwłaszcza kwestię regulacji życia seksualnego (możliwość rozwodu, kwestia aborcji), która niewinną dziewczynę doprowadziła do tragedii. *Dzieje grzechu* stały się świadectwem pewnego kryzysu społeczeństwa, które tak jak brud/obscenę/nieczystość zwykło wypierać poza swoje granice (Ewa sprowadzona do roli prostytutki), tak literaturę traktującą o tych zjawiskach zwykło sprowadzać do etykiety

„pornografii”. Klasyczna lektura pornografii pozwala odsłonić te mechanizmy.

W rozumieniu nowoczesnym pornografia jest jednym z dyskursów wykorzystujących i kształtujących seksualność, która przestała być wywierana lub zakazywana, ale stała się doskonałą sferą oddziaływań porządków wiedzy/władzy. Grzech przestał być indywidualnym uczynkiem, ale znamieniem utraty niewinności całego społeczeństwa, które zostało poddane ścisłej kontroli. Ciało stało się ciałem społecznym/publicznym. Proza Żeromskiego staje się czułym barometrem zmian zachodzących w podejściu do ciała. Scena spowiedzi, sytuacja rodzinno-mieszkaniowa Ewy, jej stosunek do siebie są wręcz modelowymi przykładami nowoczesnych form dyscyplinowania ciała opisywanych przez Foucaulta i Laqueura. Z pornografią związane jest tutaj nie tylko dyskursywizowanie nierządu, charakterystyczne dla nowopowstałych dyskursów, ale również kształtowanie się konkretnego dyskursu pornografii wizualnej, opisanego przez Lindę Williams i Laurę Mulvey, który ciało kobiety poddaje sadystyczno-fetyszystycznemu kodowaniu, a także uruchamia określone wzorce narracyjne.

Na poziomie estetycznym „grzechem” *Dziejów grzechu* jest eksploracja doświadczenia wstępu, który staje się tak równoprawnym sposobem poznania natury ludzkiej, jak piękno. Pornografia wykracza tu poza swoje klasyczne i nowoczesne rozumienie, ściśle wiążące jej przedmiot z domeną seksualności jako podkategorią obsceny, bowiem coraz częściej dotyczy zjawisk, w których przedstawienie aktu seksualnego jest marginalizowane na rzecz ekspozycji tego, co po prostu szokuje, prowokuje, rani czy przeraża (na przykład „pornografia śmierci”). Możemy mówić o poszerzeniu jej pola semantycznego o kategorie z dziedziny szeroko rozumianej perwersji, niekoniecznie seksualnej. W dodatku uczynienie ze sfery abiektu kryterium poznania oraz negacja klasycznych opozycji estetycznych prowadzi do ukształtowania nowej estetyki.

Reasumując: wszelka nieczystość w ujęciu klasycznym sytuuje się poza systemem (poza sceną – obscenum), w ujęciu nowoczesnym – jest warunkiem systemu (kontrolowanym i neutralizowanym poprzez specjalistyczne dyskursy czy techniki narracyjne), a w ujęciu estetycznym – stanowi próbę wykroczenia poza ten system (transgresja). Lektura *Dziejów grzechu* – książki określonej niegdyś jako pornograficzna – przy bardziej krytycznym wykorzystaniu tej kategorii, pozwala zilustrować niezamierzoną złożoność samej kategorii „pornografia”, a jednocześnie odsłonić niezbadane dotychczas struktury tekstu.

# 3

## *Zmory i Motory* Emila Zegadłowicza

W polskiej literaturze sprzed 1939 roku trudno znaleźć takie wyeksponowanie życia seksualnego, jakie spotyka się w powieściach Emila Zegadłowicza. Nie może więc dziwić pornograficzna recepcja tych książek oraz skandal, jaki wywołały w swojej epoce. *Zmory* zostały skonfiskowane (drugie wydanie), a ich autor musiał się liczyć z konsekwencjami prawnymi i społeczno-obyczajowymi. Kolejna powieść *Motory* została zakazana przez cenzurę, a jej nakład cofnięty zanim jeszcze trafił na półki księgarń. Nie zaszkodziło to jednak dyskusji, jaka rozgorzała na łamach prasy, dorównując liczbą publikacji i temperaturą głosów polemicznych jedynie skandalowi wokół *Przedwiośnia* (1924). Obie książki niewątpliwie poruszyły opinię publiczną ze względu na przekroczenie obowiązującego tabu obyczajowego. Również późniejsza krytyka nie miała wątpliwości co do kwalifikacji gatunkowej utworów Zegadłowicza. Julian Krzyżanowski określił *Motory* jako „pornograficzny film w słowach”<sup>1</sup>, Jan Świerżowicz jako „rozpasaną pornografię”<sup>2</sup>, a Stefania Skwarczyńska dodawała, że ukazanie „perwersji seksualnej o wartościach estetycznie dodatnich jest już jej propagandą”<sup>3</sup>. Czy jednak wspomniane utwory są pornograficzne i jak w każdym z dyskursów wyraża się ich „pornograficzność”?

W przypadku dyskursu klasycznego zamierzam prześledzić losy recepcji książek Zegadłowicza, zarówno reakcji krytyki, jak i stosunku autora do stawianych mu zarzutów, oraz zadać pytanie o świadome wykorzystanie retoryki skandalu. Wiele wskazuje bowiem na to, że Zegadłowicz z rozmysłem wykorzystał mechanizmy rynkowe i przygotował skandal, by zwiększyć koniunkturę na swoje powieści. W tym kontekście przekroczenie obyczajowego tabu nie jest już (tylko) artystycznym gestem

transgresji, apoteozą wolności twórczej wbrew kołtuńskiej moralności mieszczaństwa, ale zwykłym chwytem marketingowym. Czy *Zmory* i *Motory* są więc pornografią w klasycznym rozumieniu tego słowa, i jak retoryka skandalu wpisuje się w dyskurs klasyczny?

W ramach dyskursu nowoczesnego, który pornografię traktuje jako jeden z efektów urządzenia seksualności, mam zamiar zanalizować zegadłowiczowską „erotykę” w kontekście dominujących w epoce dyskursów o seksualności, a także wpływu, jaki miały na literaturę dwudziestolecia. Badacze podkreślają, że seksualizm u Zegadłowicza był dość późnym nabytkiem literackim w jego twórczości. Pierwsze zwiastuny frywolności można zauważyć w niektórych wierszach, a także w grotesce *Łyżki i księżyc*. Jednak w pełni nasycone erotyką utwory to: wydany w zaledwie pięciu egzemplarzach tomik poetycki *Wrzósy* z 1935 roku, *Zmory*, czyli kolejna część *Żywota Mikołaja Srebrzempisanego*, późniejszy o rok dramat *W pokoju dziecinnym* i wreszcie *Motory*. Nie bez znaczenia jest tu tło społeczno-kulturalne. Pisarz obracał się w latach trzydziestych w kręgu „Wiadomości Literackich”, które prowadziły wtedy kampanię o liberalizację obyczajów piórami między innymi Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Ireny Krzywickiej czy Zofii Nałkowskiej. Te i inne publikacje sprawiały, że gwałtownie zmieniał się stosunek do ciała, życie seksualne stawało się tematem dyskusji społecznej, upowszechniała się teoria psychoanalizy. Szczególnym barometrem tych zmian były utwory Zegadłowicza, który wyjątkowo chętnie wykorzystywał różnorodne mody i nowości literackie. Julian Krzyżanowski, autor najlepszego studium twórczości Zegadłowicza, tak określił sylwetkę twórczą pisarza: „Wychowanek kultury kawiarniano-literackiej czasów neoromantyzmu, chłonał bez różnicy wszystkie jej pierwiastki składowe, nie zdając sobie jednak sprawy, że synteza ich, w życiu zbiorowym naturalna, w życiu jednostki stać się musiała czymś często zewnętrznym i powierzchownym, o ile podłożem jej nie była droga rzetelnego wysiłku intelektualnego, włożonego w dobór i uzgodnienie pierwiastków odpowiadających strukturze psychiki jednostki. Brak odpowiedniej kultury duchowej uniemożliwił Zegadłowiczowi dokonanie takiego wyboru, tym bardziej że rodzaj jego uzdolnień twórczych sprzyjał pójściu po drodze najmniejszego oporu i pozwalał poprzestawać na efektownych pozorach, maskujących niedomagania wewnętrzne. Posiadał on tedy wyobraźnię «bluszczowatą», przetwórczą, wrażliwszą na przejawy sztuki niż życia, umiejętność pomyślowego przetwarzania bodźców natury artystycznej, oraz odznaczał się – okresowo zresztą – zdumiewającą łatwością pióra”<sup>4</sup>.

Inni krytycy i znawcy twórczości nie byli już tak subtelni i wprost zarzucali Zegadłowiczowi epigonizm. I tak w analizowanych przeze mnie powieściach możemy mówić o wpływach: modernistycznego panseksualizmu, neonaturalizmu, popularnego autobiografizmu, stylu chormaniaków i wzrastającej tendencji do ciągłego podbijania stawki na polu literackiej transgresji. Sam Zegadłowicz, pomawiany często o różnorodne wpływy i zapożyczenia<sup>5</sup>, odwoływał się do maksymy Joyce'a z *Portretu artysty z czasów młodości*: „i będę się starał o wyrażenie siebie w życiu i sztuce tak nieskrępowanie, jak tylko potrafię, i tak całkowicie, jak tylko zdołam”<sup>6</sup>, przeciwstawiając wtórność pewnych idei własnemu niezapśredniczonemu niczym doświadczeniu. Jak twierdzi Szymanowski, autor *Zmór* był pisarzem, który „wyeksponował literacko większość faktów z własnego życia”<sup>7</sup>, często znacznie je modyfikując. Miało to znaczenie z jednej strony jako forma kompensacji słabości w tworzeniu fikcji literackiej (ucieczka w autentyzm), z drugiej strony jako kolejne pójście za „modą” na powieść autobiograficzną popularną w dwudziestolecie<sup>8</sup>, z trzeciej zaś – jako wyraz pewnej tendencji literackiej do intymizacji literatury oraz wzrastającej roli wyznania. „Epigonizm” autora *Zmór* posłuży mi jako dobry wskaźnik popularnych w dwudziestolecie dyskursów o seksualności (nie tylko jako pewnego rodzaju „mód”, ale przede wszystkim znacznie szerszych przemian społecznych).

Pytanie o inwencję, czy też o autentyzm zegadłowiczowskiej pornografii stawiam w kolejnym rozdziale, którego celem będzie krytyczna analiza *Zmór* i *Motorów* w kontekście narodzin nowej estetyki w polskiej literaturze, silnie bazującej na doświadczeniu cielesnym. O ile – jak twierdzi Jan Błoński – wraz z Tetmajerem „kończy się «celibat literacki» XIX wieku, platoniczne westchnienia i czułe kochanki”<sup>9</sup>, o tyle seksualność wydobyta jako motyw literacki przez twórców Młodej Polski dopiero w późniejszych okresach staje się elementem kompozycyjnie pierwszoplanowym. To właśnie odróżnia Zegadłowicza od Witkacego czy Żeromskiego, którzy skupiali się bardziej na pewnych fenomenach psychologicznych niż stanach fizjologicznych. Erotyzm uwalnia się od typowego dla Młodej Polski uwikłania metafizycznego. Przyjmuje formę bardziej materialnej pornografii. „W zakresie motywów seksualnych Zegadłowicz zdystansował wszystkich wymienionych pisarzy zarówno ilością sytuacji, jak ich drobiazgowym opisem, nie omijając zboczeń, choć stwierdzić trzeba, że nie występował jako prekursor tego nurtu. Zdystansował rywali również bezceremonialnością słownictwa”<sup>10</sup>.

Czy ten nowy styl niesie ze sobą wartość estetyczną? I czy faktycznie poza śmiałym eksplorowaniem tematyki seksualności możemy mówić tu o zjawisku, które Susan Sontag określiła mianem „wyobraźni pornograficznej”?

## 1. Pornografia w ujęciu klasycznym

### 1.1. Cenzura państwowa i kościelna

*Zmory* ukazały się 15 września 1935 roku w Warszawie. Wbrew oczekiwaniom autora i wydawcy nie doszło do konfiskaty nakładu (na co duży wpływ mogła mieć protekcja wpływowych prokuratorów warszawskich<sup>11</sup>), który dzięki starannie przygotowanej „promocji” rozszedł się błyskawicznie w liczbie tysiąca pięciuset egzemplarzy. Jednak gdy druk drugiego wydania został powierzony Księgarni Naukowej w Krakowie, gdzie autor nie miał żadnych wpływowych koneksji, obawy się potwierdziły. Prokurator Sądu Okręgowego zarządził konfiskatę 20 grudnia 1935 roku. Po kilku apelacjach dnia 3 kwietnia 1936 roku uchylono część konfiskaty, dzięki czemu trzecie wydanie po retuszu mogło się ukazać.

Poza sankcjami prawnymi i materialnymi *Zmory* zostały oficjalnie potępione przez Kościół rzymskokatolicki. Z ambon kościołów archidiecezji krakowskiej publicznie odczytano słowa arcybiskupa Adama Sapiehy: „Przestrzegamy wszystkich dobrze myślących katolików przed szerzącą się zarazą i wzywamy, by wszelkimi środkami protestowali [ ... ] i zwalczali takie wydawnictwa w imię religii, dobra Kościoła i Państwa i honoru naszej narodowej kultury”<sup>12</sup>.

Specjalne sankcje wobec autora zastosowały również władze lokalne. Miasto Wadowice odebrało Zegadłowiczowi honorowe obywatelstwo, przyznane mu wcześniej z okazji jubileuszu twórczości. Ulicę, wiodącą z Wadowic do Gorzenia Górnego, która nosiła nazwę od nazwiska autora *Motorów*, przemianowano z powrotem na Tatrzańską.

O wiele cięższy los spotkał *Motory*. Książka została skonfiskowana decyzją Starostwa Grodzkiego w Krakowie z dnia 20 listopada 1937 roku, zanim jeszcze pierwsze wydanie trafiło do księgarń<sup>13</sup>. Zdaniem prokuratury powieść zawierała znamiona przestępstwa z artykułów 154 § 1 i 2, 152, 170, 173 i 214 Kodeksu karnego<sup>14</sup>. Sporą część nakładu udało się jednak ukryć tuż przed konfiskatą, dzięki czemu wiele egzemplarzy trafiło do czytelników, a przede wszystkim do recenzentów. Najwyraźniej autor po wcześniejszych doświadczeniach z drukiem *Zmór*, a także świa-



Jubileusz dwudziestopięciolecia pracy twórczej Zegadłowicza w Wadowicach, 1933  
(ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego).

domy innych przypadków cenzury w środowisku literackim, zdawał sobie sprawę z możliwości konfiskaty.

### 1.2. Kampania o *Zmory i Motory*

Głównym zarzutem krytyków, opinii publicznej i instytucji odpowiedzialnych za ochronę porządku wobec powieści Zegadłowicza była

rzekoma pornograficzność utworów. Zgodnie z zarysowanymi przeze mnie regułami dyskursu klasycznego strategię krytyki wobec tak sklasyfikowanej literatury koncentrowały się nie na jej wartościach estetycznych, ale na kontekście pozaliterackim. Charakteryzowało to zarówno opinie wygłaszane przez środowiska prawicowe, jak i bardziej przychylne autorowi centrolewicowe. Modelowe metody dyskwalifikacji dzieła literackiego opisywały: „osobę autora, któremu starano się wykazać brak odpowiednich kwalifikacji umysłowych (choroba psychiczna) i moralnych (nieuczciwość, niełojalność, interesowność, rozwiązłość obyczajowa), niepolskie pochodzenie i filosemityzm, będący w systemie światopoglądowym krytyków tego obozu synonimem zdrady polskości”<sup>15</sup>.

Teksty krytyczne, które ukazały się po publikacjach Zegadłowicza, tłumaczyły seksualizm powieści:

- niską kondycją moralną autora: „Samo ukazanie się takich książek choć zawsze smutne, jednak jeszcze może tłumaczyć wykolejenie się moralne i chorobliwy stan umysłowy jednostek”<sup>16</sup>;
- zaburzeniami psychicznymi: „Otóż jest to [koprolalia, przymus powtarzania wyrażen drastycznych] niewątpliwie reakcja na serafiniczną czystość poprzedniego słownictwa, odpowiadającego okresowi stłumienia i sublimacji, zaś rozwojowi – jeśli chodzi o poprzednie tomy autobiografii – okresowi płciowości utajonej”<sup>17</sup> (diagnoza *Zmór* wygłoszona w 1935 roku przez doktora Gustawa Bychowskiego);
- zaburzeniami fizjologicznymi: „Zegadłowicz, mając lat zaledwie czterdzieści kilka, używał najwymyślniejszych środków podniecających seksualnie i w tym leży źródło niewyczerpane owych popędów erotycznych, których istnienie w Zegadłowiczu uzasadniał «naukowo» dr Bychowski”<sup>18</sup>; „Napychano go w szpitalu larostidyną [larostidiną]. I oto macie rozwiązanie całej, wydawałoby się tak bardzo skomplikowanej zagadki. Ten środek został później zarzucony jako że wywoływał wprost niesamowitą pobudliwość płciową”<sup>19</sup>;
- pochodzeniem Zegadłowicza – drobiazgowo dochodzenie w sprawie jego czystości rasowej przeprowadził Ludwik Skoczyła na łamach „Wiary i Życia”<sup>20</sup>, co Julian Tuwim komentował: „Że też jeszcze żadnego Żyda nie wykryto w Twoim rodzie! Tylko patrzeć, jak po «łajdaku» i «wariacie» zaczną Cię i Mośkiem mianować”<sup>21</sup>.

Co więcej, zdecydowana większość tekstów krytycznych, które ukazały się niedługo po wydaniu powieści, cechowała się fragmentarycznością odczytań oraz brakiem spójnego systemu oceny wątków seksual-



Zegadłowicz przy biurku w swoim mieszkaniu w Gorzeniu Górnym, 1933  
(ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego).

nych. Powieściom Zegadłowicza zarzucano często sprzeczne kwalifikacje:

– realizm i mimetyzm jako przeciwieństwo postawy twórczej: „Nie są to nowe twory własnej wyobraźni. Zegadłowicz bowiem relacjonuje jedynie [to], co przeżywał w stosunkach erotycznych z różnymi kobietami, które znalazły się w orbicie jego zainteresowań i działania, obniżające stosunki te w sposób brutalnie ekshibicjonistyczny”<sup>22</sup>;

– brak realizmu i prawdopodobieństwa (arystotelesowskie rozumienie mimesis): „niewątpliwie przekraczanie granicy możliwości fizjologicznych mężczyzny i zasady prawdopodobieństwa psychologicznego (bohater leżący w łóżku z czwartą kobietą w ciągu doby pozostaje nienasycony seksualnie i wychodzi na spotkanie z piątą!)”<sup>23</sup>.

– brak nowości i odkrywczości w opisywaniu tematyki erotycznej: „Kiczowatość i nierealistyczność ukazywanych scen erotycznych można uznać za wskazówki, iż *Motory* należą do powieści pornograficznych (przy odpowiednim definiowaniu pornografii: 1) jest to «bajka o seksie», 2) dzieło nie należy do wyżyn sztuki)”<sup>24</sup>; „Kiedy jednak dobrze zastanowić się nad tą stroną powieści, jaka początkowo wydaje się odkrywcza, i zapytać, co nowego dowiadujemy się z psychologii erotyzmu, rychło przekonujemy się, że ta odkrywczość głęboko nie sięga”<sup>25</sup>;

– a zarazem krytykę nadmiernego eksplorowania tematu: „w jakim to, powiedzmy, artystycznym celu wymienia autor dziewięć nazw fallicznych lub siedem definicji «sypiania z babą»”<sup>26</sup>; „Jednostronny dobór

przedmiotów i spraw ukształtowanych w tej kategorii, apelujący *sui generis* sensacyjnością do najniższych instynktów człowieka, trąci patologią i jest wyrazem głębokiego upadku kultury”<sup>27</sup>.

Krytykowano zatem nadmierny realizm, jak i jego brak, niewystarczającą innowacyjność języka, jak i nadmierne jego bogactwo w opisie życia seksualnego. Tym samym klasyczna lektura powieści nie negowała tylko sposobu realizacji erotyki w tekście, ale przede wszystkim deprecjonowała fakt zaistnienia erotyki jako takiej, niezależnie od języka. Ani ugruntowane w tradycji eufemizmy młodopolskie, ani neonaturalistyczny słownik dwudziestolecia nie zyskałyby aprobaty wspomnianych krytyków. Jak słusznie wskazuje Krzysztof Kłosiński, w tych zarzutach nie chodziło o denotację, ale o konotację – nie tyle cenzurę wypowiedzi, ile zlikwidowanie całej erotycznej referencji, nie tylko zarzuty wobec stylistyki, ale także negację możliwości zaistnienia całego gatunku powieści erotycznej. Innymi słowy, erotyzm był odrzucany jako wartość autonomiczna, mogąca stanowić zasadę organizującą dzieło sztuki. „Represji podlegał więc nie tyle erotyzm wpisany w szeroką konstrukcję epicką, ile jego ranga wyłączności, absolutyzacja tematyki erotycznej, posłużenie się nią poza umotywowanym pretekstem”<sup>28</sup>.

Publikacje prawicowe dominowały w tym czasie na rynku czytelnictwa ze względu na wielkie nakłady pism, uprzywilejowane drogi dystrybucji państwowej czy wielokrotne przedruki. Co więcej, charakterystyczny styl oraz zabarwienie emocjonalne prawicowych komentarzy kształtowały w dużym stopniu opinię wokół *Zmór* i *Motorów*, a zagadnienia z zakresu metodologii dzieła literackiego sprowadzały do poziomu wiedzy potocznej, oferując gotowe sądy<sup>29</sup>. Wraz z umasowieniem kultury wzrastał bowiem konsumpcyjny model uczestnictwa w niej i coraz trudniej było zachęcić do samodzielnej lektury analityczno-krytycznej. Jednak odpowiedzią na gwałtowne ataki prawicy były zbyt entuzjastyczne i często powierzchowne badawczo artykuły zwolenników Zegadłowicza, reprezentujących centrolewicowe opcje ideologiczne. Wychwalając odwagę autora *Zmór* w łamaniu tabu, podkreślając wyzwanie, jakie rzucił kościołowi i kołtuńskiej większości, odnosili się oni – podobnie jak prawicowi publicyści – do kontekstu pozaliterackiego, a retorykę skandalu subwersywnie wykorzystywali do swoich celów (na przykład „Wiadomości Literackie”). O ile „przeciwnicy” potępiali erotyzm powieści za naruszanie społecznych norm, o tyle „obrońcy” w tej zewnętrznej motywacji widzieli wartość tekstu. Tym samym odmawiali seksualizmowi prawa bytu jako autonomicznej kategorii literackiej. Problem

podsyłał również sam Zegadłowicz, sprawnie manipulujący nastrojami społecznymi wokół swoich utworów. Dlatego warto przypomnieć pytanie Juliana Krzyżanowskiego, czy te powieści są autonomicznym dziełem literackim czy „jedynie wyrazem pogoni za sensacją za wszelką cenę”<sup>30</sup>?

### 1.3. Skandal wyreżyserowany

„Ale nie mogę [ ... ] zrozumieć [ ... ], dlaczego z góry nie przewidziałeś, że Ci ją skonfiskują [ ... ]. Czy nie lepiej było to i owo «złagodzić» w druku, żeby przepiękną całość uratować? Mogłeś przecież, cudne moje Prącie Xiężycowe, wydrukować 100 pełnych, niekastrowanych egzemplarzy dla przyjaciół i «pewniaków». Czyś Ty dopiero dziś rano spadł z Województwa Lunarnego na polską ziemię roku 1937?»<sup>31</sup> – pisał Julian Tuwim do Zegadłowicza tuż po skonfiskowaniu *Motorów*. Biorąc pod uwagę fakty, również dzisiejszemu czytelnikowi trudno uwierzyć w ignorancję autora.

W latach 1934–1936 Emil Zegadłowicz sprawował funkcję kontrolera programów radiowych w rozgłośni krakowskiej, więc doskonale zdawał sobie sprawę z mechanizmów działania cenzury oraz z roli, jaką może ona pełnić dla promocji. W 1932 roku zaledwie w trzy tygodnie po wydaniu *Wspólnego pokoju* Zbigniewa Uniłowskiego doszło do konfiskaty utworu. Paradoksalnie to właśnie ten incydent zwrócił uwagę i „rozślawił” młodego autora. Podobne narzędzie promocji postanowili wykorzystać Emil Zegadłowicz oraz Mieczysław Grydzewski, zaprzyjaźniony redaktor „Wiadomości Literackich”, którzy – zdaniem Macieja Tramera i Karola Szymanowskiego – świadomie sięgnęli po retorykę skandalu w celu zwiększenia popularności książki.

*Zmory* doskonale wpisywały się w bieżącą linię ideologiczną środowiska „Wiadomości Literackich”, które prowadziło w tym czasie kampanię o liberalizację życia seksualnego, zabierało głos w sprawach konfiskaty nieobyczajnych utworów, na przykład polskiego tłumaczenia *Kochanka Lady Chatterley* D. H. Lawrence’a, a na łamach specjalnego dodatku „Życie Świadome” nawoływało do zmiany obyczajów piórami Krzywickiej i Boya. To właśnie w redakcji Grydzewskiego Zegadłowicz znalazł nowych sojuszników, którzy pomogli mu „przygotowywać” skandal.

Jeszcze przed wydaniem *Zmór* Zegadłowicz zabrał głos w ankiecie „Wiadomości Literackich”, gdzie zapowiadał: „Wykończyłem (tak mi się przynajmniej zdaje) powieść pt. «Zmory». Przeczuję skandal. Takie moje

psie szczęście”<sup>32</sup>. Przyjaciół Zegadłowicza – dziennikarz Stefan Essmannowski – donosił: „Książce wróżę konfiskatę. Rumor będzie wielki. Reklamę, jak widzisz, robię pierwszoklasną”<sup>33</sup>. W tym czasie na łamach „Wiadomości Literackich” i „Skamandra” ukazały się fragmenty książki, a także pierwsze praprecenzje. Spór o *Zmory* rozpoczął anonimowy artykuł w „Dzwonie Niedzielnym”, zatytułowany *Świętości nie szargać!* Cel został osiągnięty: „Niewątpliwie kampania o *Zmory* była – obok polemiki na temat *Przedwiośnia* i *Czarnych skrzydeł* – najgłośniejszym wydarzeniem w życiu literackim dwudziestolecia”<sup>34</sup>.

W przypadku drugiej powieści i pytania Juliana Tuwima o autocenzurę trudno oprzeć się wrażeniu, że raz sprawdzony sposób promocji został tu jeszcze konsekwentniej wykorzystany. W trakcie prac nad książką Zegadłowicz wyraźnie podkreślał główne cechy tekstu w liście do przyjaciela: „Książka wali naprzód – ustaliłem tytuł (nareszcie!) –: *MOTORY* = jest straszna i nieobyczajna (czy niezwykła – tego nie wiem); nie omieszkalem też oszkalować świętości narodowych”<sup>35</sup>.

Z tej perspektywy interesujące jest również działanie wydawcy, który przezornie ukrył dużą część nakładu, by bez względu na ewentualną konfiskatę książka trafiła do krytyków i czytelników.

#### 1.4. Skandal w sztuce

W Polsce słowo „skandal” pojawiło się dopiero w XIX wieku. Słownik Lindego nie odnotowuje żadnej polskiej formy tego pojęcia. Natomiast już od Orgelbranda poczynawszy, kolejne słowniki wyjaśniały skandal jako „zgorszenie, powód do grzechu, do upadku, postępek prowadzący do grzechu” lub „postępek będący grzechem”<sup>36</sup>. Jego pojawienie się zależało zawsze od faktu przekroczenia pewnej zewnętrznej społeczno-obyczajowej normy, co wywoływało reakcję jej obrońców. Chodziło *de facto* o rozdzielenie obiegu oficjalnego, pozostającego pod kontrolą władzy, oraz różnych obiegów nieoficjalnych, które nie miały możliwości szerszego oddziaływania (tak obiegu obscenicznych publikacji krążących wśród arystokracji i innych uprzywilejowanych, jak i prostytucji wśród marginesu społecznego). Przenikanie obscenów do oficjalnego obiegu przebiegało dwutorowo: odgórnie, gdy treści przeznaczone dla elity stały się udziałem mas, albo oddolnie, gdy treści funkcjonujące wcześniej wśród marginesu społecznego trafiały do oficjalnego obiegu. Obie drogi prowadziły do skandalu. „Pornografia” jako pojęcie dyskursu klasycznego pojawiła się, gdy zaistniało ryzyko, że treści seksualne, których

dystrybucja odbywa się na bardzo ograniczonej skali, stanie się czymś dostępnym dla mas<sup>37</sup>.

W czasach *Dziejów grzechu* brak zgody na wydanie lub konfiskata książki były koniecznymi kosztami próby połączenia literatury „wysokiej” z „masową”, trudnego mariażu cielesnego i fizjologicznego wymiaru ludzkiej egzystencji z artystyczną formą. W dwudziestolecie międzywojennym konfiskata lub zakaz stały się już elementem reklamy i gwarantem dostrzeżenia „kontrowersyjnej” książki przez masy. Autorzy i ich wydawcy – zamiast „łagodzić” wydźwięk dzieła – zaczęli świadomie wykorzystywać retorykę skandalu, co w efekcie szybko pozbawiło tematykę seksualności jej krytycznego ostrza.

Utwory Zegadłowicza pokazują, jak ewoluował dyskurs klasyczny: od pornografii rozumianej jako seksualnie ofensywne treści podważające normy obyczajowe do pornografii, której wulgarność stała się czymś spopularyzowanym, wytartym i skierowanym do szerszej publiczności. To, co niegdyś stanowiło przywilej niewzruszonej elity, stało się obiektem niezdrowych emocji mas. Natomiast mechanizmy zakazu i cenzury zostały subwersywnie wykorzystane jako dźwignia handlu i narzędzie promocji. Zegadłowicz przekroczył normy obowiązujące w epoce literackiej, dzięki czemu wywołał reakcję obrońców „normy”. Dostrzegł jednak, że społeczeństwo nie oddaje już władzy w ręce małego grona krytyków, ale same chce się przekonać, co krytykuje.

## 2. Pornografia w ujęciu nowoczesnym

Zegadłowicz swoimi powieściami nie tylko obnażył zainteresowanie społeczeństwa seksualnością i wykorzystał je jako narzędzie promocji swoich utworów, ale też krytycznie opisał fenomen wzrastającej społecznej fascynacji seksem, a na końcu sam stał się jego ofiarą. *Zmory i Motory*, jak i ich recepcja, są czułym barometrem przemian społeczno-obyczajowych: dyskursywizacji seksu i implementacji perwersji – zjawisk typowych, zdaniem Foucaulta, dla nowoczesnego urządzenia seksualności. Podobnie jak to miało miejsce w przypadku dyskursu klasycznego, nowoczesny dyskurs pornografii w *Dziejach grzechu* stanowi już kolejny bardziej świadomy etap ewolucji.

## 2.1. Dyskursywizacja seksu

W *Zmorach* o seksie mówią wszyscy: matka, babka, wujostwo, koledzy z gimnazjum, ksiądz i pastuszek. Mówi się w domu, na ulicy, na przeprawach w szkole, na lekcjach religii i w konfesjonale. Dorośli się nie krępują, młodzi chętnie podglądają, służba dostarcza odpowiedniego słownictwa opisu, a ksiądz chętnie wysłuchuje, sam zadając pomocnicze pytania. Powszechnie znane są miejsca schadzek, lokalne burdele, preferencje seksualne mieszkańców. Analizuje się seksualne temperamenty członków rodziny i kolegów. Ci, którzy nie mówią wprost, stają się tematem wypowiedzi innych, na przykład lokalnych prostytutek. I pomimo że oficjalna sfera zakazu i tajemnicy funkcjonuje (za piosenkę złożoną wyłącznie ze słowa „podupczyć” kolega Mikołaja dostaje lanie od ojca) i nie istnieje żaden (poza kościelnym i medycznym) oficjalny dyskurs o cielesności, seks pełni kluczową rolę dla społeczeństwa, jest główną „zmorą” bohatera książki i głównym „motorem” jej autora.

Ze względu na przemożną obecność seksu w *Zmorach* krytycy określili książkę jako pornograficzną, a wątpliwy charakter tych rewelacji – jako modę na psychoanalizę i uproszczoną wersję freudyizmu: „Krytyczna recepcja utworów Zegadłowicza, zwłaszcza tych powstałych po 1935 roku, najczęściej eksponowała w nich erotyzm, dowodząc nieprzekonujące uzasadnienie tego motywu względami artystycznymi. Dla autora *W pokoju dzieciennym* sfera zachowań seksualnych człowieka – w klasycznym ujęciu Freudowskim – była jednak siłą sprawczą w kształtowaniu historii jednostek i społeczeństw. Narody, państwa, granice, wojsko, wyznanie – są w tym rozumieniu emanacją stłumionych potrzeb id. Zachowaniami płciowymi tłumaczył Zegadłowicz genezę ludzkiego okrucieństwa, które od zarania ludzkiej świadomości znaczyło dzieje globu szaleństwami inkwizycji, wojen, tortur, rewolucji”<sup>38</sup>.

Sam Zegadłowicz powoływał się na autentyzm zasłyszanej mowy: „Strasznie to brzmi dla biednych, chorych, obłudnych usząt – ale taka jest istotna forma uczniowskich, spermatoidycznych rozmów. Nie ma co ukrywać! Już i tak dość tych zakłamań o sielskości, anielskości, chmurności i górności. – Tak jest lepiej i prościej i prawdziwiej i może – pożyteczniej!”<sup>39</sup>

Jednakże zarówno krytyka, problematyzująca seksualność jako główny element struktury dzieła literackiego, jak i Zegadłowicz, problematyzują-

cy seksualność jako główny element struktury psychicznej człowieka, czy nawet psychoanaliza, będąca teoretycznym fundamentem światopoglądu autora *Zmór*, wpisywały się w znacznie szerszy fenomen kulturowy – nowoczesny dyskurs o seksualności. W przeciwieństwie do dyskursu klasycznego, który odmawia seksualności głosu i znaczenia (lub jak pokazałam w poprzednim podrozdziale – nadmiernie ją nagłaśnia, w efekcie podobnie odmawiając autonomicznej wartości), dyskurs nowoczesny zachęca seksualność do artykulacji. Czyni to jednak za pomocą właściwych sobie narzędzi, bowiem jak twierdził Foucault, nie istnieje seksualność w „naturze”, ale jedynie seksualność w „dyskursie”. I to właśnie tworzenie pewnej (patologicznej) formy seksualności przez dominujący dyskurs obrazuje książka Zegadłowicza. Co więcej, czyni to w podwójnym sensie: dając obraz tego procesu, jak i stając się nieświadomie jego efektem.

W powieści naznaczenie seksualności poprzez dyskurs widoczne jest już w planie wydarzeń. Pierwsze seksualne doświadczenia Mikołaja nie są nawet kwalifikowane jako seksualne. Dopiero lekcja katechizacji oraz spowiedź prowadzą do wtórnej kwalifikacji uczynków i zmiany charakteru tych wspomnień – dziecinne przygody (kąpiel z innymi dziećmi nago, zobaczenie nagiej kobiety) stają się czymś wstydliwym, grzesznym, pełnym lęku. W dodatku pewne wątki dopiero w ramach wykładni kazuistycznej zostają wydobyte z niepamięci bohatera, co uwidacznia, że dyskurs nie tylko dostarcza narzędzi kwalifikacji i oceny, ale również pełni rolę kreacyjną. Niewinne z początku ciało chłopca stopniowo nabiera konkretnych znamion, jak i ambiwalentnej tajemniczości. Już sam fakt przedstawienia ludzkiej seksualności jest aktem jej konstruowania i uprzedmiotowiania, a więc uśmiercania ciała i zamykania go w dyskursie wiedzy/władzy. Ciało zostaje rozebrane, by je ponownie złożyć.

Historia Mika to historia stopniowego uświadamiania sobie seksualności ciała poprzez język: wtajemniczenia przez starszych chłopców z klasy, bezmyślnych sentencji krewnych, nauczania księdza, obiegowych maksym, które retrospektywnie naznaczają obszary nieposiadające pierwotnie znaczenia (na przykład nagość kąpieli w rzece w towarzystwie innych). Lekcja „cudzego” języka prowadzi wielokrotnie do humoru sytuacyjnego, gdy nowe słownictwo przyjmowane jest bez wiedzy o jego znaczeniu:

- „– namówię Józkę – nima co –
- do czego – ? –
- żeby mi dała włożyć –
- przecież to siostra twoja! –

- no to co z tego – a cóż to szkodzi – ? –
- przecież z siostrą się tego nie robi –
- ciekawym dlaczego? – głupstwo! –
- no bo nie –<sup>40</sup>

Prowadzi też jednak do stopniowego zwyrodnienia: początkowo dziwnych technik samodyscypliny, później tortur. „Sprawy seksualne – najważniejsze pod każdym względem dla tych właśnie lat – ukrywane (jak i dzisiaj) przed zbrodniczą pseudocnotliwością, głupotą i zacofaństwem kruchtowe rodziców i pedagogów – stawały się czymś niezmiernie drażniącym i podniecającym i – zależnie od psychiki chłopca – przynębiającym aż po narost fobii i myśli samobójczych. [...] Najpiękniejsza sprawa ciał stawała się czymś kloaczynym; do skatologiczności dopomagali się walnie duszpasterze, którzy w ten sposób arcypedagogiczny sobie i innym obrzydzali twórczą rozkosz przyrody”<sup>41</sup>.

Zegadłowicz w swojej powieści doskonale oddaje techniki dyskursu nowoczesnego, stosowane przede wszystkim w wychowaniu dzieci („Co więcej, w XVIII wieku seks gimnazjalisty, w większej jeszcze mierze niż seks młodzieży, stał się problemem publicznym”<sup>42</sup>): tworzenie aury tajemniczości wokół seksualności, zachętę do mówienia i patologizację seksu. Autor *Zmór* pokazuje, co się dzieje, gdy władza dyskursu trafia na grunt niskiej samowiedzy niedojrzałych jednostek, które nie dysponują alternatywnymi kodami językowymi, umożliwiającymi inny rodzaj wypowiedzi/zrozumienia/poznania.

Pozorna neutralność tych technik zostaje zdekonstruowana przez wrażliwość Mikołaja, wyróżniającego się spośród swoich rówieśników. Chłopiec czuje opór: „Wbrew zwyczajom kolegów, nie lubił o tych sprawach mówić. Ciężyły mu; drażniła go ordynarność wyrażen; począł się bać słów określających czynności płciowe i nazw narzędzi płciowych. Poczęło go nękać natręctwo słów deklasujących”<sup>43</sup>. I próbuje szukać alternatywy, początkowo we własnych rytuałach czystości, a później w twórczości poetyckiej – to w niej odnajdzie alternatywny język opisu przeżycia, który pozwoli mu oswoić trudną seksualność.

## 2.2. Implementacja perwersji

O ile bohater *Zmór* unika reprezentacji seksualności, jaką oferują mu dostępne dyskursy, o tyle autor za sprawą narratora powieści wręcz upaja się dokładnością opisów. Świadomy kosztów „ordynarnego” mówienia, pragnąc uczynić z niego instruktażowy przykład złej mowy o sek-

sualności (seks w nawiasie ze znakiem ujemnym), sam ten dyskurs *de facto* produkuje. Jeśli prześledzić opisy bohaterów, Zegadłowicz: „w obrębie tejże rodziny sytuuje pokaźną liczbę anomalii i zbrodni. Babka jest nimfomanką, matka zaś lesbijką, a jej myśl o Mikołaju wyrażona w słowach «Wyszedłeś z mego ciała – możesz do niego powrócić» pozwala na dopatrywanie się inklinacji kazirodczych”<sup>44</sup>. „Natomiast seks w życiu innych pozwala narratorowi ukazywać przyziemność ich stylu życia i demaskować jako strasznych mieszczan. W całej książce nie znajdziemy ani jednej sceny dotyczącej życia seksualnego wołkowiczów, która byłaby nacechowana dodatnio”<sup>45</sup>.

Styl Zegadłowicza i zarzucana mu krytyka („zbieranie od schodów kuchennych wiadomości o stosunkach domowych [nauczycieli] oraz pożyciu rodzinnym”<sup>46</sup>) są symptomatyczne dla nowoczesnego urządzenia seksualności. Sięgają do aberracji, patologii, chorobliwych wyolbrzymień, mnożą osobliwe przejawy seksualności, a tym samym zachęcają do jeszcze większej penetracji i w rezultacie służą kontroli i władzy. Autor zatem niejako przysługuje się władzy i niczym ksiądz namawiający do szczegółowego wyznania winy podczas spowiedzi czy psychoanalityk zachęcający histeryczkę do wypowiedzenia na głos wszystkich myśli, snów i pragnień portretuje społeczeństwo, precyzyjnie punktuując jego patologie. Efektem jest zawsze – jak twierdzi Foucault – pomnażanie rozkoszy, by poddać ją czujnemu oku władzy.

„Narrator rejestruje kolejne etapy pokwitania [bohatera – E. S.] wraz z towarzyszącymi im objawami fizjologicznymi i patologicznymi, nie pomijając dosłownie nic. Są tu więc pierwsze dziecięce obserwacje dotyczące różnic płci, proces przypadkowego uświadomienia, opis pierwszych erekcji i polucji, autoerotyzm i dalsza edukacja przez kolegów, nie brak i homoerotyzmu w dziecięcym wydaniu. Później ciekawość prowadzi chłopca do podpatrywania makabrycznej sceny w kostnicy, każe mu towarzyszyć wujowi w wyprawie do miejscowego zamtuza”<sup>47</sup>. Paradoksalnie nawet poprzez różne przemilczenia i uczynienie seksu tajemniczym dyskurs (niezależnie od oceny przedstawianego przedmiotu) zachęca do produkcji wyznań w różnorodnych i wielokierunkowych kodach. „Własnością nowoczesnych społeczeństw nie jest skazywanie seksu na pozostawanie w mroku, to one same skazały się na ciągle o nim mówienie, przedstawiając go jako tajemnicę”<sup>48</sup>.

Krzysztof Kłosiński uważa, że *Zmory* bronią się jednak przed stawianym zarzutem pornografii tym, że próbują być „fenomenologią pornogra-



Wadowice (pierwowzór Wolkowic) w latach dwudziestych–trzydziestych XX wieku (ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego).

ficznej wyobraźni, którą w przedstawionym świecie utrwala mowa<sup>49</sup>. Nowoczesne społeczeństwo zachodnioeuropejskie przy pomocy dyskursów oplata ciało siecią niewidzialnych wpływów z zewnątrz, jak i od wewnątrz, do tego stopnia, że ucieczka od narzuconego stylu komunikacji prowadzi albo do alienacji społecznej, albo do choroby psychicznej („Chłopiec niezawodnie zaczął pukać do wrót obłędu”<sup>50</sup>). Przedstawiona zostaje historia nacięć i sygnatur, które kultura z całym systemem wychowania odciska na ciele jednostki. Jean-Luc Nancy słusznie podkreśla, że seksualne ciało jest „końcowym wytworem naszej starej kultury [...], wytworem okaleczonym, wyrafinowanym, stanowiącym efekt demontażu oraz powtórnego złożenia w całość”<sup>51</sup>. I dodaje: „My nie obnażyliśmy ciała, myśmy je wymyślili”<sup>52</sup>. Analogicznie można powiedzieć, że dyskurs nowoczesny nie obnaża seksualności, ale ją wymyśla. Ani ciało, ani seks nie istnieją poza dyskursem. Dlatego Zegadłowicz popada w schizofreniczną dwutorowość. Krytykuje dominujące sposoby mówienia o cielesności i seksualności, ale tym samym językiem sam się posługuje. Co więcej, mówi wszystko jako narrator, przekraczając granice przyzwoitości (normy społecznej), ale doświadczenie swojego bohatera sytuuje po stronie niedomówienia lub odmowy mówienia (tajemnicy). Czyni wrażliwość chłopca soczewką skupiającą całą mowę o seksualności – bo nie z „czystym” doświadczeniem, ale z mową o seksie ma głównie kontakt Mik – a jednocześnie samemu chłopcu odmawia głosu, dopóki nie doświadczy „prawdziwego” seksu (poza dyskursem).



Młodzież wadowicka (ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego).

Zegadłowicz nie zauważa przy tym, że dyskurs, który opisuje, produkuje zarówno mieszczańską seksualność, jak i jej korelat – fantazmat czystego seksu.

W ostatniej scenie książki Mikołaj traci dziewictwo z kobietą-zjawą, która jest dla młodego bohatera ucieleśnieniem poezji i ma być muzą przyszłych płodów literackich. To doświadczenie naznaczy chłopca – zamieni „zmory” seksualności w „motory” twórczości. Mikołaj odnajdzie w sobie powołanie poety, a autor w kolejnej powieści spróbuje oddać głos swojemu bohaterowi, który już bez skrępowania i poczucia winy stworzy nowy idiomatyczny język doświadczenia zmysłowego. Takie przynajmniej było założenie Zegadłowicza.

### 2.3. Ciąg dalszy *Zmór* – *Motory*

*Motor pierwotny tworzenia – to płciowość*<sup>53</sup>.

[...] zasadniczymi motywami motoryzacji mózgu jest płeć – Stanisław Przybyszewski

Wiele faktów wskazuje na to, że *Motory* stanowią kontynuację losów Mikołaja Srebrempisanego. Potwierdza to przede wszystkim autobiograficzny charakter powieści, która historycznie opowiada niejako późniejsze losy bohatera *Zmór*. Pierwsza powieść obejmuje losy Mikołaja od urodzin biologicznych do narodzin jako poety w finalnej scenie stosunku z „Balbiną”, będącego symbolem pogodzenia się z własną seksualno-

ścią. Druga traktuje o dalszych seksualno-twórczych losach bohatera (Cypriana Fałna) aż do jego śmierci.

*Motor* to seksualna biografia Cypriana Fałna, opowiadana w chwili, gdy przykuty do łóżka znajduje się na kilkumiesięcznej rekonwalescencji w szpitalu. Narrator znów wyznaje „wszystko”, oddając głos głównemu bohaterowi, ale tym razem seksualność przedstawia bez krytycznego nawiasu, tak jak robił to w *Zmorach*. Zegadłowicz przekracza polską normę opowiadania, portretując sceny seksu z niespotykaną wcześniej dokładnością i kontekstualnością opisów. Staje się socjopornografem polskiej rzeczywistości. Z mieszczańskiej sypialni zza nieszczelnych ścian dochodzą: „skrzipy, wyraźne ugniaty, sapania i piskliwe krzycki-jęczki pani Broni”<sup>54</sup>. Na wsi nikt nie krępuje się obecnością innych w jednej izbie: „Rozebrał się Franek i rozbął prędko; poczęło się bośkanie serdeczne i ogniste ugniaty – w pewnej chwili Sewerka kwiknęła mocno”<sup>55</sup>, co daje możliwość dokładnego poznania panujących zwyczajów. Opisując własne doświadczenia, Cyprian przedstawia każdą ze swoich dziewięciu partnerek, różnicując ją nie tylko anatomicznie, ale też ze względu na osobowość seksualną, którą narrator określa, podając wiele zmiennych (wcześniejsze doświadczenia seksualne, ulubione pozycje, typ preferowanego orgazmu, grymasy i dźwięki wydawane w trakcie stosunku, otwartość i tak dalej). Ponadto każda para kochanków tworzy swój własny język na potrzeby miłosnej komunikacji:

– pani Kle i Cyprian: „w ich żargonie miłosnym nazywało się to «kwiat», a tamto jej «muszelka» (–są takie podobne muszle–)”<sup>56</sup>;

– Wisia: „ona mówiła na to «pipi» – różnie na to mówią; to idzie rodzinami”<sup>57</sup>;

– Miła: „tajemnicę (– ich żargon miłosny: «tajemnica» i «trzymiel» –) miała małą jak usta”<sup>58</sup>.

Narrator zachwycą się różnorodnością kobiet – każda jest nowym odkryciem i przynosi nowy typ doświadczeń i emocji – ale też nie idealizuje seksu, ukazując jego dziwactwa („Seksualnie była cudakiem; do stosunku fizjologicznego miała obrzydzenie. Lubiała tylko pieszczoty w ubraniu”<sup>59</sup>), zahamowania, fizjologię („wnętrze ud smagle i przypalone były zawsze wilgotne i lepkie”<sup>60</sup>) czy śmieszność. Perwersja, rozumiana jako zaspokajanie popędu seksualnego w sposób niezwykły, znajduje tu bogatą reprezentację, co stanowi dowód różnorodności życia seksualnego i związanych z nim przyjemności.

Bo seks w *Motorach* nie jest tylko historią przypadków miłosnych (wyznanie), socjologiczną reprezentacją obyczajów seksualnych Polaków

w dwudziestoleciu międzywojennym (wiedza), ale też służy jako dowód prawdziwości pewnej teorii o seksualności. Zegadłowicz proponuje bowiem koncepcję tak zwanej motoryzacji mózgu przez płeć. Teoria ta stanowi *de facto* zlepek młodopolskiej hipertrofii seksu i szczególnej roli kobiety, zbeletryzowanej wersji freudyizmu (nawiązania *implicite* i *explicite*) oraz modnej w tym okresie swobody obyczajowej. Jej główne założenia można sprowadzić do trzech tez: 1) libido jest podstawą wszelkiej działalności człowieka<sup>61</sup>; 2) to realizacja, a nie sublimacja libido stanowi podstawę aktywności i rozwoju; 3) różne kobiety oddziałują na rozwój różnorodnych aspektów osobowości.

„[ ... ] kobieta (lub: kobiecość!) – na każdym etapie rozwoju inna – choć w zasadzie ta sama jako emocjonalność, jako hormonizowanie mózgu, który – nią właśnie zasilony – przy tej produkuje sprawność asocjacyjną, przy tamtej wzmogoną wrażliwość na barwy, na dźwięki, przy owej mistycyzm, przy innej instynkt społeczny, agresywność, rewolucyjność [ ... ]”<sup>62</sup>.

„Tu jest waga wiecznej kobiecości, która zbawia i wznosi: motor myśli, uczuć pomysłów, poczynañ, odkryć, wynalazków, prac, czynów, sztuki, ładu społecznego [ ... ]”<sup>63</sup>.

„Oto czym jest seksualizm: uenergetycznieniem. Narząd niewieści rodzi nie tylko ludzi, rodzi świadomość i świadomość tę wznaga po krańce geniuszu, więc po kres wielkości. Sam akt płciowy jest tylko ułamkiem energetyki seksualnej, która stwarza gwiazdy i myśli: ewolucje i rewolucje”<sup>64</sup>.

„Mila! – ona niby sama nic; ale jej obecność jest we wszystkim, co się wtedy pisało, w okresie tej książki diabelskiej, w okrążeniu jej ze wszystkich stron, w eksplozji dialogów, w fermentacji nieustannej – to wszystko: rezultat elementu hormonizacyjnego Mili; niezawodnie; to nieustannie jej...”<sup>65</sup>

Kobieta zapładnia świadomość twórczą autora, a męczyzna płodzi dzieło. Charakterystyczne motywy erotyki modernistycznej – jak słusznie zauważa Krzysztof Kłosiński – zostają zapożyczone, ale z wartościami odwrotnymi do tych, które przypisywano im w macierzystym systemie<sup>66</sup>. Zegadłowicz, zachwycony różnorodnością ludzkiej seksualności, podejmuje się na kartach *Motorów* stworzenia własnego systemu szczegó-

łowej kazuistyki i hermeneutyki pragnienia, który tym samym przestaje służyć samemu sobie (erotyka w rozumieniu Foucaulta), ale poddany zostaje systematyzującej wiedzy. Wiedza ta jest porządkowana, przechowywana i analizowana dla deszyfracji ukrytego sensu. Podobnie jak w różnorodnych nowoczesnych dyskursach seksualność u Zegadłowicza: 1) jest tajemnicą, która musi być wypowiedziana; 2) jest źródłem wiedzy o społeczeństwie i jednostce; 3) tłumaczy anormalne zachowania jednostek (zwyródnienia w *Zmorach*, geniusz w *Motorach*); 4) kreuje te anormalne zachowania (w obu powieściach).

## 2. 4. Wyznanie jako doznanie

Paradoksalnym efektem dyskursu nowoczesnego, na który zwrócił uwagę Foucault, stała się przyjemność wyznania. Od konfesjonu i kozetki po dzieńnik intymny wyznawanie staje się nie mniejszą przyjemnością niż przeżywanie. „[...] przyjemność z prawdy o rozkoszy, przyjemność z jej poznawania, z wystawiania na pokaz, z odkrywania, fascynowania się jej oglądaniem, mówienia o niej, podbijania za jej pomocą i zdobywania innych, zwierzania jej w sekrecie, wydzierania podstępem – oto specyficzna przyjemność płynąca z dyskursu prawdy o przyjemności”<sup>67</sup>.

Historia seksualnej odysei bohatera *Motorów* powstaje w czasie kilkumiesięcznej rekonwalescencji Fałna w szpitalu, co odpowiada okresowi, w którym Zegadłowicz – sam przebywając w szpitalu – tworzył główną część *Motorów*. W myśl wykładni psychoanalitycznej rolą opowiadania jest więc sublimacja niemożliwego do zaspokojenia – ze względu na zewnętrzne okoliczności – pragnienia. Ale twórczość Zegadłowicza pokazuje jeszcze inny efekt. Snucie historii może być powtórzeniem, przedłużeniem, a nawet intensyfikacją przeżytych niegdyś seksualnych przygód. Szczegółowość opisu, możliwość swobodnego odwlekania końca, przebywania *in illo tempore*, w wiecznym „teraz” aktu miłosnego, niezależność od faktycznych ograniczeń ciała oraz szczególna podatność na retoryczne mechanizmy intensyfikacji i idealizacji produkują nowy typ rozkoszy. Wyznanie jako doznanie może nie tylko wypełniać brak, ale też wypierać realne doświadczenie. Być może prowadzi także do paradoksalnych efektów literackich, które krytycy twórczości Zegadłowicza określili jako rozpustę słowną<sup>68</sup>, a teoretycy pornografii uwidocznili związek z grafomanią.

Przyjemność wyznania nie pozostaje bez wpływu na jakość przeżyć. Nie tylko sublimuje czy zastępuje „realne” doświadczenia, ale również przekształca je w zależności od narzędzi, w których je wyraża: „Jak-

żeż! – wszystko tylko podporządkowane, poddane, spodnóżkowane dla tego pisarskiego zjawiska, i tak przez całe życie! – ani chwili wytchnienia; absolutna zatrała bezpośredniości; wszystko: zdarzenia, miłość, radość, cierpienie; czort wie co to jest! – wszystko tylko dla «twórczości» i «co mi tam wszystko inne», i «to jest najważniejsze» [...]»<sup>69</sup>.

Co więcej, produkcja rozkoszy może odbywać się bez żadnego zakorzenienia w rzeczywistości, w pełni przenosząc się do sfery dyskursu. Paradoksem nowoczesnego urządzenia seksualności jest dyskursywizacja nie tylko seksu, lecz także fantazji, gdy doświadczenie seksualne przestaje być przyczyną i staje się efektem języka (masturbacja).

Zegadłowicz wykorzystuje literaturę, by dopisać głębię seksu, podobnie jak czyniły to nowoczesne dyskursy. I tak o ile w *Zmorach* uczynki seksualne są zawsze znamieniem patologii i degradacji moralnej, fizycznej i społecznej jednostki, o tyle w *Motorach* mają być one motorem twórczości, znamieniem geniuszu. W obu powieściach konieczne jest jednak wyznaczenie wszystkiego (dyskursywizacja) oraz wypunktowanie wszelkich anomalii (patologizacja). Co więcej, inaczej niż w statystyce, rozkład seksualnych zachowań u Zegadłowicza nie zna pojęcia normy – istnieją tylko ekstrema. I dlatego próby wykroczenia poza dyskurs nowoczesny – obnażanie destrukcyjnego wpływu wulgarnej języka na rozwój seksualności w *Zmorach* czy tworzenie fikcji „czystego” seksu w *Motorach* – właśnie z powodu zastosowania tych samych narzędzi, które wykorzystuje krytykowany dyskurs, muszą spełznąć na niczym.

### 3. Pornografia w ujęciu estetycznym

Cyprian wykańczał swą powieść na gwałt. Na każdej stronicy, przy każdym zdaniu stał przed rozwartym zagadnieniem docierania poza dotychczasowe osiągnięcia pisarskie, poza ujęcia stereotypowe i sztampy opisowe, psychologiczne, tematowe – jakiegokolwiek wreszcie, wszelkie – dotarcia tam, gdzie mechanizm myśli, żądz i działań ma swój – w mrokach i oddalach – początek u włoskowatych korzeni instynktu, u dna złożonych archaicznych, w somatyzmie i „zwierzęcości” – aż po sferę „ducha”, to znaczy po najwyższe funkcje organizmu; te, nieznane jeszcze dokładnie, zwłaszcza w obrębie motoryczności przyczynowej, dają od tysiącleci pole do wszelakich mistycyzmów, tej zastępczej formacji przedodkrywczej. Mroki tu więc i bardzo trudne przeprawy<sup>70</sup>.

Zegadłowicz poprzez seksualne losy swoich bohaterów ukazał, że libido, wbrew dominującej moralności i wbrew normom obyczajowo-społecznym, rządzi się własnymi prawami. Rezygnując z metafizycznego uwikłania, wydobyl on seksualność człowieka w materialnym wymia-

rze, poza dobrem i złem, i spróbował stworzyć dla niej formę literacką. Zaslugą stylu Zegadłowicza było niewątpliwie wykorzystanie języka opisu do oddania jednostkowej fizjologicznej rozkoszy, zróżnicowanej intersubiektywnie i będącej efektem wielu zmiennych. Autor nie miał w tej sferze żadnych poprzedników w literaturze polskiej, ale efekty tego eksperymentu okazały się zbyt ograniczone, by mówić o stworzeniu nowej wartości literackiej.

Porównując jego powieści z innymi klasycznymi już dziełami literatury światowej z tego okresu, takimi jak: *Kochanek Lady Chatterley* (1928) D. H. Lawrence'a, *Historia oka* (1928) G. Bataille'a, *Zwrotnik Raka* (1934) H. Millera, *Delta Venus* i *Małe ptaszki* A. Nin (pisane na początku lat czterdziestych i wydane w latach siedemdziesiątych), należy stwierdzić, że dzieła Zegadłowicza nie wnoszą w zasadzie nic nowego do tematu seksualności człowieka. Bohaterowie *Zmór* i *Motorów* nie zapuszczają się daleko w otchłani pożądania, nie ryzykują wewnętrznego rozpadu, nie igrają ze śmiercią. „Myślę jednak, że w tym zdradliwym znamieniu nietykalności bohatera rozpoznajemy bez trudu Jego Wysokość Ego – bohatera wszystkich snów na jawie i wszystkich powieści”<sup>71</sup>.

Seksualność u Zegadłowicza – przy całej *explicite* wyrażanej otwartości – jest w ogromnym stopniu mieszczańska, bezpieczna i narcystyczna. Autor zajmuje pozycję socjopornografa rzeczywistości klasy średniej, traktując materię swojego życia jako główne źródło eksploracji libido. Wbrew deklarowanej wierze w płciowy motor wszelkiej działalności, seksualność nie jest tu autonomiczną siłą, ale przestrzenią ego, a ciało nie jest ambiwalentną sferą pośrednią między wnętrzem i zewnętrzem, ale zupełnie płaską powierzchnią projekcji. Bohater poddany różnorodnym seksualnym doświadczeniom nigdy się nie zmienia. Pomimo powierzenia prawdy o sobie cielesności i seksualności jego refleksje nie wychodzą poza wymiar społecznego charakteru osobowości czy indywidualności psychologicznej. Nic nie burzy jego równowagi psychicznej. Seks nie problematyzuje jego „ja”, nie jest doświadczeniem granicznym, ale raczej kolejną pozycją w katalogu seksualnych uciech. Zegadłowiczowi chodzi bowiem o osobowość, a nie eksplozję granic jaźni. Seksualność nie ma charakteru subwersywnego.

Autor *Zmór* nie wykorzystuje też intelektualnego ani politycznego potencjału pornografii. Gdy na przykład związek Cypriana z wiejską dziewczyną, Marysią, nieznacznie dotyka typowego dla pornografii zagadnienia zniesienia społecznych barier poprzez przepływ seksualnej energii, niemal od razu zostaje podporządkowany bezpiecznej stylizacji na chło-

pomaniu z całym swoim młodopolskim rekwizytorium. Podobnie ostatnia „muza” bohatera *Motorów*, poznana podczas protestów robotniczych, wykorzystana jest jedynie jako efektowny zabieg kompozycyjny (nawiązanie do obrazu Delacroix *Wolność wiodąca lud na barykady*): „naga do pasa, ale nie ma czasu na żadne wstydy i certolenia; sztandaru z rąk nie puściła! – broniła się przecież tym drzewcem – chcieli jej, chcieli wyrwać! – nie dała! a, nie dała!!”<sup>72</sup>

Towarzyszka Ursa nie jest symbolem zmian ani ucieleśnieniem anarchistycznego żywiołu tkwiącego w pornografii, ale tą, która „da” głównemu bohaterowi, stając się jego dziewiątą i ostatnią muzą, całując go, gdy będzie umierał wskutek ran odniesionych w walce, zamykając tym samym narrację romantycznym gestem. Temat protestów społecznych czy nawet rewolucji, który pojawia się pod koniec powieści, jest jedynie pretekstem do efektownego zakończenia losów głównego bohatera, co stanowi zabieg typowy dla kultury masowej: „Kultura masowa wychodzi naprzeciw rzeczywistym społecznym obawom, lękom, antagonizmom charakterystycznym dla społeczeństwa mieszczańskiego. Daje im wyraz, by następnie stłumić je poprzez pracę narracji, która rozwiązuje wszelkie społeczne konflikty w zafalszowany, wyimaginowany sposób, tworząc ideologiczną (gdyż wzmacniającą zastany porządek) iluzję społecznej harmonii”<sup>73</sup>.

### 3.1. Zegadłowicz, czyli stracone nadzieje polskiej pornografii

Zegadłowicz dostrzegł rolę seksualności w życiu człowieka i oderwał ją od metafizycznego kontekstu, ale – wskutek niewystarczających zdolności twórczych – nie potrafił wykorzystać jej potencjału tak, by stała się ona autonomiczną kategorią literacką, zdolną problematyzować ludzką egzystencję, i nową jakością estetyczną. „Prawdy” odkryte przez autora *Zmór* i *Motorów* okazały się jedynie sprawnie wykorzystanym chwytem marketingowym w dobie rozwijającej się kultury masowej, papierkiem lakmusowym dominujących w epoce nowoczesności technik wiedzy/władzy czy pretekstem fabularnym dla konwencjonalnej w swojej warstwie ideologicznej powieści.

Pornografia, która w literaturze polskiej dopiero torowała sobie drogę do głównego nurtu, wskutek nieudanych realizacji wydobyła jednak paradoksalne efekty dyskursów ją stanowiących. W przypadku dyskursu klasycznego odsłoniła marketingowy potencjał skandalu. Narodziny kultury masowej, demokratyzacja, wzrastający poziom edukacji, a przez

to malejący analfabetyzm, równouprawnienie kobiet oraz inne procesy kulturowe XX wieku miały ogromny wpływ na zniesienie tradycyjnego modelu władzy i osłabienie jej narzędzi (cenzura, zakaz, kontrola). Skandal stał się pojęciem kultury masowej i chwytem retorycznym umożliwiającym większą sprzedaż „kontrowersyjnego” towaru. Nie oznacza to jednak, że pornografia w ujęciu klasycznym straciła swój potencjał – nawet na początku XXI wieku społeczeństwa Zachodu ustanawiają nowe linie demarkacyjne obyczajności, rezygnując z jednych sfer tabu i wyznaczając inne (parafilia: pedofilia, nekrofilia i inne, seksualność osób starszych, niepełnosprawnych i tak dalej). Niepodparta wartością estetyczną, pornografia straciła jednak subwersywne ostrze, a to, co było transgresyjne, w pełni się zinstytucjonalizowało.

Nowoczesny dyskurs o seksualności okazał się w dwudziestoleciu międzywojennym na tyle rozpowszechnioną i przezroczystą strukturą, że nawet próby opisywania go odbywały się w granicach, które wyznaczał (powiedzenie wszystkiego jako efekt przymusu mówienia, nie-mówienie jako efekt czynienia seksu tajemnicą). Pisarstwo Zegadłowicza było świadectwem uwikłania podmiotu w obowiązujący dyskurs i zapowiedzią potrzeby radykalnej zmiany języka: „nie wyzwolimy się tanim kosztem: trzeba by naruszyć prawa, znieść zakazy, pozwolić wtargnąć słowu, przywrócić rozkosz, stworzyć nową ekonomię mechanizmów władzy; najślabszy bowiem przebłysk prawdy uwarunkowany jest politycznie”<sup>74</sup>.

Teoria Foucaulta oraz powieści Zegadłowicza wskazują wręcz, że władza dyskursu jest wszechogarniająca i wyklucza możliwość sprzeciwu. Wspomniana przez Kłosińskiego „wyobraźnia pornograficzna utrwalona przez mowę” – główna materia *Zmór* – to właśnie praktyki dyskursywne typowe dla dyskursu nowoczesnego.

W przypadku dyskursu estetycznego obnażone zostało przekonanie, że aby wyrazić seksualność człowieka, wystarczy „wyznać wszystko”. Słabość prozy Zegadłowicza, jej faktyczny mieszczański i grafomański walor ujawniły znacznie poważniejszy dla literatury i kultury polskiej kryzys, wywołany przez brak „języka”, który wyrażałby sfery cielesności i seksualności, a nawet jednostkowego doświadczenia. Brak innej „wyobraźni pornograficznej” niż ta narzucona przez dyskurs władzy mógł w przyszłości prowadzić jedynie do kolejnych „skandali” literackich lub nadmiaru powieści pozbawionych większych walorów estetycznych.

# 4

## Na paryskim sztrychu Rudolfa Niemca i Rudolf Mariana Pankowskiego

*Nie jestem pornografem<sup>1</sup>.*

*Zostawmy to późnym wnukom, którzy i tak wszystko poplącą i swoje widzimisie badanemu czasowi przylepią<sup>2</sup>.*

Twórczość Mariana Pankowskiego już od pierwszej manifestacji zamieszczonej w *Matuga idzie* wyraźnie określała obszar zainteresowań autora. Słynna deklaracja „W imię Nocy i Mowy. Taki jest mój rodowód” na nowo wybrzmiewała wraz z kolejnymi utworami. Począwszy od pierwszej powieści, autor deklarował „smagłą swobodę” (1956), a za sprawą kolejnej książki *Matuga idzie* (1959), ukazującej między innymi erotyczne przygody więźnia obozów koncentracyjnych, naraził się na zarzuty krytyków i konflikt z emigracją. Maria Danilewicz-Zielińska wytknęła pisarzowi „czarny erotyzm made in France – śmiało eksploatujący bogactwo tajnego rodzimego słownictwa porno”, a rozdziałowi *Paraśka, co ją Tiutiuń uwiódł* zapowiadała „honorowe miejsce w przyszłej antologii polskich opowiadań pornograficznych”<sup>3</sup>. Pankowski jako jeden z pierwszych podniósł kwestię seksualności w rzeczywistości obozowej (wspomnienie homoseksualistów w *Matuga idzie* i *Teatrowanie nad świętym barszczem* (1967)), a także podjął się demitologizacji sprawców i ofiar (związek esesmanki i byłego powstańca warszawskiego w *Moja ss Rothenführer Johanna*).

Autor Rudolfa eksplorował tematy do tej pory w polszczyźnie nieobecne. W *Pralinkach* portretował brukselskie prostytutki. Ukazał problem

pedofilii na przykładzie kolekcjonerów sztuki (Putto, 1994), wykonawców zawodów związanych z dziećmi oraz polskich postaci historycznych (sprawa „gwałtu” Jagiełły na dwunastoletniej królowej Jadwidze w *Śmierci białej pończochy*, 1973), czym wyprzedził zjawisko „pedofilizacji przestrzeni publicznej”, a także podkreślił uniwersalny, a nie marginalny (patologiczny) wymiar tego fenomenu. Twierdził, że jest to doświadczenie ludzkie i zamykanie go w wąskich ramach choroby, zakazu czy wykluczenia jest nie tyle obroną, co zakłamaniem prawdy o naturze człowieka: „Właściwie ja oskarżam Pana Boga, że stworzył nas takimi, że możemy pożądać dzieci, wykorzystywać je, kupować, krzywdzić”<sup>4</sup>. W materii tekstu prowokacyjnie zacierał granicę między pieśnią a wykorzystaniem, prowokując pytania, które sam literacko zgłębiał: „gdzie są granice prawdy seksualnej, skatologicznej, okrutnej? Co można opisać publicznie? Co można wyrazić? Z kim trzeba się liczyć?”<sup>5</sup> A jednocześnie traktował seksualność i cielesność, jakby polska tradycja literacka nigdy nie miała problemów z obrazowaniem ciała. Aż do wydania *Rudolfa* (Londyn 1980, Warszawa 1984) istniały w polszczyźnie jedynie różne formy sublimacji pożądania homoseksualnego<sup>6</sup> – nie było tekstu otwarcie homoseksualnego. Tymczasem Pankowski napisał *Rudolfa* tak, jakby przed nim istniało wiele wzorców opowiadalności. Autor wskazywał źródła swojej inspiracji, tkwiące w „kulturze niskiej”, ciemnej i plebejskiej: w staropolskiej obscenie, sowizdrzalskiej kpinie, poezji „nieokrzesanej”, makabrze i fantastyce proveniencji barokowej oraz poetyce Leśmianowskiej. A słabości polskiej erotyki dopatrywał się raczej w skostniałych formach kulturowych niż w samym języku. Świadczy o tym dobitnie choćby współpraca z Konstantym Jeleńskim przy tłumaczeniu *Le Balcon* Jeana Geneta na język polski, podczas której zadaniem Pankowskiego było wzmocnienie słów seksualnych, brutalnych: „On [Jeleński – E. S.] był tak dobrze wychowany, że nie znał tego słownictwa”<sup>7</sup>. Pankowski również jako dydaktyk i profesor publikował teksty mające na celu oddanie należytej uwagi językowi marginesów: *Agresywne słowo marginesowców* (1974), *Polska poezja nieokrzesana* (1978).

Późna twórczość Pankowskiego, a więc utwory takie jak: *W stronę miłości* (2001), *Złoto żałobne* (2002) i *Bal wdów i wdowców* (2006), wydobyła na światło dzienne cielesne i seksualne aspekty starości, dokonując kolejnej transgresji wynikającej z niezgody na wykluczenie pożądania ze starości. Całkiem zasłużenie pisano więc: „Powieści i opowiadania Mariana Pankowskiego zaliczane bywają do najbardziej kontrowersyj-



Profesor Marian Pankowski, Bruksela 1972 (archiwum MBP w Sanoku).

nych zjawisk polskiej literatury powstałej na emigracji”<sup>8</sup>. Dialektyka nocy, problematyka transgresji, łamanie obyczajowych tabu i „wieczna w polszczyźnie rozróżba” narzucały porównania do Gombrowicza, ale twórczość autora *Putto* należałoby raczej wpisać w europejski kanon kultury spod znaku Boccaccia, Aretina, Rabelais’go czy Michela de Ghelderodego, bowiem konsekwentnemu dekonstruowaniu narodowych, kulturowych czy religijnych mitów i stereotypów towarzyszył zawsze pozytywny program „próby oparcia podmiotowości na doświadczeniu cielesnym”<sup>9</sup>. To ciało znalazło się w centrum projektu antropologicznego Pankowskiego jako domena realności, a erotyka stała się uprzywilejowaną dziedziną poszukiwań: „dzięki tutejszości flamandzkiej, belgijskiej wzbogaciła się moja wiedza o ciele, o słowie chwalcym ciało czy wyśmiewającym ciało, o sprawie ciała, która w Polsce była grzechem nie do wypowiedzenia na głos”<sup>10</sup>.

Wielu krytyków twórczości Pankowskiego rozpatrywało kwestię pornograficzności jego pism<sup>11</sup>. Aby oddać główny ton tych zarzutów, a także rozważyć, o jakim typie pornograficzności możemy tu mówić, posłużę się przykładem powieści *Rudolf*, a także tekstu innego autora, który stanowi hipotezę książki Pankowskiego – *Na paryskim sztrychu*.

## 1. Pornografia w ujęciu klasycznym<sup>12</sup>

### 1.1. *Rudolf*

Ukazaniu się powieści *Rudolf* w latach osiemdziesiątych XX wieku towarzyszył skandal, pomówienia o pornografię, obsceniczność czy wartościowanie niewłaściwej strony dialogu. Tak postępową skądinąd „Kultura” odmówiła wydania *Rudolfa*, który ukazał się ostatecznie w Wielkiej Brytanii w Oficynie Poetów i Malarzy. Cztery lata później polski wydawca uznał za stosowne poprzedzić tekst notą: „Jest to powieść nowatorska pod względem językowo-narracyjnym, zwłaszcza zaś obyczajowym – co może być powodem kontrowersyjnych opinii o tym utworze jako całości”<sup>13</sup>. Wojciech Pogonowski ostrzegał: „Zanim jednak rzucimy się do księgarń po powieść Pankowskiego, zanim uczynne ręce przeniosą ją z witryny pod ladę, upewnijmy się czyśmy się nie przesłyszeli. Czy rzeczywiście utwór pt. *Rudolf* jest powieścią pornograficzną? Przeczytałem ją kilka razy i odpowiadam: t a k. Nie zmyliła mnie problematyka niemiecka, pojawiająca się kuchennymi drzwiami wraz z jednym bohaterów, ani szyderstwo z polskiego charakteru narodowego [...]. Nie dałem się przekonać, że utwór ten to manifest antyinteligencji w imię plebejskiej żywiołowości ani stereotypów naszej zaściankowej kultury na rzecz europejskiego uniwersalizmu”<sup>14</sup>.

Krytyka, która nie wnikała w ocenę estetyczną utworu, zajęła się kwestią politycznego uwikłania autora (ojciec był działaczem PPS) oraz zwracała uwagę na niewłaściwy moment dziejowy dla poruszanych w powieści zagadnień. Jan Kott pisał „Proszę pana, pan pisze wbrew nurtowi literatury”. Na podstawie tych oraz innych opinii możemy skonstatować, że ostrze krytyki wymierzone było przede wszystkim w: 1) naruszenie tabu obyczajowego; 2) pornograficzny charakter języka powieści; 3) niewłaściwą ocenę moralną bohaterów; 4) niezgodność z powszechnie rozumianą funkcją literatury.

Zwłaszcza że tekst wprowadzał erotykę i homoseksualizm w skostniały system peerelowskich dwóch obiegu, który literacko podważony został dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych za sprawą „formacji bruLionu” i alternatywnych zinów, które między innymi w pornografii widziały potencjał wolnościowy: „Widmo krąży po Europie! Na mury i między kraty cywilizacji wdzierają się słowa, myśli i gesty nieskrępowane i niekontrolowane – wolne. Są one wyrazem kontestacji zakłamanej i sztyw-

nej kultury. Polska Partia Pornograficzna występuje w obronie esencji człowieczeństwa. Przez cipy do serca! Kopulacja ku demokratyzacji. Sex określa świadomość<sup>15</sup>.

Dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych wizja kultury poza centrum, odwołanie do tematów granicznych i skandal stały się naturalną konsekwencją sprzeciwu wobec polaryzacji politycznej i artystycznej dwóch obiegu literackich. Do tego czasu dominujący dyskurs literatury wykluczał poza scenę cały obszar moralnie neutralny, funkcję ludyczną, a wielość światopoglądów zastępował racjami autorytetów. Dlatego kontestujące ten układ pokolenie lat sześćdziesiątych, które moralistyczne drugiego obiegu przeciwstawiało swobodę poszukiwań, ocenie rzeczywistości – jej opis, a prawdzie – prowokację<sup>16</sup>, zostało określone mianem „barbarzyńców”. Zanim jednak ich głos stał się słyszalny, rewelacje outsiderów w rodzaju Pankowskiego były niemal całkowicie marginalizowane, a potencjalny skandal został zatuszowany w wyniku nieprzygotowania czytelników i krytyki. Dopiero po pewnym czasie, już w XXI wieku, tekst stał się forpocztą literatury homoseksualnej za sprawą ponownego wydania przez Korporację Ha!art w 2005 roku.

### 1.2. *Na paryskim sztrychu*

Drugie wydanie książki Pankowskiego w Polsce zostało poprzedzone przez wydawnictwo publikacją tekstu, który posłużył jako inspiracja powstania *Rudolfa* – mowa o *Na paryskim sztrychu*. Utwór ten – podpisany pseudonimem Rudolf Niemiec – stanowi część (strony 31–137) większej całości – seksualnego pamiętnika nieznanego bliżej autora, przyjaciela Mariana Pankowskiego. Tekst powstał prawdopodobnie w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku, czyli w czasach, w których autor *Putta* zaprzyjaźnił się i podjął korespondencję z niemieckim „pisarzem”. W wywiadzie udzielonym „Gazecie Wyborczej” autor *Rudolfa* następująco opisuje powstanie idei książki: „Zawitał do mnie gość z innego świata, o którym wiedziałem, że istnieje, ale był to świat zakazany, odległy na zawsze. I nagle zjawia się wysłannik: «Ja jestem z tego świata». Promieniował szczęściem, mogąc wygadać radości seksualne lat minionych, i to było dla mnie odkryciem. Jego opowieści były darami stamtąd<sup>17</sup>”.

Publikacja *Na paryskim sztrychu* w Ha!arcie w 2004 roku miała być – jak deklaruje Pankowski – wprowadzeniem do literatury „prozy polskiej geja europejskiego<sup>18</sup>”. Tekst został napisany w całości po polsku, żeby –

jak sugeruje Pankowski – „wypowiedzieć siebie intymnego zagrożonego w swej marginesowości”<sup>19</sup>. Od śmierci autora tekst znajdował się w posiadaniu polskiego pisarza. Wiedziało o tym zaledwie kilka osób badających twórczość Pankowskiego.

Tekstowa korespondencja obu tekstów, jak również sugestia wyrażona w jednym z listów („Może kiedyś gdyby Drogi pan nie miał nic przeciwko temu – udałoby mi się stworzyć na tym tle jakąś wielką opowieść o ludziach wolnych i prawdziwych, nie stłamszonych terrorem eunuchów i przeciętniaków”<sup>20</sup>) nie pozostawiają wątpliwości, że główny bohater *Rudolfa* to nie kto inny jak Rudolf Niemiec, autor i narrator *Na paryskim sztrychu*. Oba utwory poza postacią Rudolfa łączy też fascynacja nienormatywną seksualnością, która u Pankowskiego jest dialogiczna (przeciwstawiona postawie heteroseksualnego bardziej zachowawczego interlokutora), zaś u Rudolfa Niemca – całkowicie monologiczna. Przede wszystkim dzieli je jednak styl. W przeciwieństwie do literackich ambicji Pankowskiego, tekst Niemca pisany był jako dziennik intymny, „ZUPEŁNIE swobodnie, nie bacząc na może wskazane «granice», bo przecież to nie dla żadnej publiczności”<sup>21</sup>. Podczas gdy pierwszy utwór jest świadomą konstrukcją literacką, drugi przynależy gatunkowo do zapisków intymnych ze wszystkimi przynależnymi temu cechami: brakiem dyscypliny, spójnej konstrukcji, ale też autocenzury. Nie wpływa to jednak na ocenę Pankowskiego, który uznaje utwór za dzieło literackie.

W ujęciu klasycznym *Na paryskim sztrychu* – podobnie jak tekst *Rudolfa* – jest nasycony wieloma nieakceptowanymi społecznie właściwościami, których system próbuje się pozbyć. Nie tylko mamy do czynienia z ujemnym biegunem przedstawień seksualności z punktu widzenia estetyki (niski walor artystyczny), polityki (zaburzenie ładu, potencjał anarchiczny), dyskursu (wtórność utartych znaczeń), fizjologii (cielesność, a nie duchowość seksu) czy zdrowia (perwersyjność aktu). Dochodzi jeszcze kwestia postaci głównego bohatera, który w tekście Rudolfa jest Niemcem, w dodatku byłym wojskowym, homoseksualistą, zainteresowanym nieletnimi chłopcami (również narodowości polskiej). Obcość narodowa, historyczna, seksualna, preferencyjna zostaje jeszcze bardziej podkreślona poprzez tematykę opowiadania (opis seksualnych dokonań), co czyni ją nieakceptowaną dla tradycyjnego systemu.

Reasumując: *Rudolf* i *Na paryskim sztrychu* należą do kategorii tekstów, które dyskurs klasyczny definiuje jako pornografia literacka i stosuje wobec nich praktyki dewaluacji poprzez krytykę, cenzurę (lub zakaz dru-

ku) lub całkowite przemilczenie. O ile jednak tekst Pankowskiego ukazał się w kilka lat po napisaniu nakładem najpierw emigracyjnego, a później krajowego wydawnictwa, a także spotkał się z krytyką całościową lub częściową (wartościowanie niewłaściwej strony dialogu), o tyle tekst Rudolfa, który *de facto* jest monologiem bohatera *Rudolfa*, został całkowicie pominięty ze względu na brak wydania do 2004 roku, a także brak krytycznej analizy później. Innymi słowy, *Na paryskim sztrychu* – wbrew sugestii samego Pankowskiego – w ogóle nie funkcjonuje jako utwór literacki. Analiza tekstów poprzez siatkę pojęć dyskursu klasycznego czyni z utworu Rudolfa Niemca nic nieznaczącą pisaninę i potwierdza jej społeczny niebyt. Książkę Pankowskiego wpisuje zaś w wąskie widelki tekstu skandalizującego i/lub emancypacyjnego, co nawet jeśli jest ważnym gestem politycznym, utrudnia rzetelną analizę literacką.

## 2. Pornografia w ujęciu nowoczesnym i estetycznym

### 2.1. *Na paryskim sztrychu*

Świat paryskiego sztrychu jest – zgodnie z regułami dyskursu nowoczesnego – pornotopią. Istnieje poza czasem i przestrzenią (rzecz dzieje się w Paryżu, ale równie dobrze może wydarzyć się w każdym większym mieście) i zamieszkaný jest niemal wyłącznie przez homoseksualistów. Fabuła rozwija się o tyle, o ile konieczne jest połączenie kolejnych miłosnych przygód. Narrator z pietyzmem opisuje kolejne postacie i seksualne „numery”. Przemierzający ten świat bohaterowie nie mają pogłębionych portretów psychologicznych. Odróżniają ich zaledwie schematycznie przedstawione preferencje seksualne, imiona oraz doświadczenia seksualne z przeszłości. Zbiorowość nie przybiera postaci złożonego układu społecznego – różnice fizyczne, psychiczne, społeczne czy emocjonalne nie odgrywają tu prawie żadnej roli. Istnieje jedynie zróżnicowanie wiekowe na starszych płacących klientów i młodych udzielających swojego ciała chłopców. Dla żadnego z nich nie stanowi to jednak jakiegokolwiek ograniczenia manifestacji podstawowej wolności, jaką jest czerpanie przyjemności. Rozkosz zrównuje wszystkich. Brak pruderii, poddania i cierpienia znosi bariery między dwoma typami bohaterów, a przede wszystkim wyklucza relację pana–niewolnika. Przeciwnieństwem władzy pierwszego i bezwolności drugiego jest bowiem współudział w świństwie i „apologia pokalania”. Rozkosz jest egalitarna i stanowi jedyne prawo, jakim rządzi się ten świat. Nie ma tu więc



Paryskie dachy.

miejsca na normy moralne i estetyczne. I tak gwałt na nieletnich nie jest pedofilią, ale powodem do dumy, wynikającym z osiągnięcia męskości i dojrzałości seksualnej. „Tam to chłopcy są dumni z tego, że się komuś tak podobają, że aż zostali zgwałceni i się tym chęlią nawzajem”<sup>22</sup>. Kazirodstwo jest po prostu zastaną formą kultury, za pomocą której rodzice lub starsi bracia wprowadzają młodsze dzieci w świat prostytucji: „Obaj mają teraz lat 16 a ten pierwszy co pokazałeś jest synem tego na środku i jego ojciec go pierdoli”<sup>23</sup>.

Eksploracja ludzkiej seksualności służy jedynie rozkoszy, likwidując wszelkie kwestie problematyczne, jak nienasylenie, przemoc czy zazdrość. Wahadło erotyzmu nigdy nie osiąga bieguna cierpienia, śmierci i pustki. Człowiek, realizując własną perwersyjną naturę, osiąga wolność. Jeśli przekracza jakieś granice, jego transgresja nie ma potencjału krytycznego, politycznego czy nawet poznawczego. Jest eskapistyczna. Choć dla Rudolfa życie na paryskim sztrychu nie było – jak deklarował – ucieczką z życia, ale właśnie życiem jako takim. Nawiązując do literackiej i filozoficznej tradycji, można powiedzieć, że geje z tekstu Rudolfa pod postacią rozkoszy poszukują Absolutu. Używają jednak do tego zupełnie innego języka: „Zamiast jednak nazwać moment egzaltacji słowem tradycyjnej, religijnej symboliki uniesienia czy romantycznego wzlotu, określają swe «siódme niebo» wyrazem plugawym, przejętym prowokacyjnie z terminologii represyjnego, nietolerancyjnego

społeczeństwa. Chwałą się więc swym «skurwieniem», nobilitują przekornie bagno miłosnych wydzielin, delektują się jego obrzydliwością. Z dumą ogłaszają swoje shańbienie, obsesyjnie chwalą dół<sup>24</sup>.

Tekst Rudolfa ma więcej wspólnego z tym, co niskie i materialne, niż tym, co wysokie i idealne. Sprzeciwia się głębi przedstawienia i stanowi apoteozę powierzchni.

Wszystko to wpisuje się w reguły nowoczesnego dyskursu pornografii, w ramach którego wypracowany został wzorzec powieści pornograficznej, jak i wydobyte zostały liczne jego aporie. Wbrew deklaracjom Rudolfa literacki świat paryskiego sztrychu jest przede wszystkim światem słowa, a nie ciała: „I w takich rozmowach szło to nasze pierdolenie”<sup>25</sup>; „Patrzyłem na niego, jak on mnie tak jebał, opowiadając [ ... ]”<sup>26</sup>. Większość tekstu stanowi nie opis seksu, ale sprawozdanie z rozmów, które przez cały czas toczą kochankowie na temat seksu, wymieniając stereotypowe frazy kodu miłosnego: „Przeżyte, bądź urojone zdarzenia wyraża mowa obsceniczna, przylegająca wiernie do miłosnego corps a corps partnerów”<sup>27</sup>. Kochankowie, uprawiając seks, tworzą opowieść o tym, co się dzieje. W przerwach między kolejnymi „numerkami” towarzyszy im opowieść o innych przygodach seksualnych. Każdy element świata przedstawionego (fotografie, film) staje się pretekstem do nowych historii. Nawet gdy Rudolf zostaje sam, opowiada sobie jeszcze raz wydarzenia, które miały miejsce. Całość staje się opowieścią, spisaną po kilkudziesięciu latach przez Rudolfa Niemca i służy jako pretekst następnej opowieści – kolejnej warstwy tekstu – *Rudolfa* Mariana Panikowskiego.

Te warstwy nie służą jednak powtarzalności i wzmocnieniu, ale jednoczesności i multiplikacji – „1500 rozmaitych chujów miał chłopak już w dupie i każdy najebał mu lagier”<sup>28</sup>. Wielość partnerów – diachroniczna bądź synchroniczna – nie jest traktowana negatywnie jako ryzyko choroby czy negacja wyłączności–jedyności kontaktu, ale przeciwnie – jako doskonalsza forma rozkoszy: „[ ... ] i obrabiał chłopaka jeszcze ordynarniej tym swoim tatuowanym chuiskiem, którym na pewno często jebał portowe prostytutki tak samo jak teraz chłopaka”<sup>29</sup>; „[ ... ] i tak się zachwycał, szczególnie tymi na których się łajdaczą we troje, czworo albo jeszcze więcej razem, oglądał to z taką chucią”<sup>30</sup>; „Pomimo prezerwatywy wyraźnie czułem tę ślimaczystość kurwiej pizdy od lagru tego ordynusa tatuowanego”<sup>31</sup>. Fakt wyobrażeniowego, wizualnego, a nawet namacalnego udziału w rozkoszy innych nie ma (tylko) na celu powtórzenia i wzmocnienia, typowych dla perspektywy

linearnej, ale wyeliminowanie czasu jako takiego. Wielość, multiplikacja, symultaniczna jedność wszystkich byłych, terażniejszych i przyszłych orgazmów znoszą czasowość i historię. Pozwalają osiągnąć absolutną rozkosz w skalaniu.

Wbrew dominującej dla gatunku pornograficznego narracji zanegowane zostają tu również idee płci, heteroseksualności, monogamiczności, wyłączności, stabilnego podziału ról aktywność–pasywność, hierarchii władzy. Kochankowie wymieniają się pozycjami i rolami – ten, który był aktywny, chwilę potem jest pasywny, ten, który płacił, za chwilę staje się żigolakiem, a każdy mężczyzna może wejść w rolę kobiety: „Tylko że zamiast pizdy mają dupę ale jego to zupełnie jak taka kurewska pizda, tak ładnie ją pierdolić”<sup>32</sup>. Jebiący stają się jebanymi, płacący za jebanie chwilę potem na jebaniu zarabiają: „Co żeś wydał chujem, to znów nim zarobisz jeżeli masz dobrego”<sup>33</sup>. Bywalcy z paryskiego sztrychu są doskonałymi stworzeniami seksualnymi, łącząc psychologicznie i fizjologicznie najlepsze z punktu widzenia autora cechy gatunku ludzkiego: „Fajny to chłopak – kurwa i jebur naraz!”<sup>34</sup> Nie zostaje podważony jedynie tradycyjny maskulinistyczny kontekst. Rządzi tu zasada podobieństwa – świat Rudolfa jest homologiczny. Nie ma w nim miejsca na „kobiece” kobiety czy innych reprezentantów bogatego spektrum seksualnych tożsamości. Są chłopcy i ich miłośnicy. Model znany od starożytnej Grecji<sup>35</sup> osiąga tu swoje hedonistyczne apogeum.

Tekst Rudolfa spełnia większość kryteriów pornografii w nowoczesnym rozumieniu tego słowa, do których można zaliczyć: przymus powiedzenia/unaocznienia wszystkiego, formę pornotopii, strukturę widzialności, eksplorację świata marginesu – pewnej patologizacji opisywanego środowiska, przyjemności czerpanej z wyznania. Zrywa jednak z dyskursem nowoczesnym w kilku zasadniczych dla pornografii kwestiach. Zamiast powtarzalności i wzmocnienia cech typowych dla dyskursu nowoczesnego mamy jednoczesność i multiplikację, zamiast tradycyjnej struktury s/m – dialogiczność i wymienialność ról i pozycji, zamiast podziału na kobiety i mężczyzn – chłopców „z pizdą”, trzecią płęć, a zamiast scenariuszy zbawienia lub potępienia – bezczas błogiej rozpusty. Utopia paryskiego sztrychu podobnie jak wszystkie pornotopie ukrywa jednak przemoc. Tak jak kolejne warstwy znaków nerwowo próbują zamaskować Realne i, chcąc nie chcąc, wskazują na jego istnienie. Tę płaszczyznę wydobywa tekst *Rudolfa*.

## 2.2. Rudolf

*Uciec od tych ciał beczelnych. Nakryć to. Przybić tę grę wierzgającą innym krajobrazem Thomasowej wyspy*<sup>36</sup>.

Zdaniem Pankowskiego obrazki i teksty, które Niemiec mu powierzył i które stały się potem przedmiotem artystycznej obróbki, były „przepiękne” i stanowiły „robotę artysty”. Brakowało im jednak organizacji i siły przekazywania. Dlatego Pankowski, świadek życia i spadkobierca tekstów Rudolfa Niemca, stworzył powieść na motywach tej historii. Przemienił „Słowo Absolutne” w „Dyskurs” – jak określił to Alessandro Amenta<sup>37</sup> – i wydobył przy tym ukryte warstwy *Na paryskim sztrychu*. Zasadnicza różnica tych tekstów polega na odniesieniu do innych reguł dyskursu pornograficznego. Podczas gdy tekst Rudolfa korzysta z wzorców dyskursu nowoczesnego (przekraczając go), tekst Pankowskiego stanowi próbę wypracowania nowych struktur reprezentacji, by opisać doświadczenie (homo)seksualne i w tym sensie wpisuje się w to, co określam mianem dyskursu estetycznego pornografii.

## 2.2.1. Estetyzacja języka

Książkowy Rudolf, jak również jego rzeczywisty odpowiednik, sprzeciwia się wprost zbyt „literackim” formom, domaga się od rozmówcy bezpośredniego wyrażenia – żąda, aby język oddawał „prawdę”, mówił wprost. Nie jest jednak świadomy opresyjności form, których naiwnie używa. Co prawda, czerpiąc z polszczyzny potocznej oraz tworząc własne określenia, Niemiec poszerza słownictwo związane z homoseksualnym aktem, jednak styl wypowiedzi, który postuluje, jest dosadny, wulgarny i w niewielkim stopniu okazuje się subwersywny wobec normy językowej. Jak pisał Bataille: „Nazwanie ich [organów płciowych] w sposób bezwstydný nie jest transgresją, ale świadczy o zobojętnieniu, które stawia znak równości między profanum i sacrum”<sup>38</sup>. Figura Niemca w tekście literackim, ograniczona do wypowiedzi własnych, byłaby więc jedynie ekspozycją zakazanego świata, który zależnie od strategii odbioru zostałby zinterpretowany jako egzotyczny i fascynujący lub skwitowany oburzeniem i pominięty, jak to spotkało *Na paryskim sztrychu*. Dopiero komentarz narratorski wprowadza Rudolfa na teren powszechności, tak że homoerotyzm przestaje być doświadczeniem prywatnym. Sprzeciw wobec charakterystycznego dla Niemca języka i postulat jego „nakrycia” nie jest gestem wykluczenia, ale próbą przekroczenia grani-

cy heteronormatywności. Dlatego Pankowski unika dokładnego cytatu i wybiera inną strategię opowieści. Bohater-narrator *Rudolfa* wypowiada doświadczenie homoseksualne w dwojaki sposób:

– pod wpływem sugestii zanurza się w świat Niemca i na podstawie rozpoczętej przez Rudolfa historii (mającej często źródło w notatkach prawdziwej postaci) stopniowo wyzwala żywioł mowy własnej, która toczy się jakby w wyobraźni (na przykład polowania na parobków w czasie wojny), a tym samym dokonuje przejęcia toku opowieści i r o z w i j a j ą: „I coś mi tam dalej opowiada o nich i o sobie ówczesnym i zaplonionym, a ja uśmiech wywiesiłem typu «tak-tak-to-szalenie ciekawe» – ale mnie tam nie ma, bo stoję w podziemiach dworca Saint-Lazare przed zieloną skałą i razem z innymi leję, pluję i leję w ten ruczaj, co u stóp...”<sup>39</sup>;

– samodzielnie wypowiada/tworzy doświadczenie Niemca bez jego wcześniejszego udziału, tym samym s t w a r z a o p o w i e ś ć. W rezultacie tekst – pomimo deklarowanej dialogiczności – jest w przeważającej części homonimiczny. Bohater-narrator unika terminologii medycznej oraz obscenicznej, za to wyraźnie opowiada się po stronie twórczego przepracowywania rzeczywistości. Przejmuje tok narracyjny, a bezpośredniość Rudolfa zastępuje własnym językiem, którego główną figurą jest metonimia: „I już mały Hans korbę zapycha”<sup>40</sup>; „Dziecioly rąbały dziobami”<sup>41</sup>; „Dziwny stwór – poręcz. Nie ta marmurowa, płaska jak udo wypasionej matrony, ale tamta z czerwono-brunatnej sosny smolowej, wyslizgana w bursztyn, jak ramię chłopca, kiedy z rzeki wybiega, piętnastoletni”<sup>42</sup>. Możemy powiedzieć, że bohater-narrator opowiada się za „transpozycją pragnienia homoseksualnego w artystyczną jakość”<sup>43</sup>, jego estetyzacją. Strategia, którą stosuje, ma jednak inny charakter niż typowa dla okresu przedemancypacyjnego w polskiej literaturze<sup>44</sup> próba ukrycia homoseksualizmu pod osłoną stylu. Wypowiedzenie historii Niemca przez bohatera-narratora, zapośredniczenie jej w poczuciu wewnętrznej inności prowadzi do rozchwiania dyskursu heteronormatywnego. Wiąże się też ze specyficzną konstrukcją podmiotu w tekście oraz stosunkiem do transgresji. Taka strategia jest przejawem *l'écriture homosexuelle*<sup>45</sup>. Stawką tekstu *Rudolfa* nie jest realistyczny opis homoseksualnego aktu, ale podważenie heteronormatywności tekstu, nie dosadność czy obsceniczność języka Innego, ale inna retoryka, nie transgresja moralna, ale językowa.

W żadnej powieści Pankowskiego nie znajdziemy realistycznego opisu stosunku seksualnego ani realistycznej sceny przemocy. Autor nie wystawia ciała na widok publiczny, a sceny seksu i przemocy konstruuje

poprzez zewnętrzny detal, metonimiczne rozprzestrzenienie. Jak w scenie śmierci Hansa w *Teatrowaniu nad świętym barszczem* : „W.2 patrzy w stronę więźniów skupionych nad Hansem. Nie widzisz?! Na trupa szczają, aż czerwono i złoto od tej śmierci na marcowym śniegu...” albo w *Matuga idzie*, tuż po zalezieniu martwych ciał w szopie: „Najtrudniej będzie – myśli sobie Matuga – pokazać w wierszu wszystko naraz, usta opowiadające Józka, moje uszy słuchające i gromadę innych uszu, co niby przy sieczce siennika, a właściwie u krwi nasłuchiwały”<sup>46</sup>.

Paweł Dybel, definiując ten typ praktyk stylistycznych, mówi o typowo kobiecej logice metonimii w przeciwieństwie do męskiej metafory<sup>47</sup>. Klasyczna tożsamość męska – zdaniem autora – wyraża się poprzez pragnienie koherencji i jasności wypowiedzi, istnienie spójnego i jednolitego podmiotu, porządku kulturowego, zorganizowanego na zasadzie dominacji jednych nad drugimi (nieprzypadkowo pojawia się więc kontekst pornografii odczytanej przez feminizm). Tożsamość kobieca związana jest z kolei z permanentnym rozproszeniem i nieustannym wykraczaniem poza siebie. Nie może ona jednak stanowić podstawy dla budowy społeczeństwa, nie tylko dlatego, że nie dąży do uniwersalności i jedności, ale przede wszystkim z powodu zgody na istnienie odrębnych, niezależnych światów. Taka konstrukcja tekstu umożliwia istnienie radykalnego innego, który nie daje się podporządkować. Przyjmuje on na przykład postać elementu nieprawego w erotyce. Wprowadzając dysonans czy przesunięcie, autor wyzwala w tekście napięcie<sup>48</sup>. Mnożąc sensory, formy mediatyzujące, kierując narrację w różne strony, z dala od centrum sceny, gromadząc personifikacje (zwłaszcza przedmioty widzące świat) nie reifikuje, ale zachowuje podmiotowy charakter Innego.

Różnica między tekstem Rudolfa a tekstem *Rudolfa* tkwi nie tyle w deklarowanym stosunku do innego (w pierwszym tekście są to nastoletni chłopcy, w drugim – Niemiec homoseksualista), ale w strategiach językowych, które tę inność opisują i/lub wyrażają. W pierwszym przypadku poza deklarowaną równością Niemiec, niewyrobiony literacko i deklarujący Nieliterackość, korzysta ze skompromitowanych strategii właśnie literackich, a w rezultacie uprzedmiotawia swoich kochanków, zamykając ich w wąskich ramach nowoczesnej pornotopii i odbierając prawo głosu. Chłopcy z paryskiego sztrychu są doskonałymi obiektami rozkoszy seksualnej, a pomimo deklarowanej równości są nieletnimi prostytutkami, od których klient może wymagać wszystkiego (ob ręcz założona Yazitowi jako znak przynależności do Rudolfa). I to nie ich rozkosz, ale rozkosz narratora jest głównym motorem akcji. W dru-

gim przypadku w ślad za zainteresowaniem innością uruchomione zostają strategie transgresji językowej, które nie tylko destabilizują podmiot tekstu (bohater-narrator odkrywa w sobie ślady homoseksualnych doświadczeń, a jego tożsamość zostaje zachwiana), ale również eksplorują możliwości literackiej polszczyzny dla oddania (homo)seksualnego doświadczenia.

### 2.2.2. (Anty)sadyczny patronat

*Mój teatr zaludniają monstra, ponieważ są wszędzie w życiu, na ulicach, w mieszkaniach, wokół nas; co też mówię – są w nas, są nami! Tylko konwenanse, z którymi nie muszę się liczyć, wymagają udawania, że się o tym nie wie*<sup>49</sup>.

Kluczową sceną *Rudolfa* jest pojedynek na tatuaże. Dochodzi do niego, gdy bohater-narrator, coraz bardziej bezradny wobec opisów hedonistycznej rozkoszy Niemca i pozbawiony językowych narzędzi, decyduje się na gest: „Natrętna i przemożna obecność seksu za sprawą tego starucha. I nawet gość się nie tłumaczy. Po prostu przede mną przeżuwa swoje ładne-kwiatki-w-maju. Nie krowa. Byk przeżuwacz. Dwa byki. Byk na byku. Co on sobie wyobraża!”<sup>50</sup>

Narrator przerywa werbalną wymianę i manifestacyjnie odsłania wytatuowany na przedramieniu numer obozowy 46 333<sup>51</sup>. W odpowiedzi Niemiec demonstruje rysunek na brzuchu, przedstawiający oczy i imię dawnego kochanka. Narrator odsłania sygnaturę śmierci, jego rozmówca zaś – znajmę życia. Konfrontacja między Polakiem a Niemcem nie ma jednak charakteru narodowościowo-historycznego. Numer obozowy wytatuowany na ciele niesie ze sobą znamiona innych sensów, których znaczenie stanie się jasne dzięki scenie, w której bohater-narrator wspomni o znajomym z obozu: „W obozach koncentracyjnych [ ... ] widziałem gości tatuowanych ... rzecz jasna, nie politycznych ... ooo ... można było, sądząc po powierzchni malunków, obliczyć nieomal przeszłość kryminalną gagatka ... Jeden z nich miał na plecach wytatuowanego ... wie Pan ... rudego kota. I ten kot zbiegał za myszką perłową, która już do połowy schowała się ... domyśla się Pan gdzie!”<sup>52</sup>

Obozowy tatuaż łączy i dookreśla tatuaże na ciałach głównych bohaterów. Homoseksualizm zbiega się u narratora z doświadczeniem wojny i największego zagrożenia życia. To tam, niejako po drugiej stronie granicy oddzielającej życie i śmierć, Polak poczynił obserwacje, które teraz pozwoliły mu rozpoznać naturę Thomasa. Potwierdza to również wspomnienie Pankowskiego: „Wcześniej, widząc to, co się wydaje na tematy obozowe, nie śmiałem pisać o Auschwitz, bo zapamiętałem co innego –

erotykę, okrucieństwo i miłosierdzie, ale żadnego patriotyzmu. Miałem pisać, jak dwóch kapów – niemieckich bandytów – martwi się, że «pi-pel» – kochanek jednego z nich – ma kłopoty z brzuszkiem?»<sup>53</sup>

Obóz koncentracyjny nie jest dla Pankowskiego symbolem moralnego zwycięstwa Polaków nad Niemcami – dlatego nie takie jest znaczenie gestu odsłonięcia tatuażu. W pamięci pozostał ślad odczytany jako manifestacja wewnętrznej wolności, nieznana wcześniej inność doświadczenia seksualnego wykraczająca poza społeczne normy. Jest ona niezwykle odniesieniem do ciała jako powierzchni zapisu zdarzeń, a zarazem źródła mowy, które pozwala wnikać do głębszego znaczenia artykułowanych sądów. Gest Polaka stanowi reakcję „mówiącego ciała”, które odwołuje się do egzystencji podmiotu bez jego świadomości. Podmiot, który ten gest wykonuje, nie jest bowiem „podmiotem wiedzy”, świadomym zależności, które poprzez tatuaż obozowy wiążą go ze swoistym aktem inicjacji, jaki się dokonał podczas wojny. Innymi słowy, Polak nie jest w pełni świadomy znaczenia gestu, który wykonuje. Gdyby pokrywał się on z wolą zawstydzienia interlokutora, poprzez odwołanie do historii stosunków polsko-niemieckich, należałoby zdyskredytować wszelkie wcześniejsze odruchy otwarcia, a tym samym zinterpretować toczący się dialog jako grę, w której uprzejmość jest tylko pozą, a kolejne argumenty stają się coraz bardziej wyrachowane i agresywne. Moim zdaniem znaczenia owej sceny należy szukać we wzmiance o pobycie w obozie koncentracyjnym, gdzie autor poczynił pewne obserwacje. Analiza innych obozowych książek Pankowskiego wskazuje, że – jak konkluduje Piotr Krupiński – obozy to przede wszystkim „miejsce erotycznej epifanii, państwo, w którym po abdykacji bożka Głodu – a więc bez interregnum – berło przejmuje Eros”<sup>54</sup>.

Nalożenie się dwóch tatuaży, sygnatur śmierci i życia, nie jest przypadkowe i staje się świadectwem poznania natury ludzkich popędów. Ich zestawienie nie jest tylko pozorną zbieżnością w czasie i przestrzeni – staje się dramatycznym symbolem ich niekontrolowanej potęgi oraz wykładnią znaczenia. Paweł Dybel zwrócił uwagę na pewną zbieżność popędów Erosa i Tanatosa wbrew potocznie przyjmowanej permanentnej przeciwstawności. To, co odróżnia je od instynktów zwierzęcych to fakt, że wykraczają one poza naturalny porządek, w którym – zgodnie z podstawową wykładnią popędu życia i popędu śmierci – spełnienie użyśkiwało się przez akt seksualny i przedłużenie gatunku lub akt agresji i wyeliminowanie przeciwnika. Świat ludzki cechuje pewien „nadmiar”



Pankowski tuż po wojnie w sanatorium uniwersyteckim, Belgia 1948  
(archiwum MBP w Sanoku).

związany z wyobraźniowym charakterem spełnienia, wynikającym z jego fantazmatycznej struktury. Popędy u człowieka są celem samym w sobie – zwierzę nie dopuszcza się bowiem masowych mordów na przedstawicielach swojego gatunku albo wyszukanych orgii dla samej przyjemności, jak to się ma w przypadku człowieka. Dlatego bez tendencji do autorepresji doświadczenie zarówno popędu życia, jak i śmierci byłoby dla ludzkości niszczące w skutkach. Rudolf w naturalny sposób łączy w sobie oba popędy, ale ich istnienie cechuje właśnie niebezpieczny dla jednostki ludzkiej nadmiar. Zarzucane mu *implicite* przez narratora bezczelność i bezwstyd są negacją nie tyle seksualności jako takiej, ile seksualności pozbawionej kontroli, refleksji i umiaru.

Niepohamowane pragnienie zorientowane na sobie jest wedle Freuda „dążeniem do uzyskania stanu absolutnego niezróżnicowania, który w tej postaci jest tożsamy ze stanem śmierci”<sup>55</sup>. Innymi słowy, brak autorepresji i kontroli prowadzi na poziomie bytu kulturowego człowieka do najbardziej skrajnej postaci tendencji do jednoczenia. Bezkrytyczna afirmacja własnego popędu przyjęła w historii postać faszyzmu i obozów śmierci, gdzie w imię miłości własnej rasy dokonano eksterminacji milionów jednostek. Figura Niemca homoseksualisty staje się tragicznym symbolem ludzkich popędów. Polak w scenie odsłonięcia tatuażu retrospektywnie odtworzy znaczenie sceny z obozu, gdzie spotkał się już z podobną ekspresją seksualności homoseksualnej. Inna była jednak kwalifikacja tego zachowania przez bohatera podczas pierwszego zetknięcia z innością, inna jest z perspektywy lat.

Spotkanie z Rudolfem powoduje nie tyle przypomnienie sceny z przeszłości, ile jej uaktywnienie, tak jak w procesie przepracowania traumy. Freud, analizując przypadek „Człowieka-Wilka”, zwrócił uwagę, że aby wintegrować traumatyczną scenę w ekonomię życia psychicznego, potrzeba drugiej sceny, która niejako stwarza wyparte wydarzenie. Autor *Wstępu do psychoanalizy* twierdzi tym samym, że w zasadzie przez owo powtórzenie, jakim dla Polaka będzie spotkanie z Niemcem, trauma może zaistnieć w naszej świadomości. Dopiero retrospektywne odczytanie pierwotnej sceny, jaką dla bohatera-narratora były przeżycia z obozu koncentracyjnego, nadaje jej znaczenie traumy. Będzie nią tu nie tyle sam pobyt w Auschwitz czy też zetknięcie z homoseksualizmem, ile splot owych wątków, naznaczony w dodatku kryminalną przeszłością współwzięnia, relacjami homoseksualnymi strażników i jeńców oraz kontekstem miejsca. „Myślę, że moralność powinna spóźniać się o dwa, trzy kroki, żebyśmy się zdziwili, że coś takiego może się zdarzyć. Żeby móc to w ogóle zauważyć. Przy włączonej ocenie zapamiętuje się tylko część tego, co się widzi”<sup>56</sup>.

„Moralność”, która się „spóźnia o kilka kroków” to właśnie figura późniejszego odczytania traumy, które się dokonuje przy większej świadomości podmiotu. Pierwotnie to doświadczenie można było bowiem zinterpretować wedle reguł wewnętrznej wolności czy manifestacji erotycznej rozkoszy. Jednak poszerzenie perspektywy, w jakiej usytuowani byli bohaterowie zdarzenia, które widoczne staje się dopiero po latach, pozwala na bardziej krytyczną ocenę. Nie chodzi tu o rekonstrukcję realnego przeżycia ani ciągu przyczynowego, ale o umiejscowienie sceny w określonym porządku symbolicznym. Przede wszystkim Polak potrafi

wintegrować w znaczenie owej sceny motywy wykorzystywania seksualnego (relacja kat–ofiara wpisana w relacje strażnik–więzień, więzień–więzień), pedofilii oraz łamania prawa.

W postaci Rudolfa łączą się traumatyczne elementy „sceny pierwotnej” – ryzyko śmierci oraz homoseksualne doświadczenie – które w tym połączeniu oraz dzięki perspektywie czasowej powodują wyraźny sprzeciw Polaka. Niepohamowany charakter popędów przełoży się również na język, którym opisywane będzie ciało Rudolfa, a zwłaszcza charakterystyczne dla niego współistnienie dwóch sprzecznych porządków: starości i młodości. Zarzuty, które Polak w zamaskowany sposób skieruje w stronę Niemca, będą szczególnie wymowne, uwzględniając wojenne elementy biografii obu bohaterów. Podczas gdy Polak przebywał w obozie koncentracyjnym i obserwował różne manifestacje relacji pan–niewolnik (od agresji fizycznej po seksualne wykorzystywanie), Niemiec „polował na młodych parobków”, a „strzelba”, którą się posługiwał, stała się metonimią określającą charakter owych zawodów. Również późniejsze stosunki seksualne Rudolfa, które sam określi jako manifestację wolności i równości, będą związane z wykorzystywaniem (usługi świadczone przez chłopców w celach zarobkowych), a zwłaszcza z pedofilią (czternastoletni Yazyt, jedenastoletni Jeannot, trzynastoletni brat Jeannota i inni). Moralność, o której mówi Polak, dotyczy właśnie oceny tych zagadnień, a nie samej homoseksualności. Gest odsłonięcia tatuażu uczyniony jest w imię prawa i kultury oraz skierowany przeciw niepohamowanej sile popędów (Tanatosa – obozy śmierci, Erosa – erotyczne ekscesy). Jest antysadyczny. Świadomość Polaka pozwala rozróżnić naturę homoseksualnego pragnienia (które jako takie widoczne jest również po stronie Polaka) od jego nadużycia oraz rozpoznać naturę popędów *implicite* tkwiącą w każdym człowieku. Realne, które było ukryte w tekście Rudolfa, w powieści *Rudolf* wybrzmiewa z całą mocą. Jednak Pankowski w *Rudolfie* nie opowiada się za destabilizacją ładu, zniesieniem hierarchii. Podważa kanon, ale też zachowuje „zasadę kanonu”<sup>57</sup>.

Dyskurs estetyczny pornografii – bo z nim w przypadku książki Pankowskiego mamy moim zdaniem do czynienia – nie tyle oddaje więc rozkosz homoseksualnego aktu, głos innego podmiotu, ale problematyzuje seksualność jako taką. Otwiera ciało tekstu na działanie innego. Dlatego korzysta z uprzywilejowanego tematu pornografii estetycznej, jakim jest seksualność perwersyjna. To typowo ludzkie zachowanie, które z jednej strony zaprzecza wolności (unicestwia, odczłowiecza),

z drugiej zaś – manifestuje największą możliwą wolność (przekraczanie wszystkich granic), wymaga języka i kultury.

### 2.2.3. Spojrzenie, a nie wzrok

Różnica między wzrokiem a spojrzeniem jest obok estetyzacji oraz (anty)sadycznego patronatu nad rozpoznaniem natury rozkoszy tym, co u Pankowskiego odróżnia dyskurs nowoczesny od dyskursu estetycznego. Wedle tego pierwszego Rudolf powinien być dla Polaka fascynującym obiektem – pasywnym, surowym materiałem dla aktywnego spojrzenia bohatera/narratora. Próba poznania/odkrycia tajemnicy Niemca mogłaby prowadzić do jednej z dwóch struktur narracyjnych: 1) fetyszyzacji lub 2) stwierdzenia winy i podporządkowania osoby winnej ukaraniem lub przebaczeniem, a w rezultacie zmiany. Tymczasem w przypadku *Rudolfa* pozorny konflikt jest w rezultacie rozpoznaniem wypartej tożsamości obu rozmówców, dlatego doświadczenie seksualne nie jest ukazane w ramach tradycyjnej formuły dominacja–uległość, ale rozpoznane jako transgresja własnego „ja” poprzez transgresję języka. Najlepiej obrazuje to pierwsza scena książki.

Do zapoznania się obu bohaterów dochodzi na brukselskiej starówce. Narrator jest mieszkańcem miasta i proponuje przyjezdnemu Niemcowi pomoc. Nieprzypadkowo przedstawia się Thomasowi jako „tutejszy”, „i żeby strupieszalego emeryta przekonać o swej tutejszości, podbitej tą złotą Starówką, tymi sobolami, tygrysami, bananami, murzynami, zamawiam dwa wina czerwone”<sup>58</sup>. Narrator występuje w pozycji gospodarza, który kulturalnie podejmuje obcego w swoim otoczeniu, a później i w mowie, gdy obaj rozmówcy zdecydują się przejść z neutralnego języka francuskiego na język polski. Inicjatywa kontaktu, w odróżnieniu od opisu rzeczywistego spotkania Pankowskiego, należy tutaj do Polaka. To on dostrzega na brukselskim rynku wśród turystów obcego mężczyznę i – zanim jeszcze znajdzie pretekst do wszczęcia rozmowy – zwraca uwagę na jego inność, która wyróżnia go spośród tłumu i czyni interesującym dla narratora: „Staje, bo naprzeciw dwaj chłopcy stanęli, porozpinani do pasa z indyjskich koszulek i dzinsami oblepieni. I patrzy na nich, jak ukośnym spojrzeniem odkurzają kamień historyczny. Zatrzymują się? Tak ... I siwoka zapatrzonego w tę porozpinaność majową spostrzegli. Ale nie widzą, że ja też patrzę. Że nawet się zapatruję. I takeśmy w trójkąt powiązani tą ciekawością człowieczą [ ... ]”<sup>59</sup>.

Narrator koncentruje swoją uwagę na fascynacji turysty młodymi mężczyznami, na długo zanim tamten otwarcie wypowie swoją orientację seksualną. Tym samym uprzedza wydarzenia, kwalifikując jego zachowanie jako przejaw homoseksualnego pragnienia. Pomimo że podkreśla w wielu miejscach zupełną niewiedzę, w rzeczywistości jest w stanie właściwie odczytać symbolikę przynależną zakazanemu światu. To, co nieświadomione, spotyka się z tym, co niewyraźne<sup>60</sup>. Projekcja, którą następnie tworzy, dotyczy wędrowni chłopców nad rzekę – eksploatowanego przez literaturę motywu inicjacji seksualnej. Rzeka jest bowiem symbolem płodności, życia i śmierci, a sama woda – zwierciadłem duszy, nieświadomości i niepamięci<sup>61</sup>. Interpretacja tych figur tekstowych, stworzonych przez narratora mimowolnie na potrzeby konkretnej sytuacji, zdradza głębszą naturę zainteresowania. Pozwala odróżnić deklarowaną niewiedzę od nieświadomionego „śladu”.

Polak przyznaje, że nigdy nie interesował się „babskami” i pod wpływem odczytanych myśli nieznanego: „A on głową mi przytakuje i myśli, że ... więc ja od razu”<sup>62</sup> uzupełnia: „... co nie znaczy, że miałbym ochotę brać na poważnie ... na przykład ... narzeczeństwo z jakimś no ... rzeźnikiem czy kapralem”<sup>63</sup>. Zastanawiająca jest żywiołowość reakcji bohatera, który przez natychmiastową negację nie chce nawet dopuścić do pomówienia o homoseksualność. Od samego początku relacja Polaka i Niemca naznaczona jest pewną swojskością – nawet jeśli ma ona charakter głęboko wyparty. „Wyparcie – słusznie mówi Freud – nie wypycha, nie unika ani nie wyklucza jakiejś zewnętrznej siły, trzyma w izolacji pewne wewnętrzne przedstawienie, rysując wewnątrz siebie pewną przestrzeń stłumienia”<sup>64</sup>. To zatem nie inność w sensie narodościowym, wiekowym lub językowym zostaje zauważona, ale pewien specyficzny rys, który zostaje roz-poznany. Istnieje już bowiem w narratorze pewna świadomość – forma, pojęcie, przeżycie, ślad – której sens zdeponowany jest w różnego rodzaju znakach i umożliwia wyłonienie konkretnego Innego spośród wielu innych. Inność Rudolfa nie konstytuuje znaczenia, ale jest ukonstytuowana ze znaków pamięci bohatera-narratora. Tekstowy Rudolf uruchomi w narratorze-bohaterze wspomnienie homoseksualistów spotkanych w obozie koncentracyjnym i związaną z nimi fascynację cielesnością i rozkoszą w cieniu śmierci. Polak zostanie złapany przez spojrzenie.

W Seminarium XI Lacan wprowadza rozróżnienie w z r o k u, związanego ze stroną podmiotu, i s p o j r z e n i a, sytuującego się po stronie obiektu. O ile w pierwszym przypadku czynność skopieczna jest aktyw-



Rynek starego miasta w Brukseli w latach sześćdziesiątych.  
Miejsce spotkania Pankowskiego z Rudolfem.

nością jednostki, która w procesie patrzenia zawłaszcza przestrzeń (doskonale narzędzie panowania jak u Foucaulta), o tyle spojrzenie jest zawłaszczeniem podmiotu przez obiekt<sup>65</sup>, przestrzeń braku, tkwiącą w polu spojrzenia. Obiekt ten jest czymś, co podmiot kiedyś utracił, by stać się podmiotem. Jest przyczyną pragnienia, ale nie przedmiotem upragnionym. Lacan nazywa go *objet petit a* i tłumaczy, że nasze pragnienie przyciąga nie tyle panowanie, ile punkt, w którym całkowicie tracimy władzę, miejsce niemożliwej rozkoszy. Manifestuje się ono w tym, co widzimy. Spojrzenie rozbija bowiem nowoczesny rozdział widzenia i bycia widzianym. Dlatego pierwsza scena, w której bohater dostrzega Rudolfa, rozpoznając w nim ów ślad, ściśle wpisuje się w dialektykę spojrzenia, uruchamia bowiem grę rozkoszy i śmierci, która wyłania się ze szczegółowej lektury pierwszej sceny (homoseksualizm – obóz koncentracyjny, rozkosz–śmierć). To nie bohater-narrator konstruuje obraz innego, ale zostaje niejako dotknięty przez obraz.

Według Rogera Scrutona pornografia i „czysto” erotyczne dzieło (dla mnie odpowiednio dyskurs nowoczesny i estetyczny pornografii) różni odmienny punkt widzenia sugerowany widzowi. Pornografia nowoczesna podsuwa tylko i wyłącznie perspektywę voyeura, czyli perspektywę dziurki od klucza. Z kolei pornografia estetyczna zaprasza czytelnika do stworzenia we własnej wyobraźni kogoś innego podczas stosunku seksualnego. Dlatego to nie niemoralność przedstawienia samego aktu jest

problematiczna w pornografii, ale kwestia perspektywy. Jerzy Ziomek pokazuje, czym jest spojrzenie voyeura upośrednione przez literaturę: „voyeurizm «na niby», jest naganną odmową uczestnictwa w sytuacji niebezpiecznej. [...] Uchylenie się od uczestnictwa w autentycznym przeżyciu erotycznym przez zastępczy udział pornograficzny jest uchylemieniem się od zobowiązań kondycji ludzkiej”<sup>66</sup>. Podobnie definicję sędziego Stewarta, którą przywoływałam wcześniej, możemy odczytać nie tyle jako powszechnie i nieświadomie podzielane zdanie odnośnie do treści pornograficznych, ile właśnie rodzaj świadomości, która pornografem czyni odbiorcę odmawiającego uczestnictwa, czerpiącego przyjemność z podglądania innych. Nie wiem, czym jest pornografia, ale gdy ją widzę (przyglądam się z dystansu), wiem (że jestem pornografem). Pankowski wybiera inną strategię. Daje się ponieść Spojrzeniu, Nocy i Mowie: „To sójka skrzydłem czesze byłe i nowe, było nie było, raz się żyje, raz dupie ba! Początek zdania mój – a koniec? Koniec chyba Thomasa”<sup>67</sup>. Bohater-narrator nie jest zwolennikiem kanonizowania i dogmatyzowania rzeczywistości. Sprzeciwia się tradycyjnym układom i sam niejako pozostaje na ich uboczu, będąc emigrantem, kawalerem, artystą. Forma stanowi dla niego wyzwanie. Na własnym ciele, rzeczywistym czy tekstowym, poszukuje zasadności granic: „Przyjemność opóźniania dreszczu, co przebiegnie dwa stojące ciała, kiedy i on, i ja, położymy rękę na gnieździe, które przed chwilą opisałem, ja, mieszkaniac Absurdii, skazany na struganie obywatela Wiary, Nadziei i Miłości”<sup>68</sup>; „Jak słodko pragnąć przekroczenia, nie idąc do końca, nie przestępując progu! Jak słodko trwać przed przedmiotem pragnienia, pożądać i pozostać przy życiu, zamiast iść do końca i umrzeć, ustępując przed nadmiarem gwałtownego pragnienia”<sup>69</sup>.

### 3. Podsumowanie

*Postacie moich powieści są możliwościami mnie samego, które nie zostały urzeczywistnione. Dlatego kocham wszystkie tak samo i wszystkie tak samo mnie przerażają: każda z nich przekroczyła jakąś granicę, którą ja tylko obchodziłem dookoła. I właśnie ta przekroczona granica (granica, za którą kończy się moje „ja”) mnie pociąga. Dopiero za nią zaczyna się tajemnica, którą usiłuje rozwiązać powieść. Powieść nie jest wyznaniem autora, lecz badaniem tego, czym jest ludzkie życie w pułapce, którą stał się świat*<sup>70</sup>.

Ta wypowiedź Kundery świetnie pasuje też do literackich strategii Pankowskiego. Jego zainteresowanie ciałem i seksualnością zrywa z tradycją

dystansu, przyjemności i uprzedmiotowienia, typowych dla dyskursu nowoczesnego pornografii. Jest transgresją ciała za pomocą języka i transgresją języka za pomocą ciała. To „kumanie się z patologią egzystencji”<sup>71</sup> związane jest z transgresyjnym podejściem do normy i niezgodą pisarską na jej opresyjny charakter wobec istot marginesowych. Pankowskiemu daleka jest zarówno strategia uprzedmiotawiania innego pod pozorem poznania, jak i literacki skandal. Wybiera „wyobraźnię pornograficzną”. Dopiero taka perspektywa – wykraczająca poza modernistyczne opozycje oficjalne–nieoficjalne, dozwolone–zakazane – pozwala poszerzyć koncepcję podmiotu i tekstu, umożliwia „pragnienie innej narracji”<sup>72</sup>, erekcję języka.

Reasumując: *Rudolf* i *Na paryskim sztrychu* to dwie propozycje literackiej konstrukcji nienormatywnej seksualności. Lektura przez pryzmat dyskursu klasycznego prowadzi pierwszą w wąskie gardło retoryki skandalu, a drugą – całkowicie przemilcza, dezawuuując jej wartości literackie czy poznawcze. Dyskurs nowoczesny jest siatką, która nałożona na tekst *Na paryskim sztrychu* obnaża neutralność czy wręcz transparentność narracji o seksualności, którą stworzyło społeczeństwo Zachodu. Intymne zapiski niejakiego Rudolfa Niemca, stworzone wyłącznie dla własnej satysfakcji, powielają bowiem wzorzec pornotopii. Odkrywamy, że przybysz z krainy subwersji mówi prozą, a jego opowieść wpisuje się w konwencje gatunku. Dopiero dyskurs estetyczny, reprezentowany przez utwór Pankowskiego, pozwala przekroczyć te ograniczenia i otworzyć lekturę. Podrażnić nie tylko naskórek, ale i korę mózgową.



## Podsumowanie

Przedmiotem mojej pracy nie były praktyki seksualne, reprezentowane w polskiej prozie XX wieku, ale praktyki reprezentacji, za pomocą których kodowany i dekodowany jest obraz ludzkiej seksualności. Wypracowany aparat metodologiczny posłużył mi do analizy polskich tekstów literackich, które spełniły trzy kryteria: 1) zostały uznane przez historyczną krytykę jako „pornograficzne” (*ergo* nie ja rozstrzygałam o pornograficzności utworu); 2) traktują przede wszystkim o seksualności człowieka (zawierają reprezentacje aktów seksualnych); 3) są wartościowe literacko (co pozwala wykluczyć zdecydowaną większość literatury popularnej). Zależało mi również na wyborze dzieł osadzonych w różnych momentach historycznych, aby spróbować prześledzić prawidłowości rozwojowe „pornografii” w Polsce, a także na wyodrębnieniu tych dzieł, które zogniskowały wokół siebie znaczącą debatę społeczno-krytyczną, obnażając zwrotnie narzędzia, wedle których dzieła oceniano. Tak sprecyzowane kryteria pozwoliły mi wyodrębnić bardzo wąską grupę dzieł. Odrzuciłam utwory Stanisława Witkiewicza, Stanisława Przybyszewskiego, Michała Choromańskiego, Zbigniewa Nienackiego, Andrzeja Rodana, Andrzeja Żuławskiego, Izabeli Filipiak, Manieli Gretkowskiej, Andrzeja Stasiuka i kilku innych pisarzy, przekonana, że zaproponowani przeze mnie autorzy: Stefan Żeromski, Emil Zegadłowicz i Marian Pankowski w sposób najpełniejszy realizują wspomniane kryteria. Analiza ich utworów pozwoliła mi pokazać potencjał tkwiący w krytycznej lekturze „pornografii”, odsłonić kryteria, wedle których pornografia była kodowana i dekodowana, a także – mam nadzieję – wskazać zjawisko, które w Polsce było do tej pory deprecjonowane lub też sublimowane pod etykietką „erotyzmu”, a mianowicie – znaczenie estetycznego dyskursu pornografii.

W przeciwieństwie do Petera Michelsona nie posługuję się kategorią gatunku, dlatego też nie podejmuję się klasyfikacji, czy dane dzieło jest erotyczne czy pornograficzne. Mogę z pewnością stwierdzić, że polska literatura nie stworzyła tekstu, który wpisałby się w kanon literatury

pornograficznej obok utworów de Sade'a, Bataille'a czy Apollinaire'a. Nie znaczy to, że w polskiej twórczości nie znajdziemy „pornograficzności” ani że omawiane przeze mnie utwory można satysfakcjonująco zanalizować, posługując się kategorią „erotyzmu”.

Analiza literacka przeprowadzona przy pomocy wypracowanych uprzednio narzędzi doprowadziła mnie do kilku problematycznych kwestii, których nie zdołałam satysfakcjonująco rozwiązać. Po pierwsze żaden z wyróżnionych przeze mnie dyskursów nie występuje nigdy w stanie czystym, a zawsze wystawiony jest na współwystępowanie z innymi dyskursami, przez co może być różnorodnie modelowany i zmieniany. Po drugie dyskurs jest tworem w nieustannym procesie – wypracowane przez niego kategorie mogą być dowolnie przekształcane (na przykład kwestia skandalu jako niespodziewanego efektu, później jako narzędzie promocji). Owa relacyjność i labilność dyskursu pornograficznego jest tyleż problematyczna, co twórcza, stwarzając bardzo interesujące pole wzajemnych mniej lub bardziej widocznych oddziaływań. Po trzecie interesujące pozostaje pytanie o świadome lub nieświadome wykorzystywanie struktur dyskursywnych przez pisarzy – czym innym był na przykład skandal literacki, jaki wybuchł wobec *Dziejów grzechu*, czym innym zaś świadoma strategia marketingowa Zegadłowicza lub też świadomość konstrukcji literackich u Pankowskiego. Kwestia autora pozostaje jednak problemem marginalnym w przyjętej perspektywie badawczej.

W toku dalszych prac należy podjąć namysł nad kilkoma istotnymi kwestiami. Przeprowadzone przeze mnie badania literackie wskazały na potencjał polityczny, czy szerzej kulturowy potraktowania „pornografii” jako narzędzia krytyki dominujących struktur reprezentacji czy form opresji. Jednakże ograniczenie się do kategorii dyskursu oraz praktyk językowych oderwało mnie od rozumienia literatury jako aktu komunikacji konkretnych podmiotów, a także uwidocznienia inklinacji związanych z taką formą myślenia. Uważam, że dalsze badania powinny zmienić perspektywę z analizy reprezentacji pornografii na badanie pornografii reprezentacji, parafrazując kluczową dla tego typu postaw badawczych pracę Susanne Kappeler *The Pornography of Representation*. Interesująca jest również kwestia roli, jaką pornografia odgrywa w sztuce. Czy wydobywa Realne (jak chce Julia Kristeva), czy też je zakrywa (jak twierdzi Hal Foster)? Innymi słowy: Czy wspiera i odnawia system czy też go podważa? Czy estetyczny dyskurs pornografii może zostać subwersywnie wykorzystany przez grupy do tej pory przez dyskurs klasyczny i nowoczesny marginalizowane? W jaki sposób wpłynie to na for-

my reprezentacji? Kolejne pytanie dotyczy kwestii, jak dominujący typ dyskursu pornograficznego wpływa na seksualność jako taką („to, czego ludzie szukają w tych materiałach, to nie reprezentacja seksu, ale prawda seksu”<sup>1</sup>), co podjęła generalnie krytyka feministyczna, ale to badanie należałoby bardziej zdywersyfikować geograficznie i funkcjonalnie. Dlatego też oddzielnej rozprawy domaga się również kwestia interdyscyplinarności, a nawet transdyscyplinarności dyskursu pornograficznego, który sytuuje się nie tylko pomiędzy dyscyplinami, ale i poza każdą z nich<sup>2</sup>.

Więcej uwagi należałoby poświęcić analizie polskiej pornografii. W tym celu warto po pierwsze zrezygnować z dotychczas przyjętych i mało satysfakcjonujących badawczo praktyk analizy reprezentacji seksualności jako literackiej obsceny (*vide: Sekscytacje. Antologia polskiej literatury frywolnej, rubasznej i obscenicznej* pod redakcją Andrzeja Możdżonka) lub erotyki (*vide: Nagie dusze i maski: o młodopolskich mitach miłości* Wojciecha Gutowskiego). Po drugie warto raz na zawsze odrzucić popularne twierdzenie, jakoby język polski – ze względu na przemożną obecność wyrażen anatomicznych lub obscenicznych – nie nadawał się do reprezentacji seksualności. Wystarczy w tym celu sięgnąć po niektóre świetne polskie tłumaczenia klasyki pornografii światowej (na przykład *Historia oka* w tłumaczeniu Tadeusza Komendanta). Po trzecie należy wypracować poważny aparat badawczy, pozwalający zanalizować złożoność „pornografii”, do czego mam nadzieję ta praca się przyczyni. Pozostaje mi żywić nadzieję, że poważne zajęcie się tematem przez krytykę literacką, a szerzej kulturową stworzy alternatywę dla dominującego dyskursu medialnego, a w przyszłości zaowocuje równie „poważnymi” dziełami literackimi.

„Zawłaszczona i regulowana przez nowy aparat bio-polityczny oraz logikę rodzącego się kapitalizmu pornografia «poddawała się» dominującemu reżimowi wiedzy/władzy i w przeważającej mierze wyzbyła się swoich subwersywnych, intelektualnych ambicji. Jeśli zgodzimy się z tą oceną, możemy uznać, że pornografia w dalszym ciągu posiada subwersywny, choć uśpiony, potencjał i że wciąż możliwa jest inna wiedza, wiedza «wychodząca» z ciała oraz seksualności. Ale, aby ten potencjał wykorzystać, potrzebne jest uznanie estetycznego, poznawczego i politycznego potencjału pornografii”<sup>3</sup>.



# Aneks

## *Polskie prawo wobec pornografii*

Początek zwalczania pornografii i tworzenia w tym celu przepisów kar-nych na ziemiach polskich sięga drugiej połowy XIX wieku i nierozdzielnie wiąże się z rozpowszechnianiem treści w szerokim kręgu społecznym, spowodowanym nowymi technikami drukarskimi, pojawieniem się fotografii, a wkrótce kinematografii. W kodyfikacjach państw zaborczych (Kodeksie karnym austriackim z 1852 roku, Kodeksie karnym Rzeszy Niemieckiej z 1871 roku oraz Kodeksie karnym rosyjskim z 1903 roku) główną przesłanką odpowiedzialności sprawcy okazuje się publiczny charakter jego zachowań związanych z szerzeniem zakazanych treści.

„Artykuł 456 Kodeksu Karzącego Królestwa Polskiego z 1818 r. przewidywał karę zamknięcia w domu aresztu publicznego od trzech miesięcy do roku wtedy, gdy ktoś «publicznie mową, pismem, sztychem lub drukiem dobre obyczaje kazi». Jeżeli występku dopuścił się drukarz lub księgarz, to za pierwszym razem przepadkowi podlegał towar zakazany, a za trzecim tracił on prawo wykonywania zawodu. Kodeks Kar Głównych i Poprawczych z 1847 r. stanowił w art. 731–735, że pisma, obrazy i wizerunki oraz przedstawienia i mowy przeciwne moralności są przestępstwem, jeżeli zostały wydrukowane lub w inny sposób upublicznione bez wiedzy cenzury. Sprawcy groziła kara grzywny lub aresztu, a kara więzy, jeżeli był nauczycielem lub opiekunem małoletnich, którym publikacje takie udostępnił. Ustawa Karna Austriacka (U.K.A.) przewidywała karę aresztu do sześciu miesięcy za zamachy na dobre obyczaje lub wstydlivość publiczną m.in. poprzez nieprzystoite publikacje (§ 516). Rosyjski kodeks karny z 1903 r. (część XIII zatytułowana «O pogwałceniu przepisów o nadzorze nad moralnością publiczną») przewidywał karę aresztu do trzech miesięcy lub grzywnę za przechowywanie na sprzedaż, sprzedaż, publiczne wystawianie lub inne świadome rozpowszechnianie bezwstydných utworów lub wizerunków. Jeżeli sprawca był handlującym

albo redaktorem wydawnictwa periodycznego, wówczas sąd mógł pozbawić go prawa handlu lub prawa bycia redaktorem na czas od jednego roku do pięciu lat (art. 281). Stworzenie sobie źródła dochodów ze świadomego rozpowszechniania bezwstydných dzieł i wizerunków nie było uznawane za okoliczność należącą do istotnych znamion tego wykroczenia”<sup>1</sup>.

We wszystkich wymienionych kodyfikacjach brakuje jasnej definicji pornografii, w miejsce której pojawia się odniesienie do abstrakcyjnej kategorii „moralności publicznej” czy też „przystojności”, jak to określano w XIX stuleciu. Wiązało się to z małą liczbą wyroków skazujących, a także przewagą działań o charakterze administracyjno-prewencyjnym – przede wszystkim poprzez rozbudowanie instytucji cenzury.

Kodyfikacje zaborcze obowiązywały aż do 1932 roku, gdy nowy Kodeks karny II Rzeczypospolitej Polskiej wprowadził w art. 214 następujący zapis:

§ 1. Kto rozpowszechnia pisma, druki, wizerunki lub inne przedmioty mające charakter pornograficzny, podlega karze aresztu do lat 2.

§ 2. Tej samej karze podlega, kto w celu rozpowszechniania takie pisma, druki, wizerunki lub przedmioty sporządza, przechowuje lub przewozi<sup>2</sup>.

Autorzy komentarza podjęli się sprecyzowania, czym jest „druk pornograficzny”, który określili jako zawierający „choćby częściowo treść poświęconą motywowi płciowym i przedstawioną w sposób podniecający pobudliwość płciową”<sup>3</sup>. W kodeksie tym dominowała zatem tak zwana subiektywna (podmiotowa) koncepcja pornografii, akcentująca cel twórcy (jakim miało być wywołanie podniecenia seksualnego), a także reakcję odbiorcy. „Rozstrzygnięcie kwestii, czy dana rycina, rzeźba itp. wywołuje lub wywoływać może podniecenie czy też jest to przede wszystkim dzieło sztuki (przyroda widziana przez oczy talentu), jest to sprawa często trudna do rozstrzygnięcia, dlatego dyrektywą dla sędziego musi być subiektywny nastrój woli sprawcy (malarza, rzeźbiarza, fotografa itp.), który aż nadto wyraźnie odbija się w samym dziele”<sup>4</sup>. To, co seksualnie miało podniecać lub podniecało, było *de facto* pornografią. Przestępstwo to zagrożone było karą aresztu do dwóch lat. Praktykę karną utrudniał zwłaszcza wymóg udowodnienia wystąpienia winy umyślnej u sprawcy, a zwalczanie pornografii w II Rzeczy-

pospolitej Polskiej, podobnie jak w zaborach, miało charakter przede wszystkim administracyjny.

Państwo polskie w o wiele większym stopniu uświadamiało sobie jednak skalę zjawiska i potrzebę kontroli, o czym świadczy ratyfikowanie dwóch międzynarodowych konwencji. 24 stycznia 1922 roku Rzeczpospolita Polska przystąpiła do porozumienia o zwalczaniu pornografii podpisanego 4 maja 1910 roku w Paryżu przez czternaście państw. „Warto zauważyć, że w urzędowym tłumaczeniu porozumienia z 1910 r. na język polski po raz pierwszy użyte zostało określenie «pornograficzne» i odtąd na stałe wejdzie ono do katalogu terminów używanych w polskim prawodawstwie”<sup>5</sup>. W roku 1923 w Genewie Polska podpisała kolejną konwencję międzynarodową w sprawie zwalczania obiegu i handlu wydawnictwami pornograficznymi, która stanowiła potwierdzenie konwencji paryskiej. Zgodnie z postanowieniami konwencji z 1923 roku uchwałą Rady Ministrów z dnia 27 października 1924 roku utworzono w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych Centralne biuro do zwalczania obiegu wydawnictw pornograficznych.

Kodeks karny Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej z 1969 roku, podobnie jak Kodeks karny z 1932 roku, penalizował w artykuale 173 rozpowszechnianie pism, druków, fotografii lub innych przedmiotów mających charakter pornograficzny, jak też ich sporządzanie, przechowywanie, przenoszenie, przesyłanie i przewożenie w celu rozpowszechniania. Przepis ten zakładał całkowity zakaz pornografii, jednak skupiał się na nośnikach treści pornograficznych, a nie na samych treściach. Rozpowszechnianie pornografii było przestępstwem przeciw obyczajności.

W III Rzeczypospolitej Polskiej podstawą porządku prawnego jest Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej uchwalona 2 kwietnia 1997 roku. W artykuale 31, dotyczącym wolności, praw i obowiązków człowieka i obywatela, znajduje się wzmianka dotycząca warunków wprowadzenia ograniczeń co do korzystania z wolności: „Ograniczenia w zakresie korzystania z konstytucyjnych wolności i praw mogą być ustanawiane tylko w ustawie i tylko wtedy, gdy są konieczne w demokratycznym państwie dla jego bezpieczeństwa lub porządku publicznego, bądź dla ochrony środowiska, zdrowia i moralności publicznej, albo wolności i praw innych osób. Ograniczenia te nie mogą naruszać istoty wolności i praw”. Bardziej szczegółowo kwestię pornografii czy też synonimicznie używanych „treści pornograficznych” określa artykuł 202 Kodeksu karnego z 1997 roku, który zawiera sześć typów przestępstw pornograficznych:

1. publiczne prezentowanie treści pornograficznych (art. 202 § 1 k.k.);
2. prezentowanie, udostępnianie treści pornograficznych małoletniemu poniżej lat 15 (art. 202 § 2 k.k.);
3. produkowanie, utrwalanie, sprowadzanie, przechowywanie, posiadanie, rozpowszechnianie, publiczne prezentowanie „twardej” pornografii (art. 202 § 3 k.k.);
4. utrwalanie treści pornograficznych z udziałem małoletniego poniżej lat 15 (art. 202 § 4 k.k.);
5. sprowadzanie, przechowywanie lub posiadanie treści pornograficznych z udziałem małoletniego poniżej lat 15 (art. 202 § 4a k.k.);
6. produkowanie, rozpowszechnianie, prezentowanie, przechowywanie lub posiadanie treści pornograficznych przedstawiających wytworzony lub przetworzony wizerunek małoletniego uczestniczącego w czynności seksualnej (art. 202 § 4b k.k.)<sup>6</sup>.

Jak piszą Marek Mozgawa i Patrycja Kozłowska-Kalisz, „konstrukcja *ratio legis* art. 202 § 1 k.k. opiera się na całkowicie wolnościowej racjonalizacji. Skoro bowiem odrzucona została więź przyczynowa między percepcją treści pornograficznych a zachowaniami przestępnymi, uzasadnienia zakazu karnego należy upatrywać w aspekcie naruszenia wolności indywidualnej. Ustawodawca wychodzi z założenia, że problem konsumpcji pornografii jest sprawą suwerennej decyzji woli i swobodnego wyboru każdego dorosłego człowieka”<sup>7</sup>. Innymi słowy, pornografia w Polsce jest legalna pod warunkiem, że produkowanie treści pornograficznych oraz korzystanie z nich jest świadomym wyborem użytkownika i nie naraża ono wolności innych osób, zwłaszcza nastoletnich. Prawo nie precyzuje, czym jest pornografia. Ostateczna decyzja co do identyfikacji i wskazania desygnatów tych pojęć należy do podmiotu oceniającego.

Mamy więc do czynienia z obiektywną (przedmiotową) koncepcją pornografii (treści pornograficznych), niezależną od jednostkowych ocen. Marian Filar, wybitny polski karnista i autor pierwszego prawnego opracowania *Pornografia: studium z dziedziny polityki kryminalnej* (1977), uważał, że pojęcie pornograficzności ma charakter wybitnie ocenny i społeczno-prawny, przez co odrywa się ono od zagadnień związanych wyłącznie z biologiczną i seksualną (medyczno-seksuologiczną) stroną życia. Dlatego nie sformułował klasycznej definicji, ale wyróżnił cechy, które pozwalają rozpoznać treści pornograficzne: „1) przedstawianie przejawów płciowości i życia płciowego człowieka, 2) koncentrowanie się wyłącznie na technicznych aspektach płciowości i życia płciowego z całkowitym oderwaniem od warstwy intelektu-

alnej i osobistej, 3) ukazywanie ludzkich organów płciowych w ich funkcjach seksualnych, w szczególności w ich bezpośrednim zetknięciu się podczas stosunków seksualnych, co sprowadza się do rejestracji zdepersonalizowanej i odhumanizowanej technologii seksu, 4) wymienione cechy wskazują jednoznacznie, że jedyną lub główną intencją twórcy było wywołanie podniecenia seksualnego u odbiorcy, 5) kryterium pomocniczym ma być walor estetyczny – im jest on niższy, tym bliżej takim treściom do pornografii”<sup>7</sup>.

Warto dodać, że Sąd Najwyższy w okresie od dnia 1 września 1917 roku do dnia 13 grudnia 2010 roku jedynie sześć razy wypowiedział się w kwestii przestępstwa produkowania i rozpowszechniania pornografii<sup>8</sup>.



# Przypisy

## Wprowadzenie

<sup>1</sup> W. Phillips, *Writing About Sex*, [w:] D.A. Hughes, *Perspectives on Pornography*, ed. D.A. Hughes, New York 1970, s. 210.

<sup>2</sup> W. Kendrick, *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, Berkeley 1996, s. xiii.

<sup>3</sup> S. Kappeler, *The Pornography of Representation*, Cambridge 1986.

<sup>4</sup> Tamże, s. 2.

<sup>5</sup> Ważniejsze opracowania polskie dotyczące literatury: *Pornografia. Głosy polskie w najważniejszej sprawie moralności społecznej*, Lwów 1909; J. Kroński, *Pornograficzny utwór literacki*, „Skamander” 1936, nr 76; S. Morawski, *Sztuka i pornografia*, „Studia Socjologiczne” 1965, nr 5; O. Terlecki, *Pornografia*, „Życie literackie” 1970, nr 4; J. Ziomek, *Kto jest pornografem?*, „Teksty” 1974, nr 2; J. Ziomek, *Pornografia i obscenum*, [w:] tegoż, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980; J. Jarzębski, *Krajobraz antypornografii*, „Odra” 1976, nr 4; J. Trzynadlowski, *Sztuka wyklęta. Pornografia*, [w:] tegoż, *Sztuka słowa i obrazu*, Wrocław 1982; J. Mizielińska, *Po co nam pornografia? Rozważania z perspektywy feministycznej*, „Res Publica Nowa” 1997, nr 9; *Pornografia, czyli... Dyskusja z udziałem Krystyny Kłosińskiej, Krzysztofa Kłosińskiego, Krzysztofa Łęckiego, Dariusza Nowackiego, Aliny Świeściak*, „Opcje” 2002, nr 4–5; J. Mizielińska, *Czy istnieje seks politycznie poprawny? Uwagi na temat związku pomiędzy ruchem antypornograficznym a wykluczeniem w feminizmie*, [w:] tegoż, *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Kraków 2006; M. Tramer, *Kłopoty z pornografią*, [w:] *Genealogia i konteksty*, pod red. Cz. P. Dutka, Zielona Góra 2000; L. Nijakowski, *Pornografia. Historia, znaczenie, gatunki*, Warszawa 2010. Ważniejsze teksty tłumaczone: S. Sontag, *Wyobrażenia pornograficzna*, tłum. J. Sieradzki, „Teksty” 1974, nr 2; L. Nead, *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. E. Franus, Poznań 1998; B. McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, tłum. E. Klekot, Warszawa 2004; J. Baudrillard, *Porno w stereo*, [w:] tegoż, *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Warszawa 2005; C. Paglia, *Seksualne osoby. Sztuka i dekadencja od Nefretete do Emily Dickinson*, tłum. M. Kuźniak, M. Zapędowska, Poznań 2006; T.W. Laqueur, *Samotny seks. Kulturowa historia masturbacji*, tłum. M. Kaczyński, A. Leśniak, G. Uzdański, Kraków 2006; É. Roudinesco, *Nasza mroczna strona. Z dziejów perwersji*, przeł. B. Baran, Warszawa 2009; L. Williams, *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, tłum. J. Burzyńska, M. Wojtyła, I. Hansz, Gdańsk 2010.

<sup>6</sup> W. Kendrick, dz. cyt., s. 11.

<sup>7</sup> Tamże, s. 1.

- <sup>8</sup> *Słownik języka polskiego*, t. IV, pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego, Warszawa 1908, s. 702.
- <sup>9</sup> *Słownik języka polskiego*, t. II, pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego, Warszawa 1902, s. 770.
- <sup>10</sup> *Ilustrowana encyklopedia Trzaski, Eberta i Michalskiego*, t. IV, red. S. Lam, Warszawa 1927, s. 123.
- <sup>11</sup> Cyt. za: L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. E. Franus, Poznań 1998, s. 156.
- <sup>12</sup> T. Boy-Żeleński, *Ekonomia miłosna*, [w:] tegoż, *Reflektorem w mrok*, Warszawa 1978, s. 382.
- <sup>13</sup> T. W. Laqueur, *Samotny seks. Kulturowa historia masturbacji*, tłum. M. Kaczyński, A. Leśniak, G. Uzdański, Kraków 2006, s. 1–2.
- <sup>14</sup> Tamże, s. 5.
- <sup>15</sup> Tamże, s. 207.
- <sup>16</sup> J. Ziomek, *Pornografia i obscenum*, [w:] tegoż, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 290.
- <sup>17</sup> D. H. Lawrence, *Pornography and Obscenity*, [w:] tegoż, *Late Essays and Articles*, Cambridge 2014, s. 244.
- <sup>18</sup> S. Marcus, *The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography In Mid-Nineteenth-Century England*, New Jersey 2009, s. 282.
- <sup>19</sup> W. Kendrick, dz. cyt., s. 97.
- <sup>20</sup> S. Marcus, dz. cyt., s. 282.
- <sup>21</sup> N. Armstrong, *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*, Oxford 1987, s. 9.
- <sup>22</sup> T. W. Laqueur, dz. cyt.
- <sup>23</sup> S. Berger, *O skutkach samogwałtu (onanizmu) i zmazaniach nocnych jako też o słabościach wenerycznych*, cyt. za: M. P. Markowski, *Niewymienne ciało. Masturbacja i dylematy kultury nowożytnej*, [w:] T. W. Laqueur, dz. cyt.
- <sup>24</sup> T. W. Laqueur, dz. cyt., s. 166.
- <sup>25</sup> W. Kendrick, dz. cyt., s. 94.
- <sup>26</sup> S. Kappeler, dz. cyt., s. 27.
- <sup>27</sup> J. DeJean, *The Reinvention of Obscenity: Sex, Lies, and Tabloids in Early Modern France*, Chicago 2002, s. 8.
- <sup>28</sup> Tamże, s. 10.
- <sup>29</sup> *Press and Speech Freedoms in the World, from Antiquity Until 1998: A Chronology*, ed. L. E. Ingelhart, Westport 1998, s. 67.
- <sup>30</sup> Z. Lew-Starowicz, *Encyklopedia erotyki*, Warszawa 2001, s. 143.
- <sup>31</sup> J. DeJean, dz. cyt., s. 7.
- <sup>32</sup> Tamże, s. 15.
- <sup>33</sup> Narzędzia wypracowane w celu kontroli obscenicznych materiałów zostały niejako przejęte przez dyskurs pornografii klasycznej – o czym traktuje kolejny rozdział.
- <sup>34</sup> W. Kendrick, dz. cyt., s. 115.
- <sup>35</sup> Tamże, s. 376.
- <sup>36</sup> Cyt. za: tamże, s. 110.
- <sup>37</sup> R. Chambers, *Madame Bovary on Trial by Dominick LaCapra*, „MLN”, vol. 97, no. 5, „Comparative Literature” (Dec., 1982), s. 1251–1254.

- <sup>38</sup> „She craves ideal romance and physical love. She constantly negotiates between material and ideal sources of excitement” (J. Rancière, *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary? Literatura, demokracja i medycyna*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4).
- <sup>39</sup> Tamże.
- <sup>40</sup> M. Hannoosh, *Reading the Trial of Fleurs du Mal*, „Modern Language Review” 2011, vol. 106, part 2, s. 374.
- <sup>41</sup> Tamże, s. 387.
- <sup>42</sup> Obscene Publication Act, <http://www.legislation.gov.uk/ukpga/Eliz2/7-8/66/contents>, dostęp: 22.10.2010.
- <sup>43</sup> D. Sandbrook, *Lady Chatterley trial – 50 years on. The filthy book that set us free and fettered us forever*, „The Telegraph”, 19 października 2010, <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/8066784/Lady-Chatterley-trial-50-years-on.-The-filthy-book-that-set-us-free-and-fettered-us-forever.html>, dostęp: 1.11. 2014.
- <sup>44</sup> G. Robertson, *The Trial of Lady Chatterley’s Lover*, „Guardian”, 22 października 2010, <http://www.theguardian.com/books/2010/oct/22/dh-lawrence-lady-chatterley-trial>, dostęp: 1.11.2014.
- <sup>45</sup> J. de St Jorre, *Venus Bound. The Erotic Voyage of the Olympia Press and Its Writers*, New York 1993, s. XIII.
- <sup>46</sup> E. Kuryluk, *Wiedeńska apokalipsa*, Warszawa 1998, s. 37.
- <sup>47</sup> O. Weininger, *Płeć i charakter*, tłum. O. Ortwin, Warszawa 1994.
- <sup>48</sup> Zob. E. Badinter, *Kryzys męskości na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] tejże, *XY Tożsamość męczyzny*, Warszawa 1993.
- <sup>49</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, [w:] tejże, *Symbolizm i symbolika*. Zob. też: W. Gutowski, *Kobieta fatalna czy fatum natury?*, [w:] tegoż, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 17–112; E. Showalter, *The Veiled Woman*, [w:] tejże, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siecle*, London 2009, s. 144–168.
- <sup>50</sup> A. Araszkiewicz, *Kobieta w pornografii: feministyczne sprzeczności*, [http://niniwa22.cba.pl/feminizm\\_pornografia.htm](http://niniwa22.cba.pl/feminizm_pornografia.htm), dostęp: 22.10.2010.
- <sup>51</sup> Cyt. za: L. Williams, dz. cyt., s. 167.
- <sup>52</sup> C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, Warszawa 1970.
- <sup>53</sup> M. P. Markowski, dz. cyt., [w:] T. W. Laqueur, dz. cyt., s. VII–XXVIII.
- <sup>54</sup> E. Showalter, dz. cyt., s. 19.
- <sup>55</sup> Zob. A. Mague, *L’Eve nouvelle et le vieil Adam: identités sexuelles en crise*, [w:] G. Fraisse, M. Perrot, *Histoire de femmes en Occident. Le XIX siècle*, s. 528–543.
- <sup>56</sup> Zob. M. S. Kimmel, *The Contemporary Crisis of Masculinity in Historical Perspective*, [w:] H. Brod, *Making of Masculinities: The New Men’s Studies*, Boston 1987.
- <sup>57</sup> E. Badinter, dz. cyt., s. 35.
- <sup>58</sup> W. Woolf, *Własny pokój*, tłum. A. Graff, Warszawa 2002.
- <sup>59</sup> E. Showalter, dz. cyt., s. 134.
- <sup>60</sup> R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 249.
- <sup>61</sup> S. Kappeler, dz. cyt., s. 56.
- <sup>62</sup> M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Gdańsk 2010, s. 25.

- <sup>63</sup> Tamże, s. 68.
- <sup>64</sup> Tamże, s. 72–73.
- <sup>65</sup> Tamże.
- <sup>66</sup> H. Marcuse, *Eros i cywilizacja*, tłum. H. Jankowska, A. Pawelski, Warszawa 1998, s. 22.
- <sup>67</sup> Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, [w:] tegoż, *Pisma społeczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1998.
- <sup>68</sup> Tenże, *Przyszłość pewnego złudzenia*, [w:] tegoż, *Pisma...*, s. 123.
- <sup>69</sup> Tamże, s. 195.
- <sup>70</sup> Tamże, s. 199.
- <sup>71</sup> Tamże, s. 196.
- <sup>72</sup> Z. Freud, *Kultura...*, s. 227.
- <sup>73</sup> L. Magnone, *Podmiot podporządkowany – szkoła frankfurcka a psychoanaliza Lacana*, „Kronos” 2007, nr 2.
- <sup>74</sup> Z. Krasnodębski, *Upadek idei postępu*, Warszawa 1991, s. 187.
- <sup>75</sup> H. Marcuse, dz. cyt., s. 128.
- <sup>76</sup> Tamże, s. 203.
- <sup>77</sup> Z. Krasnodębski, dz. cyt., s. 200.
- <sup>78</sup> H. Marcuse, dz. cyt., s. 2004.
- <sup>79</sup> S. Žižek, *Metastases of Enjoyment: Six Essays on Women and Causality*, New York 1994, s. 16.
- <sup>80</sup> L. Magnone, dz. cyt.
- <sup>81</sup> B. McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, tłum. E. Klekot, Warszawa 2004, s. 127.
- <sup>82</sup> Tamże, s. 85.
- <sup>83</sup> F. Bailey, *Let it all hang out*, „Guardian”, 8 października 1999, <http://www.theguardian.com/film/1999/oct/08/1>, dostęp: 1.11.2014.
- <sup>84</sup> B. McNair, dz. cyt., s. 408.
- <sup>85</sup> W. L. Hamilton, *The mainstream flirts with pornography chic*, „New York Times”, 21 marca 1999, <http://www.nytimes.com/1999/03/21/style/the-mainstream-flirts-with-pornography-chic.html>, dostęp: 1.11.2014.
- <sup>86</sup> B. McNair, dz. cyt., s. 128.
- <sup>87</sup> Tamże, s. 175.
- <sup>88</sup> A. Krzemiński, *Wolność w łóżku i wolność w ogóle*, „Polityka”, 23 marca 2005, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/12869,1,eros-w-spadku-po-buntownikach.read>, dostęp: 1.11.2014.
- <sup>89</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, tłum. Z. Żąbicki, Warszawa 1968, s. 230.
- <sup>90</sup> S. Przybyszewski, *De profundis*, Lwów 1922.
- <sup>91</sup> M. Perkins, *The Secret Record. Modern Erotic Literature*, New York 1992, s. 52.
- <sup>92</sup> „Onze mille verges ou les Amours d’un Hospodar, wydane w roku 1907, już w tytule kryją kalambur, mogąc dotyczyć batów (*verges*) lub dziewic (*vierges*). Toteż niedatowany przekład polski sprzed lat około dwudziestu, podpisany przez Mariannę Markowską, zwie się *Jedenaście tysięcy palek, czyli Miłostki pewnego hospodara*, a drugi, sprzed lat dziewiętnastu, który sygnował równie sekretny Czesław Biel – *Dziewięćdziesiąt dziewięć dziewic, czyli miłostki pewnego hospoda-*

ra" (J. Gondowicz, *Wszystkie panienki do salonu*, „Gazeta Wyborcza” 2011, [http://m.wyborcza.pl/wyborcza/1,105406,10273230,Wszystkie\\_paniенki\\_do\\_salonu\\_.html](http://m.wyborcza.pl/wyborcza/1,105406,10273230,Wszystkie_paniенki_do_salonu_.html), dostęp: 28.02.2018).

<sup>93</sup> Tamże.

<sup>94</sup> Tamże.

<sup>95</sup> M. Perkins, dz. cyt., s. 58.

<sup>96</sup> M. Hayward, *Unspeakable Visions: The Beat Generation and The Bohemian Dialectic*, <http://www.sfu.ca/~hayward/UnspeakableVisions/Obscenity.html>, dostęp: 1.11.2014.

<sup>97</sup> A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2013, s. 43.

<sup>98</sup> M. Perkins, dz. cyt., s. 52.

<sup>99</sup> Zob. J. de St. Jorre, dz. cyt.

<sup>100</sup> T. Rosenthal, *A Very British Pornographer*, „Belfast Telegraph”, 10 października 2007, <http://www.belfasttelegraph.co.uk/life/books/a-very-british-pornographer-28065596.html>, dostęp: 1.11.2014.

<sup>101</sup> M. Perkins, dz. cyt., s. 139.

<sup>102</sup> D. Meltzer, cyt. za: M. Perkins, dz. cyt., s. 139.

<sup>103</sup> M. Perkins, dz. cyt., s. 184.

<sup>104</sup> S. Gubar, *Representing Pornography: Feminism, Criticism, and Depiction of Female Violation*, „Critical Inquiry” 1987, no. 4, s. 725.

<sup>105</sup> D. H. Lawrence, dz. cyt., s. 241.

<sup>106</sup> S. Marcus, dz. cyt., s. 279.

<sup>107</sup> Tamże, s. 281.

<sup>108</sup> Tamże, s. 278.

<sup>109</sup> G. Steiner, *Night Words. High Pornography & Human Privacy*, <https://docs.google.com/viewer?url=http://64.62.200.70/PERIODICAL/PDF/Encounter-1965oct/16-21>, dostęp: 28.02.2018.

<sup>110</sup> Tamże.

<sup>111</sup> Tamże.

<sup>112</sup> S. Gubar, dz. cyt.

<sup>113</sup> P. Michelson, dz. cyt., s. 18.

<sup>114</sup> A. Araszkiewicz, dz. cyt.

<sup>115</sup> K. Millet, *Sexual Politics*, Illinois 2000, s. 24.

<sup>116</sup> J. Bator, *Wolność brzydkiego słowa*, „Gazeta Wyborcza”, 21 listopada 1998, [http://www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,600320,19981121RP-DGW,Wolnosc\\_brzydkiego\\_slowa,.html](http://www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,600320,19981121RP-DGW,Wolnosc_brzydkiego_slowa,.html), dostęp: 1.11.2014.

<sup>117</sup> Zob. H. Longino, *Pornography, Oppression, and Freedom: A Closer Look*, [w:] *Take Back the Night: Women on Pornography*, ed. L. Lederer, New York 1980.

<sup>118</sup> A. Echols, *The New Feminism of Yin and Yang*, [w:] *Powers of Desire. The Politics of Sexuality*, ed. A. Snitow, C. Stansell, S. Thompson, New York 1983, s. 441.

<sup>119</sup> S. Brownmiller, *Against Our Will*, New York 1975, s. 16.

<sup>120</sup> A. Araszkiewicz, dz. cyt.

<sup>121</sup> L. Shrage, *Feminist Perspectives on Sex Markets: Pornography*, [w:] *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/feminist-sex-markets>.

- <sup>122</sup> Por. C.A. MacKinnon, *Not a Moral Issue*, [w:] tejże, *Feminism Unmodified. Discourses on Life and Law*, Cambridge 1987.
- <sup>123</sup> J. Mizelińska, *Czy istnieje seks politycznie poprawny?*, [w:] tejże, *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Kraków 2006, s. 64–65.
- <sup>124</sup> Catherine MacKinnon pisała: „Specific pornography does directly cause some assaults. Some rapes are performed by men with paperback books in their pockets” (C.A. MacKinnon, dz. cyt., s. 184).
- <sup>125</sup> J. Bator, dz. cyt.
- <sup>126</sup> Cyt. za: E. Echols, dz. cyt., s. 454.
- <sup>127</sup> Zob. N. Strossen, *Defending Pornography: free speech, sex, and the fight for women's right*, New York 2000.
- <sup>128</sup> A. Barr Snitow, *Romans masowy. Pornografia dla kobiet jest inna*, przeł. J. Kutyla, „Krytyka Polityczna”, Warszawa 2005, nr 9–10.
- <sup>129</sup> „Inversion is a swing of Sade's pendulum” (S. Kappeler, dz. cyt., s. 221).
- <sup>130</sup> Tamże.

### Trzy typy dyskursu pornograficznego

- <sup>1</sup> T. Jeske-Choiński, *Seksualizm w powieści polskiej*, Warszawa 1914, s. 10.
- <sup>2</sup> P. Gewirtz, *On 'I Know It When I See It'*, „Yale Law Journal” 1996, no. 105, s. 1023–1047.
- <sup>3</sup> R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przekł. R. Lis, Warszawa 1996, s. 143.
- <sup>4</sup> M. Tramer, *Kłopoty z pornografią*, [w:] *Genologia i konteksty*, red. C. P. Dutka, Zielona Góra 2000, s. 455.
- <sup>5</sup> Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- <sup>6</sup> W swojej pracy nie podejmuję się zadania rozgraniczenia pornografii i erotyki. Motywuję to nie tyle relatywnością granic, ile faktem, że moja praca dotyczy tekstów, które pornografii dotyczą albo zostały za pornografię uznane. Innymi słowy, analizuję dyskurs, a nie treść pornografii.
- <sup>7</sup> Wystarczy wymienić tytuły książek, przeciwko którym toczyły się procesy sądowe: *Pani Bovary* (1857), *Kwiaty zła* (1857), *Ulysses* (1922), *Zwrotnik raka* (1934) i tak dalej.
- <sup>8</sup> J. Ziomek, *Pornografia i obscenum*, [w:] tegoż, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 308.
- <sup>9</sup> S. Sontag, *Wyobrażenia pornograficzna*, przeł. I. Sieradzki, „Teksty” 1974, nr 2.
- <sup>10</sup> L. Nead, *Granice pornografii*, [w:] *Antropologia ciała*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008, s. 271.
- <sup>11</sup> S. Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi?*, [w:] tegoż, *Interpretacja, retoryka, polityka*, tłum. K. Abriszewski, Kraków 2008, s. 81–98.
- <sup>12</sup> K. Millet, *Sexual Politics*, Illinois 2000, s. 24.
- <sup>13</sup> D. Howarth, *Dyskurs*, tłum. A. Gąsior-Niemiec, Warszawa 2008, s. 14.
- <sup>14</sup> E. Kasperski, *Teorie i aporie dyskursu*, [w:] *Formacje dyskursywne w kulturze, językach i literaturze europejskiej XX wieku*, red. L. Rożek, Częstochowa 2005, s. 254.
- <sup>15</sup> D. Howarth, dz. cyt., s. 23.
- <sup>16</sup> B. Witosz, *Dyskurs i stylistyka*, Katowice 2009, s. 74.
- <sup>17</sup> D. Howarth, dz. cyt., s. 160.

- <sup>18</sup> Tamże, s. 58.
- <sup>19</sup> Zob. M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, Warszawa 1977.
- <sup>20</sup> Tamże, s. 90.
- <sup>21</sup> Tamże, s. 28–29.
- <sup>22</sup> S. Kappeler, dz. cyt., s. 1.
- <sup>23</sup> Cyt. za L. Nead, dz. cyt., s. 263.
- <sup>24</sup> J. Ziomek, dz. cyt., s. 297.
- <sup>25</sup> M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 46.
- <sup>26</sup> Tamże, s. 77.
- <sup>27</sup> Tamże, s. 149.
- <sup>28</sup> L. Kołakowski, *Odwet sacrum w kulturze świeckiej*, [w:] tegoż, *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Londyn 1982, s. 172.
- <sup>29</sup> Zob. J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. M. Banasiak, Warszawa 1999; J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. M. Adamczyk, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. IV, red. H. Markiewicz, Kraków 1996.
- <sup>30</sup> F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, [w:] tegoż, *Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. i przedmową opatrzył B. Baran, Kraków 1993.
- <sup>31</sup> W. Phillips, *Writing About Sex*, [w:] *Perspectives on Pornography*, ed. D. A. Hughes, New York 1970, s. 199.
- <sup>32</sup> J. Trzynadłowski, *Sztuka wyklęta. Pornografia*, [w:] tegoż, *Sztuka słowa i obrazu*, Wrocław 1982, s. 496.
- <sup>33</sup> Było to warunkiem dopuszczenia w 1966 roku przez Sąd Najwyższy USA treści obscenicznych. Zob. L. Williams, *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, Gdańsk 2010, s. 111.
- <sup>34</sup> Tamże, s. 18.
- <sup>35</sup> Tamże, s. 109.
- <sup>36</sup> M. Foucault, *Historia seksualności*, s. 21.
- <sup>37</sup> Por. E. van den Haag, *The Case for Pornography is the Case for Censorship and Vice Versa*, [w:] *Perspectives on Pornography*, s. 126–127.
- <sup>38</sup> T. Jeske-Choiński, dz. cyt., s. 14.
- <sup>39</sup> Tamże, s. 13.
- <sup>40</sup> Tamże, s. 24.
- <sup>41</sup> P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 251.
- <sup>42</sup> Jego wyrazem były na przykład protesty wokół przyznania Nagrody Nobla Szymborskiej i pochówku Miłosza (Zob. P. Czapliński, dz. cyt., s. 246–266).
- <sup>43</sup> Tamże, s. 251.
- <sup>44</sup> R. J. Stoller, *Pornography and perversion*, „Arch Gen Psychiatry” 1970, s. 490.
- <sup>45</sup> A. Burgess, *What is Pornography*, [w:] *Perspectives on Pornography*, s. 5.
- <sup>46</sup> P. Goodman, *Pornography, Art, and Censorship*, [w:] *Perspectives on Pornography*, s. 45.
- <sup>47</sup> Oczywiście w dobie liberalizacji obyczajów takie wyznania zdarzają się coraz częściej: „Of course it incited us to masturbation, but we all masturbated more or less regularly anyway [...]” (V. Mercier, *Master Percy and/or Lady Chatterley*, [w:] *Perspectives on Pornography*, s. 22). „Zatem, patrząc z perspektywy czasu,

przyznają się przed wszystkimi czytelnikami tej książki do szczerze «lubieżnego zainteresowania» pornografią, do czego nie przyznałam się w pierwszym wydaniu. Neutralność wobec tak kontrowersyjnego i fizycznie «poruszającego» tematu nie ma sensu» (L. Williams, dz. cyt., s. 6).

<sup>48</sup> J. Ziomek, dz. cyt., s. 303.

<sup>49</sup> A. Burgess, dz. cyt., s. 6.

<sup>50</sup> S. E. Hyman, *In Defense of Pornography*, [w:] *Perspectives on Pornography*, s. 39.

<sup>51</sup> A. Burgess, dz. cyt., s. 6.

<sup>52</sup> R. Stoller, dz. cyt., s. 490.

<sup>53</sup> T. Jeske-Choiński, dz. cyt., s. 39.

<sup>54</sup> G. P. Elliott, *Against Pornography*, [w:] *Perspectives on Pornography*, s. 92.

<sup>55</sup> W. Phillips, *Writing About Sex*, [w:] *Perspectives on Pornography*, s. 200.

<sup>56</sup> Tamże, s. 81.

<sup>57</sup> J. Tokarska-Bakir, *Energia odpadków*, [w:] M. Douglas, dz. cyt., s. 42.

<sup>58</sup> M. Douglas, dz. cyt., s. 192.

<sup>59</sup> W. Benjamin, *A State Monopoly on Pornography*, [w:] tegoż, *Selected Writings*, vol. 2, Cambridge, s. 73.

<sup>60</sup> S. Morawski, *Sztuka i pornografia*, „*Studia Socjologiczne*” 1965, nr 5, s. 212.

<sup>61</sup> J. Ziomek, *Obscenum, pornografia, środki przekazu*, [w:] tegoż, *Spoleczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*, Wrocław 1974, s. 66.

<sup>62</sup> Zob. J. Hafferkamp, *Un-Banning Books: How the Courts of the United States Came to Extend First Amendment Guarantees to Include Pornography*, [w:] *Porn 101: Eroticism, Pornography, and the First Amendment*, ed. J. Elias, V. Diehl Elias, V. L. Bullough, G. Brewer, J. J. Douglas, W. Jarvis, New York 1999, s. 396–413.

<sup>63</sup> H. Levin, *The Unbanning of the Books*, [w:] *Perspectives on Pornography*, s. 19.

<sup>64</sup> M. Foucault, *Historia seksualności*, s. 21.

<sup>65</sup> Zob. Z. Freud, *Pisarz a fantazjowanie*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, t. III, cz. 1, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1974.

<sup>66</sup> E. van den Haag, dz. cyt., s. 123.

<sup>67</sup> P. Goodman, dz. cyt., s. 43.

<sup>68</sup> Tamże, s. 56.

<sup>69</sup> L. Williams, dz. cyt., s. 99.

<sup>70</sup> Zob. G. Bataille, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 2007.

<sup>71</sup> S. Sontag, *Choroba jako metafora*, przeł. J. Anders, Warszawa 2005.

<sup>72</sup> Termin „pedofilizacja przestrzeni publicznej” stosuję za Lechem Nijakowskim (Zob. L. Nijakowski, *Pornografia. Historia, znaczenie, gatunki*, Warszawa 2010). Na ustanowienie tabu pedofilii jako centralnego zjawiska uderzającego w postawy aksjologiczne społeczeństwa składają się między innymi: klimat paniki moralnej uprawniający do radykalnych zachowań, zaangażowanie znacznych sił społecznych w zwalczanie problemu (projekt kastracji chemicznej pedofilów forsowany przez rząd Donalda Tuska), zaostrenie przepisów prawnych (prawa człowieka a stygmatyzacja sprawców), liczne skandale medialne (sprawa Andrzeja S., Josefa Fritzla, problem pedofilii w kościele katolickim i tak dalej), zakaz nagości dziecięcej (sprawa Sally Mann oraz Tierney Gearon, które fotografowały swoje dzieci nago, a następnie umieszczały ich zdjęcia w galeriach, co wzbudziło falę społecznych protestów oraz dyskusję wokół granic ochrony nieletnich).

<sup>73</sup> L. Williams, dz. cyt., s. 24.

<sup>74</sup> H. Levin, dz. cyt., s. 20.

<sup>75</sup> J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, Kraków 2010, s. 103.

<sup>76</sup> J. Trzynałowski, *Sztuka wyklęta. Pornografia*, [w:] tegoż, *Sztuka słowa i obrazu*, s. 503.

<sup>77</sup> M. Foucault, *Historia seksualności*, s. 72.

<sup>78</sup> Przede wszystkim Foucault porusza tę tematykę w trzech książkach: *Wola wiedzy* (1976), *Użytek z przyjemności* (1984), *Troska o siebie* (1984), wydanych w Polsce jako *Historia seksualności*, a także w tekście *Seksualność i władza*, zaprezentowanym na konferencji w Tokio w 1978 roku.

<sup>79</sup> „Jedną z możliwych dróg wybiera ten, kto przystępując do pracy w tej dziedzinie, mówi sobie: nie będzie mnie interesowało, co dobre, a co złe, nie będę usiłował rozstrzygać, do czego ludzie powinni dążyć, a czego powinni unikać. Będę tylko obserwował, co ludzie uważają za dobre i złe, co nakazują czynić i od czego nakazują się wstrzymywać, będę próbował sobie wyjaśnić, skąd wzięły się ich pochwały i nagany, będę usiłował dociec, jakie motywy pchają ludzi do takiego, a nie innego oceniania, jakie motywy kierują nimi nie tylko w ocenianiu, ale i w postępowaniu” (M. Ossowska, *Podstawy nauki o moralności*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994, s. 380).

<sup>80</sup> D. Howarth, dz. cyt., s. 115.

<sup>81</sup> E. Charkiewicz, *Aneks. Michela Foucault analityka władzy*, [w:] *Zniewolony umysł 2. Neoliberalizm i jego krytyki*, red. E. Majewska, J. Sowa, Kraków 2007, s. 87.

<sup>82</sup> Perspektywa metodologiczna, a zwłaszcza rozumienie „dyskursu”, które przyjmuje Foucault w *Historii seksualności*, należą zdaniem badaczy do genealogicznego okresu działalności filozofa.

<sup>83</sup> M. Foucault, *Historia seksualności*, s. 18.

<sup>84</sup> Zob. S. Marcus, dz. cyt.

<sup>85</sup> M. Karpiński, *Najstarszy zawód świata. Historia prostytucji*, Warszawa 2010.

<sup>86</sup> M. Herer, *Przyszłość pewnej hipotezy*, [w:] *Zniewolony umysł 2. Neoliberalizm...*, s. 114.

<sup>87</sup> M. Foucault, *Historia seksualności*, s. 67.

<sup>88</sup> Tamże, s. 32.

<sup>89</sup> Tamże, s. 43.

<sup>90</sup> Tamże, s. 33.

<sup>91</sup> Tamże, s. 39.

<sup>92</sup> Tamże, s. 43.

<sup>93</sup> Tamże, s. 51.

<sup>94</sup> B. Banasiak, *Integralna potworność. Markiz de Sade – filozofia libertynizmu, czyli konsekwencje „śmierci Boga”*, Łódź–Wrocław 2006, s. 89.

<sup>95</sup> Tamże, s. 141.

<sup>96</sup> M. Foucault, *Historia seksualności*, s. 30–31.

<sup>97</sup> Tradycja interpretowania prawdy przedstawienia jako odsłonięcia (*aletheia*) ma źródło już u Platona („Fileb”, „Sofista”).

<sup>98</sup> M. Foucault, *Historia seksualności*, s. 47.

<sup>99</sup> J. Błoński, *Posłowie*, [w:] M. Leiris, *Wiek męski*, tłum. J. Błoński, T. Błońska, Warszawa 1972, s. 180–181.

- <sup>100</sup> Zob. L. Williams, *Hard core...* oraz *też*, *Seks na ekranie*, tłum. M. Wojtyna, Gdańsk 2013.
- <sup>101</sup> J. Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Poznań 1997.
- <sup>102</sup> Tamże.
- <sup>103</sup> L. Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków 2010.
- <sup>104</sup> Tamże.
- <sup>105</sup> M. Leiris, dz. cyt., s. 51.
- <sup>106</sup> J. Berger, *Sposoby widzenia*, s. 55.
- <sup>107</sup> J. Lacan, *La signification du phallus*, [w:] tegoż, *Ecrits 2*, Paris 1999, s. 163–175.
- <sup>108</sup> L. Magnone, *Rewolucja psychotyków, czyli: Co zostało z Lacana w Queer Theory?*, [w:] *Lektury inności. Antologia*, red. M. Dąbrowski, R. Pruszczyński, Warszawa 2006, s. 64.
- <sup>109</sup> J. Bator, *Fallus Lacana, czyli mężczyzna i pornografia*, [w:] *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem: rozważania o płci w kulturze*, red. J. Brach-Czaina, Białystok 1997, s. 126.
- <sup>110</sup> C. Paglia, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New York 1991, s. 35.
- <sup>111</sup> Powieść pornograficzna jako twór nowoczesnego dyskursu o seksualności nie może być jednak utożsamiana z powieścią pornograficzną *per se*. Jak pokażę w kolejnym rozdziale, możliwe jest stworzenie powieści pornograficznej zrywającej z uwarunkowaniami dyskursu nowoczesnego.
- <sup>112</sup> Shen-yi Liao, S. Protasi, *The Fictional Character of Pornography*, [w:] *Pornographic Arts and the Aesthetics of Pornography*, ed. H. Maes, New York 2013, s. 108.
- <sup>113</sup> Tamże.
- <sup>114</sup> Dyskurs klasyczny wyklucza pornografię poza domenę twórczości literackiej, a więc z reguły nie klasyfikuje tego typu twórczości gatunkowo. Dyskurs estetyczny z kolei traktuje pornografię literacką szerzej, określając ją jako zmianę modelu estetycznego.
- <sup>115</sup> Zob. P. Mendes, *Clandestine erotic fiction in English, 1800–1930: a bibliographical study*, Scolar Press, 1993; C.J. Scheiner, *The Essential Guide to Erotic Literature, Part One: Before 1920*, 1996.
- <sup>116</sup> S. Marcus, dz. cyt., s. 268.
- <sup>117</sup> A. Barr Snitow, *Romans masowy. Pornografia dla kobiet jest inna*, „Krytyka Polityczna”, Warszawa 2005, 9–10.
- <sup>118</sup> S. Marcus, dz. cyt., s. 269.
- <sup>119</sup> R. Barthes, *Sade, Fourier...*, s. 19.
- <sup>120</sup> Tamże, s. 160–161.
- <sup>121</sup> Tamże, s. 23–24.
- <sup>122</sup> Tamże, s. 25.
- <sup>123</sup> A. Barr Snitow, dz. cyt., s. 163.
- <sup>124</sup> U. Eco, *Jak rozpoznać film porno?*, [w:] tegoż, *Zapiski na pudelku od zapalek*, t. I, Poznań 1993.
- <sup>125</sup> Tamże.
- <sup>126</sup> S. Kappeler, dz. cyt., s. 137.
- <sup>127</sup> V. Nakobov, *On a Book Entitled Lolita*, cyt. za: M. Perkins, *The Secret Record. Modern Erotic Literature*, New York 1992, s. 108.

<sup>128</sup> S. Marcus, dz. cyt., s. 279.

<sup>129</sup> M. Perkins, dz. cyt., s. 39.

<sup>130</sup> S. Marcus, dz. cyt., s. 181.

<sup>131</sup> Tamże, s. 173.

<sup>132</sup> S. Marcus, dz. cyt., s. 208.

<sup>133</sup> Tamże, s. 208.

<sup>134</sup> A. Barr Snitow, dz. cyt., s. 164.

<sup>135</sup> Tamże, s. 168–169.

<sup>136</sup> Tamże, s. 171.

<sup>137</sup> K. Millet, dz. cyt., s. 26.

<sup>138</sup> Tamże, s. 32.

<sup>139</sup> M. Perkins, dz. cyt., s. 17.

<sup>140</sup> Upowszechnienie wielu technologii używanych w życiu codziennym (kaseta VHS, streaming on-line, płyta DVD) wynika z ich zaadaptowania przez przemysł porno, na przykład kasetą VHS, wyprodukowaną przez firmę JVC, swoją wiodącą pozycję na rynku zawdzięczała nie oryginalności (pierwsza bowiem była kasetą Betamax firmy Sony), ale zgodzie producenta na nagrywanie na niej filmów porno.

<sup>141</sup> Shrage L., *Feminist Perspectives on Sex Markets: Pornography*, <http://plato.stanford.edu/entries/feminist-sex-markets>, dostęp: 28.02.2018.

<sup>142</sup> A. Barr Snitow, dz. cyt.

<sup>143</sup> Tamże.

<sup>144</sup> „Z postulatami stworzenia kobiecego porno próbowała się zmierzyć powstała w latach 80. XX wieku wytwórnia Femme Films oraz – 10 lat później – spółka Pussy Power (obecnie Innocent Films). Ta pierwsza specjalizowała się w filmach przeznaczonych dla kobiet i par małżeńskich. Reżyserką i producentką większości z nich była aktorka Candida Royalle, której książka *XXX: A Woman's Right to Pornography* (pierwsze wydanie – 1995) było manifestem pornografii «przyjaznej» dla kobiet. Pussy Power poszło o krok dalej i stworzyło statut (na wzór duńskiej Dogmy) kobiecych produkcji porno” (E. Tomaszewicz, *Siesta: porno dla kobiet*, <http://homiki.pl/index.php/2009/08/porno-dla-kobiet/>, dostęp: 28.02.2018; zob. również: A. Araszkiewicz, *Pan Wenus*, <http://www.obieg.pl/prezentacje/4447>, dostęp: 28.02.2018).

<sup>145</sup> E. Tomaszewicz, *Porno dla kobiet*, <http://homiki.pl/index.php/2009/08/porno-dla-kobiet/>, dostęp: 1.11.2014.

<sup>146</sup> A. Kaplan, *Is the Gaze Male?*, [w:] *Powers of Desire. The Politics of Sexuality*, ed. A. Snitow, C. Stansell, S. Thompson, New York 1983.

<sup>147</sup> Dokładną analizę diagramu przedstawia książka Pawła Dybły, *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*, Kraków 2006.

<sup>148</sup> A. Kaplan, dz. cyt., s. 313.

<sup>149</sup> M. Szcześniak, *Dildo: politycznie niepoprawna zabawka*, „Krytyka Polityczna”, Warszawa 2009, nr 16/17, s. 110.

<sup>150</sup> E. Badinter, dz. cyt., s. 25.

<sup>151</sup> J. Bator, *Fallus Lacana...*, s. 141.

<sup>152</sup> Zob. działalność Laury Mulvey, krytyczki feministycznej i reżyserki.

- <sup>153</sup> Zob. J. Butler, *The Lesbian Phallus and the Morphological Imaginary*, [w:] tejże, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex”*, New York 1993.
- <sup>154</sup> Zob. L. Irigaray, *Ta pleć, (jedną) płcią niebędąca*, tłum. S. Królak, Kraków 2010.
- <sup>155</sup> E. Willis, *Feminism, Moralism, Pornography*, [w:] tejże, *Beginning to See the Light. Pieces of a Decade*, New York 1981.
- <sup>156</sup> S. Žižek, *Droga do atomowej wzniosłości*, przeł. J. Kutyła, [w:] W. Sasnał, *Sasnał. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2007, s. 74.
- <sup>157</sup> Tamże.
- <sup>158</sup> J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. J. Margoński, Warszawa 2005, s. 31.
- <sup>159</sup> Tamże, s. 37.
- <sup>160</sup> Tamże, s. 38.
- <sup>161</sup> Tamże, s. 57.
- <sup>162</sup> S. Marcus, dz. cyt., s. 275.
- <sup>163</sup> M. Herer, dz. cyt., s. 125.
- <sup>164</sup> Tamże, s. 31.
- <sup>165</sup> S. Marcus, dz. cyt., s. 274.
- <sup>166</sup> Tamże, s. 167.
- <sup>167</sup> S. Gubar, *Representing Pornography: Feminism, Criticism, and Depiction of Female Violation*, „Critical Inquiry” 1987, no. 4, s. 714.
- <sup>168</sup> K. Millet, dz. cyt., s. 23.
- <sup>169</sup> T. Komendant, *Od tłumacza. Posłowie do „Historii oka” G. Bataille’a, „Brulion”* 1989, nr 9, s. 63.
- <sup>170</sup> S. Gubar, dz. cyt., s. 725.
- <sup>171</sup> D. Ulicka, *Zbrodnia markiza de Sade*, „Miesięcznik Literacki” 1986, nr 7, s. 145–146.
- <sup>172</sup> G. Bataille, *Sade*, przeł. M. Banasiak, „Nowa Krytyka” 1995, nr 6, s. 229.
- <sup>173</sup> Zob. W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, tłum. K. Gućalska, Kraków 2005, s. 113–115.
- <sup>174</sup> Zob. W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2009, s. 14–24.
- <sup>175</sup> W. Menninghaus, dz. cyt., s. 13.
- <sup>176</sup> I. Kant, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, cyt. za: W. Menninghaus, dz. cyt., s. 169.
- <sup>177</sup> W. Menninghaus, dz. cyt., s. 43.
- <sup>178</sup> Tamże, s. 53.
- <sup>179</sup> Zob. L. Nead, *Akt kobiecy...*
- <sup>180</sup> W. Menninghaus, dz. cyt., s. 163.
- <sup>181</sup> Tamże, s. 165.
- <sup>182</sup> Tamże, s. 166.
- <sup>183</sup> Tamże, s. 174.
- <sup>184</sup> Tamże, s. 187.
- <sup>185</sup> Tamże.
- <sup>186</sup> Tamże, s. 184.
- <sup>187</sup> „Lecz człek ocknięty i uświadomiony rzecz: ciałem jestem na wskroś i niczem ponadto; zaś dusza jest tylko słowem na coś do ciała należącego” (F.W. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Gdynia 1991, s. 35).

- <sup>188</sup> W. Menninghaus, dz. cyt., s. 204–205.
- <sup>189</sup> Tamże, s. 206, 209.
- <sup>190</sup> F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2001, s. 52–53.
- <sup>191</sup> Zob. W. Menninghaus, dz. cyt., s. 213.
- <sup>192</sup> W. Gombrowicz, *Dzienniki 1953–1956*, Kraków 1986, s. 354.
- <sup>193</sup> Zob. Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, [w:] tegoż, *Pisma społeczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1998.
- <sup>194</sup> Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kemperówna, Warszawa 2001, s. 179.
- <sup>195</sup> W. Menninghaus, dz. cyt., s. 13.
- <sup>196</sup> Tamże, s. 8.
- <sup>197</sup> Tamże, s. 18–19.
- <sup>198</sup> Zob. P. Michelson, dz. cyt., s. 21.
- <sup>199</sup> Tamże, s. 23.
- <sup>200</sup> „It contends, not that existence is obscene, merely that obscenity has existence. Obscenity, then, no less than beauty helps articulate the truth” (Tamże, s. 83).
- <sup>201</sup> „Obscenity counters beauty in its dialectics (bringing «onstage» what heretofore was «offstage»); and sexuality is the imagistic, figural, and verbal basis of its rhetoric” (Tamże, s. 84).
- <sup>202</sup> Tamże, s. 112.
- <sup>203</sup> Zob. tamże, s. 178.
- <sup>204</sup> D.A.F. de Sade, *Julietta – powodzenie występku*, wyb. i tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski, Kraków 2003, s. 25.
- <sup>205</sup> Tamże, s. 29.
- <sup>206</sup> Zob. P. Michelson, dz. cyt., s. 147.
- <sup>207</sup> Tamże, 146.
- <sup>208</sup> Tamże, 154.
- <sup>209</sup> Tamże, s. 69.
- <sup>210</sup> Tamże, s. 83.
- <sup>211</sup> C. Paglia, *Seksualne osoby. Sztuka i dekadencja od Nefretete do Emily Dickinson*, Poznań 2006, s. 2.
- <sup>212</sup> Rozmowa z Camille Paglią przeprowadzona przez Warrena Kakbackera, „Playboy”, October 1991.
- <sup>213</sup> C. Paglia, dz. cyt., s. 16.
- <sup>214</sup> Tamże, s. 23.
- <sup>215</sup> Tamże, s. 32.
- <sup>216</sup> Tamże, s. 217.
- <sup>217</sup> Tamże, s. 92.
- <sup>218</sup> Tamże, s. 279.
- <sup>219</sup> Tamże, s. 214.
- <sup>220</sup> Tamże, s. 360.
- <sup>221</sup> Tamże, s. 360.
- <sup>222</sup> Tamże, s. 216.
- <sup>223</sup> Tamże, s. 216.
- <sup>224</sup> P. Michelson, dz. cyt., s. 11.
- <sup>225</sup> C. Paglia, dz. cyt., s. 578.

- <sup>226</sup> M. Bachtin, *Estetyka groteski a estetyka klasycznego piękna*, [w:] *Dialog, Język, Literatura*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 191.
- <sup>227</sup> Tamże, s. 188–189.
- <sup>228</sup> Tamże, s. 191.
- <sup>229</sup> M. Bachtin, dz. cyt., s. 194.
- <sup>230</sup> A. Araszkiewicz, *Poza zakazem kazirodstwa*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 113–114.
- <sup>231</sup> Kristeva używa terminu „abiekt”, by podkreślić tę ambiwalencję pomiędzy subiektem i obiektem. Abiekt to dosłownie odrzutek. Łaciński czasownik *jacere*, ‘rzucać, miotać’ wraz z dodaniem przedrostka a- znaczy bowiem ‘odrzucić’. Pole semantyczne obejmuje również ‘pomiać’, ‘pogardzać’, ‘upodlać’. W języku polskim Ewa Mikina zaproponowała tłumaczenie „pomiot” jako twór przejściowy między podmiotem i przedmiotem.
- <sup>232</sup> J. Kristeva, dz. cyt., s. 193.
- <sup>233</sup> Z. Mitosek, *La Révolution du langage poétique: L'avant-garde a la fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé*, [w:] *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, red. B. Skarga, Warszawa 1995, s. 273.
- <sup>234</sup> J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, [w:] tejsze, *The Portable Kristeva*, ed. K. Oliver, New York, s. 35.
- <sup>235</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...*, s. 194.
- <sup>236</sup> Zob. T. Swoboda, *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*, Gdańsk 2010.
- <sup>237</sup> Zob. G. Bataille, *Łzy Erosa*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2009, s. 28.
- <sup>238</sup> Tamże, s. 78.
- <sup>239</sup> G. Bataille, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Warszawa 2008, s. 111.
- <sup>240</sup> Tamże, s. 105.
- <sup>241</sup> Zob. G. Bataille, *Historia erotyzmu*, s. 150; tenże, *Erotyzm*, s. 168.
- <sup>242</sup> Tenże, *Historia Erotyzmu*, s. 10.
- <sup>243</sup> Tenże, *Łzy Erosa*, s. 80.
- <sup>244</sup> K. Matuszewski, *Georges'a Bataille'a Mistyczna kartuzia*, „Nowa Krytyka”, 7 maja 2011, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article77>, dostęp: 1.11.2014.
- <sup>245</sup> G. Bataille, *Erotyzm*, s. 26.
- <sup>246</sup> Tamże, s. 66.
- <sup>247</sup> Tamże, s. 46.
- <sup>248</sup> Tamże, s. 56.
- <sup>249</sup> Zob. T. Swoboda, *Historie oka...*
- <sup>250</sup> Zob. K. Matuszewski, dz. cyt., s. 21–22.
- <sup>251</sup> G. Bataille, *Święte sprzysiężenie*, przeł. K. Matuszewski, „Xuxem” 1994, nr 3, s. 22.
- <sup>252</sup> Zob. tenże, *O Nietzschem*, przeł. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1985, nr 10, s. 165–210.
- <sup>253</sup> Zob. tenże, *Suwerenny człowiek Sade'a*, [w:] tegoż, *Erotyzm*, s. 161–174.
- <sup>254</sup> Zob. A. Koś, *Wolność według Georges'a Bataille'a*, „Nowa Krytyka” 2005, nr 17, s. 161–186.
- <sup>255</sup> K. Matuszewski, *Georges Bataille – inwokacje zatraty*, Łódź 2006, s. 155.
- <sup>256</sup> A. Arnaud, G. Excoffon-Lafarge, *Bataille. Éditions du Seuil*, Paris 1978, s. 73, cyt. za: K. Matuszewski, *Georges Bataille...*, s. 136.
- <sup>257</sup> T. Komendant, *Batalia*, „Literatura na świecie” 1985, nr 10, s. 4.

- <sup>258</sup> M. Surya, *Georges Bataille. La mort à l'œuvre*, Paris 1987, s. 63, cyt. za: K. Matuszewski, *Georges Bataille...*, s. 136.
- <sup>259</sup> G. Bataille, *Erotyzm*, s. 72.
- <sup>260</sup> Tenże, *Łzy Erosa*, s. 85.
- <sup>261</sup> Tenże, *Erotyzm*, s. 137.
- <sup>262</sup> D. A. F. de Sade, *Francuzi jeszcze jeden wysilek, jeśli chcecie stać się republikanami*, [w:] tegoż, *Powiedzieć wszystko*. Antologia, tłum. B. Banasiak, Kraków 2003, s. 214.
- <sup>263</sup> G. Bataille, *Erotyzm*, s. 255.
- <sup>264</sup> Tamże, s. 251.
- <sup>265</sup> T. Komendant, *Batalia*, s. 4.
- <sup>266</sup> K. Matuszewski, *Dygresja na temat heterologii*, [w:] G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hederman, Warszawa 1998, s. 34.
- <sup>267</sup> K. Matuszewski, *Georges'a Bataille'a...*
- <sup>268</sup> G. Bataille, *Erotyzm*, s. 27.
- <sup>269</sup> K. Matuszewski, *Georges Bataille...*, s. 159.
- <sup>270</sup> M. Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna*, [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 13.
- <sup>271</sup> P. Pia, *Sade w XIX wieku*, „Literatura na Świecie” 1994, nr 10 (279), s. 202.
- <sup>272</sup> B. Banasiak, *Sadyczna „encyklopedia”*, czyli „powiedzieć wszystko”, „Nowa Krytyka”, 26 kwietnia 2013, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article359>, dostęp: 1.11.2014.
- <sup>273</sup> Tenże, *Integralna potworność...*, s. 91 (cytat pomija bardzo liczne przypisy).
- <sup>274</sup> Tamże, s. 45.
- <sup>275</sup> Tamże, s. 132–135.
- <sup>276</sup> R. Barthes, *Sade, Fourier...*, s. 31.
- <sup>277</sup> Roland Barthes większość tekstów, które złożyły się na esej *Sade, Fourier, Loyola*, publikował oddzielnie wcześniej, jednak – jak wyjaśnia w przedmowie – „bez trudu przyszło je pomieścić obok siebie w książce o Logotetach, założycielach języków” (Tamże, s. 5).
- <sup>278</sup> Tamże, s. 38.
- <sup>279</sup> Tamże, s. 39.
- <sup>280</sup> Tamże, s. 177.
- <sup>281</sup> R. Barthes, *Podstawy semiologii*, przekł. A. Turczyn, Kraków 2009, s. 9.
- <sup>282</sup> Tamże, s. 8–9.
- <sup>283</sup> Co postuluje jako cel nauki o literaturze w *Krytyce i prawdzie*.
- <sup>284</sup> D. Ulicka, *Zbrodnia Markiza de Sade*, „Magazyn Literacki” 1986, nr 7, s. 145–147.
- <sup>285</sup> R. Barthes, *Sade, Fourier...*, s. 36.
- <sup>286</sup> Tamże, s. 37.
- <sup>287</sup> Tamże, s. 139.
- <sup>288</sup> Tamże, s. 143.
- <sup>289</sup> Tamże, s. 170.
- <sup>290</sup> M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1987, s. 333.
- <sup>291</sup> G. Deleuze, *Prezentacja Sacher-Masocha*, przeł. T. Swoboda, „Literatura na Świecie” 1994, nr 10 (279), s. 259.
- <sup>292</sup> R. Barthes, *Sade, Fourier...*, s. 42.

- <sup>293</sup> Tamże, s. 136.
- <sup>294</sup> S. Sontag, *Wyobrażenia pornograficzna*, s. 49.
- <sup>295</sup> Tamże, s. 49.
- <sup>296</sup> J.J. Winckelmann, *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst*, s. 207, cyt. za: W. Menninghaus, dz. cyt., s. 73.
- <sup>297</sup> L. Nead, *Akt kobiety...*, s. 23.
- <sup>298</sup> T. Michelson, dz. cyt., s. 36.
- <sup>299</sup> O. Weininger, dz. cyt., s. 22.
- <sup>300</sup> É. Roudinesco, *Nasza mroczna strona. Z dziejów perwersji*, przeł. B. Baran, Warszawa 2009, s. 10.
- <sup>301</sup> Tamże.
- <sup>302</sup> Tamże.
- <sup>303</sup> M. Leiris, *Lustro tauromachii*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999, s. 42.
- <sup>304</sup> H. Levin, *The Unbanning of the Books*, [w:] *Perspectives on Pornography*, s. 20.
- <sup>305</sup> S. Marcus, dz. cyt., s. 280.
- <sup>306</sup> P. Górecki, *Merde! Cholera! Mierda!*, <http://m.newsweek.pl/psychologia,merde-cholera-mierda,38502,1,1.html>, dostęp: 28.02.2018.
- <sup>307</sup> A. Barr Snitow, dz. cyt., s. 162.
- <sup>308</sup> T. Michelson, dz. cyt., s. 39.
- <sup>309</sup> Z. Mitosek, *La Révolution du langage poétique: L'avant-garde à la fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé*, [w:] *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, red. B. Skarga, Warszawa 1995, s. 273.
- <sup>310</sup> Tamże, s. 272.
- <sup>311</sup> W. Benjamin, *A State Monopoly on Pornography*, [w:] tegoż, *Selected Writings*, vol. 2, Cambridge, s. 73.
- <sup>312</sup> R. Barthes, *Sade, Fourier...*, s. 144.
- <sup>313</sup> Tamże.
- <sup>314</sup> T. Komendant, *Batalia*, s. 301.
- <sup>315</sup> B. Banasiak, dz. cyt., s. 135.
- <sup>316</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 20.
- <sup>317</sup> B. Banasiak, dz. cyt., s. 138–139.
- <sup>318</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, s. 20.
- <sup>319</sup> J. Baudrillard, *Symulakry i symulacje*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005, s. 12.
- <sup>320</sup> Tamże, s. 11–12.
- <sup>321</sup> M. P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2002, s. 325.
- <sup>322</sup> G. Deleuze, *Prezentacja Sacher-Masocha*, s. 265.
- <sup>323</sup> M. P. Markowski, *O reprezentacji*, s. 288.
- <sup>324</sup> Tamże, s. 289.
- <sup>325</sup> Tamże, s. 170.

### Dzieje grzechu Stefana Żeromskiego

<sup>1</sup> W. Kendrick, *The Secret Museum. Pornography In Modern Culture*, Berkeley 1996, s. 93.

<sup>2</sup> T. Jeske-Choiński, *Seksualizm w powieści polskiej*, Warszawa 1914, s. 13.

<sup>3</sup> Dokładny przegląd głosów krytycznych po publikacji *Dziejów grzechu* znajduje się w: S. Eile, *Legenda Żeromskiego. Recepcja twórczości pisarza w latach 1892–1926*, Kraków 1965.

<sup>4</sup> E. Showalter, *Odd Woman*, [w:] tejsze, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siecle*, London 2009, s. 19–37.

<sup>5</sup> T. Mendrys, *Z powodu odznaczenia S. Żeromskiego wstęgą orderu Odrodzenia Polski*, „Głos Narodu” 1925, nr 127, cyt. za: S. Morawski, *Sztuka i pornografia*, „Studia Socjologiczne” 1965, nr 4, s. 226.

<sup>6</sup> T. Jeske-Choiński, *Nowoczesna kobieta*, Warszawa 1917, s. 40, cyt. za: A. Makowiecki, *Ten wyuzdany fin de siecle*, [w:] tegoż, *Wokół modernizmu. Szkice*, Warszawa 1985, s. 167.

<sup>7</sup> T. Jeske-Choiński, *Seksualizm w życiu*, [w:] tegoż, *Seksualizm...*, s. 38.

<sup>8</sup> R. Dyoniziak, *Postacie miłości. Przeobrażenia obyczajowe w Europie Zachodniej i w Polsce*, Kraków 1995, s. 31–34.

<sup>9</sup> Por. K. Szczuka, *Milczenie owieczek. Rzecz o aborcji*, Warszawa 2004; K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999; T. Boy-Żeleński, *Piekło kobiet*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. XV, Warszawa 1958; Z. Nałkowska, *Uwagi o etycznych zadaniach ruchu kobiecego*, [w:] tejsze, *Widzenia bliskie i dalekie*, Warszawa 1957.

<sup>10</sup> T. Boy-Żeleński, dz. cyt., s. 365.

<sup>11</sup> Ojciec, na którego utrzymaniu powinna być do czasu zamążpójścia, jest od wielu lat bezrobotny. W związku z tym dziewczyna, będąca wedle mieszczańskich kategorii „starą panną”, zmuszona jest zarabiać na utrzymanie rodziny, pracując w biurze zarządu kolei, wyrabiając trzy normy po dwanaście godzin dziennie. Żadna z późniejszych relacji Ewy nie jest nawet bliska ideałom klasy mieszczańskiej. Żonaty Łukasz zobligowany jest do utrzymywania żony, a jednocześnie zbiera fundusze na rozwód. Ewa zamieszkuje z nim, gdy wraca do zdrowia po postrzale. Niedługo potem Łukasz wyjeżdża, pozostawiając ją samą. Po okresie ciąży, połączonej z pracą zarobkową, bohaterka zostaje utrzymaną hrabiego Szczerbica. Ten jednak nie może dopuścić się megalomanii za cenę utraty tytułu i należnego mu majątku. Następnie dziewczyna staje się kochanką Pochronia, zmuszoną okradać innych, by zapewnić obydwojemu utrzymanie. Wreszcie zostaje prostytutką, a potem pracownicą falansteru Bodzanty, by ostatecznie wrócić do zawodu kobiety publicznej.

<sup>12</sup> M. Foucault, *Historia seksualności*, Gdańsk 2010, s. 15.

<sup>13</sup> Tamże, s. 95.

<sup>14</sup> T. W. Laqueur, *Samotny seks. Kulturowa historia masturbacji*, tłum. M. Kaczyński, A. Leśniak, G. Uzdanski, Kraków 2006, s. 37.

<sup>15</sup> Tamże, s. 207.

<sup>16</sup> S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. I, Bydgoszcz 1980, s. 90.

<sup>17</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 163.

<sup>18</sup> T. W. Laqueur, dz. cyt., s. 172.

<sup>19</sup> S. Żeromski, dz. cyt., s. 9.

<sup>20</sup> M. Foucault, *Historia seksualności*, s. 64–65.

<sup>21</sup> S. Żeromski, dz. cyt., s. 22.

- <sup>22</sup> Tamże, s. 23.
- <sup>23</sup> Tamże, s. 22.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 23.
- <sup>25</sup> M. Foucault, *Historia seksualności*, s. 50.
- <sup>26</sup> S. Żeromski, dz. cyt., s. 24.
- <sup>27</sup> M. Foucault, *Historia seksualności*, s. 53.
- <sup>28</sup> Tamże.
- <sup>29</sup> S. Żeromski, dz. cyt., s. 23.
- <sup>30</sup> T. W. Laqueur, dz. cyt., s. 281.
- <sup>31</sup> S. Żeromski, dz. cyt., s. 14.
- <sup>32</sup> Tamże, s. 25–26.
- <sup>33</sup> T. W. Laqueur, dz. cyt., s. 260.
- <sup>34</sup> Tamże, s. 261.
- <sup>35</sup> S. Żeromski, dz. cyt., s. 51.
- <sup>36</sup> Tamże, s. 94. „Trzepocą się we mnie słowa niezwyknięte, ptaki cudnopióre, a ręka drży i opada, gdy je wypuścić i posłać, do Pani przychodzi” (Tamże, s. 95).
- <sup>37</sup> Tamże, s. 98.
- <sup>38</sup> T. W. Laqueur, dz. cyt., s. 297; por. S. Bollmann, *Frauen, die lesen, sind gefährlich. Lesende Frauen in Malerei und Fotografie*, München 2005.
- <sup>39</sup> S. Żeromski, dz. cyt., s. 78.
- <sup>40</sup> D. Trześniowski, *Kim jest Ewa Pobratyńska? Rzec o antypsychologizmie Żeromskiego*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego*, red. M. Olszewska, G. Bąbiak, Warszawa 2005, s. 427–428.
- <sup>41</sup> S. Żeromski, dz. cyt., t. II, s. 272.
- <sup>42</sup> L. Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków 2010, s. 83.
- <sup>43</sup> Zarówno psychoanaliza, jak i kino pełnią tu funkcję nie tyle klucza do interpretacji struktur narracyjnych literatury, ile przykładów analogicznie ukształtowanego dyskursu o seksualności o historycznym podłożu i potencjalnym wpływie historycznym. Podobnie te zagadnienia traktuje Linda Williams.
- <sup>44</sup> L. Mulvey, dz. cyt., s. 41.
- <sup>45</sup> Tamże, s. 42.
- <sup>46</sup> S. Żeromski, dz. cyt., t. I, s. 264.
- <sup>47</sup> L. Mulvey, dz. cyt., s. 40.
- <sup>48</sup> A. Hutnikiewicz, *Żeromski i naturalizm*, Toruń 1956, s. 96.
- <sup>49</sup> K. Irzykowski, *Głosy do współczesnej literatury polskiej*, [w:] tegoż, *Czyn i słowo*, Kraków 1980, s. 342–388.
- <sup>50</sup> L. Williams, dz. cyt., s. 63.
- <sup>51</sup> T. Sikora, *Władza, opór, pornografia*, „uniGENDER” 2010–2011, <http://www.unigender.org/?page=biezacy&issue=05&article=11>, dostęp: 1.11.2014.
- <sup>52</sup> R. Zimand, *„Dekadentyzm” warszawski*, Warszawa 1964, s. 158.
- <sup>53</sup> Tamże.
- <sup>54</sup> „Na tym polega dziwna aktualność polskiego modernizmu. Bo nie przecież na tym, że ktoś chciałby malować jak Podkowiński, pisać jak Miciński, komponować jak Karłowicz czy nawet filozofować jak Abramowski” (R. Zimand, dz. cyt., s. 183).

- <sup>55</sup> H. Markiewicz, *Spojrzenie na Żeromskiego*, [w:] tegoż, *Tradycje i rewizje. Szkice*, Kraków 1957, s. 260–261.
- <sup>56</sup> S. Żeromski, *Dzienniki*, t. II, pod red. S. Pigonia, Warszawa 1954, s. 59.
- <sup>57</sup> S. Żeromski, *Dzienniki*, t. I, pod red. S. Pigonia, Warszawa 1955, s. 368.
- <sup>58</sup> A. Hutnikiewicz, *Żeromski i naturalizm*, Toruń 1956, s. 80.
- <sup>59</sup> Tamże, s. 280–281.
- <sup>60</sup> Tamże.
- <sup>61</sup> R. Nycz, *Język modernizmu. Prologomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002, s. 93.
- <sup>62</sup> M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997, s. 106.
- <sup>63</sup> R. Nycz, dz. cyt., s. 38.
- <sup>64</sup> M. Głowiński, dz. cyt., s. 90.
- <sup>65</sup> A. Z. Makowiecki, dz. cyt., s. 171.
- <sup>66</sup> S. Żeromski, dz. cyt., t. I, s. 22.
- <sup>67</sup> H. Markiewicz, dz. cyt., s. 224.
- <sup>68</sup> Taka kompozycja implikowała ograniczenie czasowe i przestrzenne fabuły lub wymagała koniecznych streszczeń. Por. H. Markiewicz, dz. cyt., s. 227–228.
- <sup>69</sup> S. Żeromski, dz. cyt., t. I, s. 257.
- <sup>70</sup> S. Żeromski, dz. cyt., t. II, s. 42.
- <sup>71</sup> Tamże, s. 161.
- <sup>72</sup> M. Głowiński, dz. cyt., s. 133.
- <sup>73</sup> L.-F. Céline, *Listy do Milтона Hindusa*, „Literatura na Świecie” 1990, nr 12 (223), s. 238.
- <sup>74</sup> A. Makowiecki, dz. cyt., s. 175.
- <sup>75</sup> M. Głowiński, dz. cyt., s. 96.
- <sup>76</sup> R. Nycz, dz. cyt., s. 36.
- <sup>77</sup> Tamże, s. 41.
- <sup>78</sup> R. Zimand, dz. cyt., s. 160.
- <sup>79</sup> Tamże, s. 106.
- <sup>80</sup> Tamże, s. 102.
- <sup>81</sup> K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce*, [w:] tegoż, *Słoi wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, Warszawa 1934.
- <sup>82</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 354.
- <sup>83</sup> A. Makowiecki, dz. cyt.
- <sup>84</sup> Zob. O. Boek, *Erotic Nihilism in Late Imperial Russia: The Case of Mikhail Artsybashev's Sanin*, Madison 2009.
- <sup>85</sup> H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995, s. 186.
- <sup>86</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, [w:] tegoż, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994.
- <sup>87</sup> Zob. W. Gutowski, dz. cyt.
- <sup>88</sup> Wedle de Sade’a głównymi motywami powieści powinny być podróż jako doświadczenie relatywizmu zasad etycznych obowiązujących w różnych społeczeństwach oraz nieszczęście, które spotyka główną bohaterkę niezależnie od

jej dobrych uczynków, potwierdzając błędność założeń chrześcijaństwa, a także obojętność natury na kwestie moralności.

<sup>89</sup> É. Roudinesco, *Nasza mroczna strona. Z dziejów perwersji*, Warszawa 2009, s. 94.

<sup>90</sup> Por. J. Majmurek, *Nowa ekstrema*, „Ha!art”, Kraków 2010, nr 31, s. 58.

<sup>91</sup> Na zarzuty pornograficzności *Przedwiośnia* Żeromski odpowiedział w samej książce w przypisie do sceny schadzki Cezarego i Laury: „Pruderia autora i głębocki szacunek wobec pruderii czytelnika (-czki), a nade wszystko czołobitność wobec superpruderii krytyka, nie pozwala na przytoczenie szczegółów i perypetii tego wieczora, które się dokonały w zamkniętym na klucz pokoju pani Laury. [...] Podówczas [w epoce odrodzenia – E. S.] twórca nie był zmuszony do wrywania najniezbędniejszej części swego pomysłu i wrzucania go do śmietnika. Dziś nie możemy iść śladem wielkich ojców twórczości, czczonych powszechnie. I tutaj, w tym poziomym i przyziemnym... *Przedwiośniu* żywota, najistotniejszy, najzdrowszy, najteższy obraz przedwiośnia i zdrową, tryskającą życiem treść jego musimy zamknąć na klucz i pozostawić niezdrowej, zepsutej, pełnej... «domyślności» czytelnika (-czki)” (S. Żeromski, *Przedwiośnie*, Warszawa 1993, s. 178).

<sup>92</sup> S. Eile, dz. cyt., s. 173–174.

<sup>93</sup> S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. I, s. 221.

<sup>94</sup> Tamże, s. 224.

<sup>95</sup> Tamże, s. 222.

<sup>96</sup> S. Brzozowski, *O Stefanie Żeromskim*, [w:] tegoż, *Eseje i studia o literaturze*, t. I, Wrocław 1990, s. 49.

<sup>97</sup> K. Irzykowski, dz. cyt., s. 366.

<sup>98</sup> S. Brzozowski, *Sam na sam z kłeską*, [w:] tegoż, *Legenda Młodej Polski*, Kraków–Wrocław 1983, s. 487.

<sup>99</sup> S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. I, s. 6.

<sup>100</sup> M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 188.

<sup>101</sup> S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. I, s. 29.

<sup>102</sup> M. Douglas, dz. cyt., s. 189.

<sup>103</sup> S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. I, s. 6.

<sup>104</sup> Tamże.

<sup>105</sup> Krytycy, jak na przykład Teodor Jeske-Choiński, powątpiewali, jak dobra katoliczka „z całym skupieniem niepokalanej duszy, pragnąca oczyścić się nawet z najlżejszego pyłu życia powszedniego” przechodzi taką przemianę (T. Jeske-Choiński, *Seksualizm...*).

<sup>106</sup> S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. I, s. 6.

<sup>107</sup> É. Roudinesco, dz. cyt., s. 17.

<sup>108</sup> P. Michelson, dz. cyt., s. 20.

<sup>109</sup> M. Douglas, dz. cyt., s. 80.

<sup>110</sup> É. Roudinesco, dz. cyt., s. 21–22.

<sup>111</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 22.

<sup>112</sup> Tamże.

<sup>113</sup> Tamże, s. 30.

<sup>114</sup> P. Michelson, dz. cyt., s. 83.

<sup>115</sup> R. Zimand, dz. cyt., s. 183.

### Zmory i Motory Emila Zegadłowicza

<sup>1</sup> J. Krzyżanowski, *O twórczości Emila Zegadłowicza*, [w:] tegoż, *W kręgu wielkich realistów*, Kraków 1962, s. 351.

<sup>2</sup> J. Świerżowicz, *Talent na bezdrożach*, „Mysł Narodowa” 1938, nr 31.

<sup>3</sup> S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. I, Warszawa 1954, s. 248.

<sup>4</sup> J. Krzyżanowski, dz. cyt., s. 340–341.

<sup>5</sup> E. Kozikowski, *Portret Zegadłowicza bez ramy. Opowieść biograficzna na tle wspomnień osobistych*, Warszawa 1966, s. 46.

<sup>6</sup> *Emil Zegadłowicz, Stefan Żechowski, Marian Ruzamski – Korespondencja 1936–1944*, t. I, wstęp, oprac. tekstu i przyp. M. Wójcik, Kielce 2002, s. 280–281.

<sup>7</sup> K. Szymanowski, *Korespondencja Zegadłowicza*, „Przegląd Humanistyczny”, Warszawa 1962, nr 4, s. 237.

<sup>8</sup> „W latach dwudziestych rozwijał się bujnie w Polsce typ powieści autobiograficznej, tematycznie obejmującej lata dziecięce autorów. Powieść taką uprawiali: Włodzimierz Perzyński (*Uczniaki*), Tadeusz Rittner (*Drzwi zamknięte*), Maria Dąbrowska (*Uśmiech dzieciństwa*), Zofia Nałkowska (*Dom nad łakami*), Kornel Makuszyński (*Bezgrzeszne lato*), Juliusz Kaden-Bandrowski (*Miasto mojej matki, W cieniu zapomnianej olszyny, Nad brzegiem wielkiej rzeki*), Zygmunt Kisielewski (*Poranek*), Jerzy Bandrowski (*Wież mojej matki*)” (K. Szymanowski, dz. cyt., s. 25).

<sup>9</sup> J. Błoński, *Posłowie*, [w:] M. Leiris, *Wiek męski*, Warszawa 1972.

<sup>10</sup> K. Szymanowski, dz. cyt., s. 168.

<sup>11</sup> M. Tramer, *Rzecz wstydlive, a nawet mniej ważne*, Katowice 2007, s. 95–97.

<sup>12</sup> *Notificationes. Curia Principis Metropoliæ Cracoviensis*, 1935, nr 10–11, s. 1, cyt. za: *Emil Zegadłowicz, Stefan Żechowski...*, t. I, s. 337.

<sup>13</sup> K. Kolińska, *Zegadłowicz. Podwójny żywot Mikołaja Srebrmpisanego*, Warszawa 1999, s. 227.

<sup>14</sup> *Emil Zegadłowicz, Stefan Żechowski...*, t. I, s. 397.

<sup>15</sup> Tamże, s. 353.

<sup>16</sup> *Notificationes. Curia Principis...*, s. 1, cyt. za: *Emil Zegadłowicz, Stefan Żechowski...*, t. I, s. 337.

<sup>17</sup> E. Kozikowski, dz. cyt., s. 425.

<sup>18</sup> Tamże, s. 476.

<sup>19</sup> A. Piwowarczyk, *W kręgu Gorzenia Górnego*, [w:] *Księga wspomnień 1919–1939*, Warszawa 1960, s. 308.

<sup>20</sup> L. Skoczylas, *Zakłamana książka*, „Wiara i Życie” 1936, nr 1.

<sup>21</sup> J. Tuwim, *Listy do przyjaciół – pisarzy*, cyt. za: *Emil Zegadłowicz, Stefan Żechowski...*, t. I, s. 371.

<sup>22</sup> E. Kozikowski, dz. cyt., s. 474.

<sup>23</sup> J. Paszek, *Motory i pornografia*, [w:] *Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza*, pod red. Z. Andresa, Rzeszów 1985, s. 106.

- <sup>24</sup> Tamże, s. 107.
- <sup>25</sup> K. Wyka, *Żywoć Mikołaja Srembrepisanego, Zmory*, „Droga” 1935, nr 11, s. 100.
- <sup>26</sup> J. Wyszomirski, *Artyzm i spekulacja*, „Gazeta Polska” 1935, nr 305.
- <sup>27</sup> S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 248.
- <sup>28</sup> K. Kłosiński, *Od Zmór do Motorów. Czy jest możliwa literatura erotyczna?*, [w:] *Studia o Zegadłowiczu*, red. J. Paszka, Katowice 1982, s. 50.
- <sup>29</sup> *Emil Zegadłowicz, Stefan Żechowski...*, t. I, s. 353.
- <sup>30</sup> J. Krzyżanowski, dz. cyt., s. 351.
- <sup>31</sup> Julian Tuwim, cyt. za: K. Kolińska, dz. cyt., s. 197.
- <sup>32</sup> E. Zegadłowicz, *W pracowniach pisarzy polskich (Odpowiedź na ankietę)*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 21.
- <sup>33</sup> K. Szymanowski, dz. cyt., s. 137.
- <sup>34</sup> Tamże, s. 105–106.
- <sup>35</sup> *Emil Zegadłowicz, Stefan Żechowski...*, t. I, s. 119.
- <sup>36</sup> M. Tramer, dz. cyt., s. 22–35.
- <sup>37</sup> W. Kendrick, *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, Berkeley 1996.
- <sup>38</sup> M. Wójcik, *Pan na Gorzeniu. Życie i twórczość Emila Zegadłowicza*, Kielce 2005, s. 375.
- <sup>39</sup> E. Zegadłowicz, *Zmory*, Kraków 1984, s. 245.
- <sup>40</sup> Tamże, s. 205.
- <sup>41</sup> Tamże, s. 166.
- <sup>42</sup> M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Gdańsk 2010, s. 28.
- <sup>43</sup> E. Zegadłowicz, *Zmory*, s. 236–237.
- <sup>44</sup> K. Szymanowski, dz. cyt., s. 161.
- <sup>45</sup> Tamże.
- <sup>46</sup> Tamże, s. 150.
- <sup>47</sup> K. Szymanowski, dz. cyt., s. 160.
- <sup>48</sup> M. Foucault, dz. cyt., s. 38.
- <sup>49</sup> K. Kłosiński, dz. cyt., s. 56.
- <sup>50</sup> E. Zegadłowicz, *Zmory*, s. 262.
- <sup>51</sup> J.-L. Nancy, *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 10.
- <sup>52</sup> Tamże, s. 11.
- <sup>53</sup> E. Zegadłowicz, *Motory*, Łódź 1981, s. 58.
- <sup>54</sup> Tamże, s. 83.
- <sup>55</sup> Tamże, s. 100.
- <sup>56</sup> Tamże, s. 121.
- <sup>57</sup> Tamże, s. 181.
- <sup>58</sup> Tamże, s. 348.
- <sup>59</sup> Tamże, s. 243.
- <sup>60</sup> Tamże, s. 204.
- <sup>61</sup> „Dla autora *W pokoju dziecinnym* sfera zachowań seksualnych człowieka – w klasycznym ujęciu Freudowskim – była jednak siłą sprawczą w kształtowaniu się historii jednostek i społeczeństw. Narody, państwa, granice, wojsko, wyznania – są w tym rozumieniu emanacją stłumionych potrzeb id. Zahamowaniami płciowymi tłumaczył Zegadłowicz granicę ludzkiego okrucieństwa, które od za-

rania ludzkiej świadomości znaczyło dzieje globu szaleństwami inkwizycji, wojen, tortur, rewolucji” (M. Wójcik, dz. cyt., s. 375).

<sup>62</sup> E. Zegadłowicz, *Motory*, s. 21–22.

<sup>63</sup> Tamże, s. 103.

<sup>64</sup> Tamże, s. 32–33.

<sup>65</sup> Tamże, s. 113.

<sup>66</sup> K. Kłosiński, dz. cyt., s. 92.

<sup>67</sup> M. Foucault, dz. cyt., s. 55.

<sup>68</sup> Jan Emil Skiwski zwracał uwagę: „Ta rozpusta słowna postępuje z każdym tomem” (J. E. Skiwski, *Zegadłowicz żyje*, „Pion” 1934, nr 15), a Edward Kozikowski dodawał: „Byliśmy po prostu zaskoczeni powodzią słów, za którymi nie kryło się nawet żdźbło treści, jakby otworzono wszystkie krany i kurki i pozwolono wodzie płynąć bez żadnego ograniczenia” (E. Kozikowski, dz. cyt., s. 56).

<sup>69</sup> E. Zegadłowicz, *Motory*, s. 113.

<sup>70</sup> Tamże, s. 401.

<sup>71</sup> Z. Freud, *Pisarz a fantazjowanie*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, t. III, cz. 1, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1974, s. 514.

<sup>72</sup> E. Zegadłowicz, *Motory*, s. 440.

<sup>73</sup> J. Majmurek, *Filmowa produkcja pary*, „Krytyka Polityczna”, Warszawa 2010, nr 16–17, s. 145.

<sup>74</sup> M. Foucault, dz. cyt., s. 15.

### *Na paryskim sztrychu Rudolfa Niemca...*

<sup>1</sup> „Nie jestem pornografem. Rozmowa z Marianem Pankowskim”. Rozmawiała Da-nuś Lubina-Cipińska, „Gazeta w Katowicach” 1996, nr 53.

<sup>2</sup> M. Pankowski, *Rudolf*, Warszawa 1984, s. 24.

<sup>3</sup> M. Danilewicz-Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej*, cyt. za: J. Termer, *In memoriam: Marian Pankowski (1919–2011)*, <http://pisarze.pl/esaje/673-janusz-termer-in-memorial-marian-pankowski-1919-2011.html>, dostęp: 28.02.2018.

<sup>4</sup> *Żegnaj, Maniuś, żegnaj! Rozmowa z Marianem Pankowskim*, „Gazeta Wyborcza”, Warszawa 2011, [http://wyborcza.pl/1,76842,9370635,Zegnaj\\_\\_Manius\\_\\_zegnaj\\_.html](http://wyborcza.pl/1,76842,9370635,Zegnaj__Manius__zegnaj_.html), dostęp: 28.02.2018.

<sup>5</sup> *Nam wieczna w polszczyźnie rozróżba!*, Kraków 2011, s. 108.

<sup>6</sup> G. Ritz, *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002.

<sup>7</sup> *Nam wieczna w polszczyźnie...*, s. 185.

<sup>8</sup> J. Termer, dz. cyt.

<sup>9</sup> K. Mojsak, „Przygody ciała” – podmiotowość i groteska w powieści „Matuga idzie” Mariana Pankowskiego, „Pamiętnik Literacki”, Warszawa 2008, z. 4, s. 125.

<sup>10</sup> *Nam wieczna w polszczyźnie...*, s. 133.

<sup>11</sup> P. Sawicki, *Czy Marian Pankowski jest pisarzem pornograficznym?*, „Acta Pancoviana”, Sanok 1999, nr 2, s. 64–74 oraz K. Ruta-Rutkowska, *Mit miłości i erotyka w twórczości Mariana Pankowskiego*, „Acta Pancoviana”, Sanok 2004, nr 3, s. 32–43. Warto też przypomnieć znacznie wcześniejszy szkic o przesuwaniu przez Pankowskiego erotyki w stronę fizjologii: A. van Crugten, *Marian*

Pankowski, *kozak i moralista*, „Oficyna Poetów i Malarzy”, Londyn 1975, nr 3, s. 17 i nast.

<sup>12</sup> W rozdziale tym korzystam z ustaleń wypracowanych w mojej pracy magisterskiej zatytułowanej *Spotkania z innością na podstawie „Rudolfa” Mariana Pankowskiego. Trzy lektury*.

<sup>13</sup> M. Pankowski, *Rudolf*.

<sup>14</sup> W. Pogonowski, *Biała rękawiczka*, „Literatura”, Warszawa 1985, nr 2.

<sup>15</sup> Fragment zina „Dupa ludu”, cyt. za: „Brulion” 1989, nr 11–12, s. 229.

<sup>16</sup> Zob. J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia bruLionu (1986–1996)*, Warszawa 1996; P. Dunin-Wąsowicz, *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia brulionu wobec rzeczywistości III RP*, Warszawa 2000.

<sup>17</sup> *Zegnaj, Maniuś...*

<sup>18</sup> M. Panowski, *Na paryskim sztrychu. Fragmenty rękopisu Rudolfa Niemca wybrał i wstępem poprzedził Marian Pankowski*, „Ha!art” 2004, nr 18, s. 84.

<sup>19</sup> Tamże, s. 85.

<sup>20</sup> Tamże, s. 84.

<sup>21</sup> Tamże, s. 82.

<sup>22</sup> M. Pankowski, *Na paryskim sztrychu...*, s. 88.

<sup>23</sup> Tamże, s. 94.

<sup>24</sup> Tamże, s. 84.

<sup>25</sup> Tamże, s. 86.

<sup>26</sup> Tamże, s. 88.

<sup>27</sup> Tamże, s. 84.

<sup>28</sup> Tamże, s. 89.

<sup>29</sup> Tamże, s. 91.

<sup>30</sup> Tamże, s. 93.

<sup>31</sup> Tamże, s. 92.

<sup>32</sup> Tamże, s. 91.

<sup>33</sup> Tamże, s. 90.

<sup>34</sup> Tamże, s. 89.

<sup>35</sup> Zob. K. J. Dover, *Homoseksualizm grecki*, Kraków 2004.

<sup>36</sup> M. Pankowski, *Rudolf*, s. 53.

<sup>37</sup> A. Amenta, *Obrzęd ciał i sprawa polskości. Kilka uwag o „Rudolfie” Mariana Pankowskiego*, „Ha!art”, Kraków 2004, nr 1 (18), s. 97.

<sup>38</sup> G. Bataille, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 2007, s. 133.

<sup>39</sup> M. Pankowski, *Rudolf*, s. 28–29.

<sup>40</sup> Tamże, s. 14.

<sup>41</sup> Tamże, s. 17.

<sup>42</sup> Tamże, s. 19.

<sup>43</sup> U. Śmietana, *Lektury inności*, [w:] *Lektury inności. Antologia*, red. M. Dąbrowski, R. Pruszczyński, Warszawa 2007, s. 214.

<sup>44</sup> G. Ritz, *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002.

<sup>45</sup> P. Pilariski, *Za-gay-enie*, [w:] *Lektury inności...*

<sup>46</sup> M. Pankowski, *Matuga idzie. Przygody*, Lublin 1983, s. 59.

- <sup>47</sup> P. Dybel, *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*, Kraków 2006, s. 475–478.
- <sup>48</sup> M. Leiris, *Lustro tauromachii*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999, s. 42.
- <sup>49</sup> M. de Ghelderode, *Teatr*, Warszawa 1971, s. 19.
- <sup>50</sup> M. Pankowski, *Rudolf*, s. 22.
- <sup>51</sup> Jest to autentyczny numer obozowy samego Pankowskiego.
- <sup>52</sup> Tamże, s. 25.
- <sup>53</sup> *Zegnaj, Maniuś...*
- <sup>54</sup> P. Krupiński, *Ciało, historia, kultura. Pisarstwo Mariana Pankowskiego i Leo Lipskiego wobec tabu*, Szczecin 2011, s. 129–130.
- <sup>55</sup> P. Dybel, dz. cyt., s. 137.
- <sup>56</sup> Tamże.
- <sup>57</sup> P. Czapliński, *Pank's not dead, czyli pisarz XX-wieczny wobec kanonu*, „Teksty Drugie”, Warszawa 2011, nr 6, s. 31.
- <sup>58</sup> M. Pankowski, *Rudolf*, s. 11.
- <sup>59</sup> Tamże, s. 8.
- <sup>60</sup> G. Ritz, *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 132.
- <sup>61</sup> R. Cieślak, *Pragnienie Innego. Język pożądania w poezji polskiej*, [w:] *Lektury inności*, red. M. Dąbrowski, R. Pruszczyński, Warszawa 2006, s. 240–241.
- <sup>62</sup> M. Pankowski, *Rudolf*, s. 12.
- <sup>63</sup> Tamże.
- <sup>64</sup> J. Derrida, *Freud i scena pisma*, [w:] tegoż, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 347.
- <sup>65</sup> W myśli psychoanalitycznej obiekt lub obiekt tworzy przeciwieństwo z subiekt. I o ile to drugie możemy przetłumaczyć jako podmiot, o tyle to pierwsze nie odpowiada w pełni ramom terminu „przedmiot”. Obiekt ma bowiem związek z tym, co w języku literackim rozumie się jako „obiekt miłości”, „obiekt rozkoszy” i tak dalej (Zob. J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, tłum. E. Wojciechowska, E. Modzelewska, Warszawa 1996, s. 177).
- <sup>66</sup> J. Ziomek, *Pornografia i obscenom*, [w:] tegoż, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 307.
- <sup>67</sup> M. Pankowski, *Rudolf*, s. 41.
- <sup>68</sup> Tamże, s. 99.
- <sup>69</sup> G. Bataille, *Erotyzm*, s. 138.
- <sup>70</sup> M. Kundera, *Niežnośna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Warszawa 2009, s. 167.
- <sup>71</sup> *Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia K. Ruta-Rutkowska*, Warszawa 2000, s. 118.
- <sup>72</sup> P. Czapliński, dz. cyt., s. 44.

## Podsumowanie

<sup>1</sup> S. Hardy, *The New Pornographies: Representation or Reality?*, [w:] *Mainstreaming Sex*, ed. F. Attwood, London 2009, s. 9.

<sup>2</sup> A. Zeidler-Janiszewska, *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze*, „Teksty Drugie”, Warszawa 2006, nr 4.

<sup>3</sup> T. Sikora, *Władza, opór, pornografia*, „uniGENDER” 2010–2011, <http://www.uni-gender.org/?page=biezacy&issue=05&article=11>, dostęp: 1.11.2014.

### Aneks. Polskie prawo wobec pornografii

<sup>1</sup> J. Warylewski, *Pornografia – próba definicji*, [w:] *Pornografia*, red. M. Mozgawa, Warszawa 2011, s. 14–15.

<sup>2</sup> W. P. Tekely, *Zwalczanie pornografii na ziemiach polskich w dobie zaborów i w II RP*, [w:] *Pornografia*, s. 38.

<sup>3</sup> *Kodeks karny. Komentarz*, oprac. S. Glaser, A. Mogilnicki, Kraków 1934, s. 68.

<sup>4</sup> W. Kozielowicz, *Przestępstwo produkowania i rozpowszechniania pornografii – kwestie sporne w świetle orzecznictwa Sądu Najwyższego*, [w:] *Pornografia*, s. 130.

<sup>5</sup> W. P. Tekely, dz. cyt., s. 36.

<sup>6</sup> M. Mozgawa, P. Kozłowska-Kalisz, *Analiza dogmatyczna przestępstw związanych z pornografią (zagadnienia podstawowe)*, [w:] *Pornografia*, s. 65–66.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> J. Warylewski, *Pornografia – próba definicji*, [w:] *Pornografia*, s. 21–22.

<sup>9</sup> W. Kozielowicz, dz. cyt., s. 152.

# Bibliografia

## Bibliografia podmiotowa

- Pankowski M., *Na paryskim sztrychu. Fragmenty rękopisu Rudolfa Niemca wybrał i wstępem poprzedził Marian Pankowski*, „Ha!art”, Kraków 2004, nr 18.
- Pankowski M., *Rudolf*, Warszawa 1984.
- Zegadłowicz E., *Motory*, Łódź 1981.
- Zegadłowicz E., *Zmory*, Kraków 1984.
- Żeromski S., *Dzieje grzechu*, Bydgoszcz 1980.

## Bibliografia przedmiotowa

- Amenta A., *Obrzęd ciał i sprawa polskości. Kilka uwag o „Rudolfie” Mariana Pankowskiego*, „Ha!art”, Kraków 2004, nr 1 (18).
- Araszkiewicz A., *Kobieta w pornografii: feministyczne sprzeczności*, [http://niniwa22.cba.pl/feminizm\\_pornografia.htm](http://niniwa22.cba.pl/feminizm_pornografia.htm), dostęp: 28.02.2018.
- Araszkiewicz A., *Poza zakazem kazirodstwa*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, Warszawa 2003, nr 1.
- Armstrong N., *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*, Oxford 1987.
- Auerbach E., *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, Warszawa 1968.
- Bachtin M., *Estetyka groteski a estetyka klasycznego piękna*, [w:] tegoż, *Dialog, Język, Literatura*, red. E. Czaplewicz, E. Kasperski, Warszawa 1983.
- Badinter E., *Kryzys męskości na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] tejże, *XY Tożsamość mężczyzny*, Warszawa 1993.
- Bailey F., *Let it all hang out*, „Guardian”, 8 października 1999, <http://www.theguardian.com/film/1999/oct/08/1>, dostęp: 1.11.2014.
- Banasiak B., *Integralna potworność. Markiz de Sade – filozofia libertynizmu, czyli konsekwencje „śmierci Boga”*, Łódź–Wrocław 2006.
- Banasiak B., *Sadyczna „encyklopedia”, czyli „powiedzieć wszystko”*, „Nowa Krytyka”, 26 kwietnia 2013, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article359>, dostęp: 1.11.2014.
- Barr Snitow A., *Romans masowy. Pornografia dla kobiet jest inna*, przeł. J. Kutylą, „Krytyka Polityczna”, Warszawa 1995, nr 9–10.
- Barthes R., *Podstawy semiologii*, przekł. A. Turczyn, Kraków 2009.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997.

- Barthes R., *Sade, Fourier, Loyola*, przekł. R. Lis, Warszawa 1996.
- Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie”, Warszawa 1999, nr 1–2.
- Bataille G., *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 2007.
- Bataille G., *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Warszawa 2008.
- Bataille G., *Łzy Erosa*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2009.
- Bataille G., *O Nietzschem*, przeł. K. Matuszewski, „Literatura na Świecie”, Warszawa 1985, nr 10.
- Bataille G., *Sade*, przeł. M. Banasiak, „Nowa Krytyka” 1995, nr 6.
- Bataille G., *Święte sprzysiężenie*, przeł. K. Matuszewski, „Xuxem” 1994, nr 3.
- Bator J., *Fallus Lacana, czyli mężczyzna i pornografia*, [w:] *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem: rozważania o płci w kulturze*, red. J. Brach-Czaina, Białystok 1997.
- Bator J., *Wolność brzydkiego słowa*, „Gazeta Wyborcza”, 21 listopada 1998, [http://www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,600320,19981121RP-DGW,Wolnosc\\_brzydkiego\\_slowa,.html](http://www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,600320,19981121RP-DGW,Wolnosc_brzydkiego_slowa,.html), dostęp: 1.11.2014.
- Baudrillard J., *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Warszawa 2005.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacje*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.
- Bauman Z., *Ponowoczesne wzory osobowe*, [w:] tegoż, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994.
- Benjamin W., *A State Monopoly on Pornography*, [w:] tegoż, *Selected Writings*, vol. 2, Cambridge 2005.
- Berger J., *Sposoby widzenia*, Poznań 1997.
- Błoński J., *Posłowie*, [w:] M. Leiris, *Wiek męski*, tłum. J. Błoński, T. Błońska, Warszawa 1972.
- Boy-Żeleński T., *Ekonomia miłosna*, [w:] tegoż, *Reflektorem w mrok*, Warszawa 1978.
- Brownmiller S., *Against Our Will*, New York 1975.
- Brzozowski S., *O Stefanie Żeromskim*, [w:] tegoż, *Eseje i studia o literaturze*, t. 1, Wrocław 1990.
- Brzozowski S., *Sam na sam z klęską*, [w:] tegoż, *Legenda Młodej Polski*, Kraków–Wrocław 1983.
- Burgess A., *What is Pornography*, [w:] *Perspectives on Pornography*, ed. D. A. Hughes, New York 1970.
- Céline L.-F., *Listy do Milтона Hindusa*, „Literatura na Świecie”, Warszawa 1990, nr 12 (223).
- Chambers R., *Madame Bovary on Trial by Dominic LaCapra*, „MLN”, vol. 97, no. 5, „Comparative Literature” (Dec., 1982).
- Charkiewicz E., *Aneks. Michela Foucault analityka władzy*, [w:] *Zniewolony umysł 2. Neoliberalizm i jego krytyki*, red. E. Majewska, J. Sowa, Kraków 2007.
- Cieślak R., *Pragnienie Innego. Język pożądania w poezji polskiej*, [w:] *Lektury inności*, red. M. Dąbrowski, R. Pruszczyński, Warszawa 2006.
- Crugten A. van, *Marian Pankowski, kozak i moralista*, „Oficyna Poetów i Malarzy”, Londyn 1975, nr 3.
- Czapliński P., *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.

- Danilewicz-Zielińska M., *Szkice o literaturze emigracyjnej*, cyt. za: J. Termer, *In memoriam: Marian Pankowski (1919–2011)*, <http://pisarze.pl/eseje/673-janusz-termer-in-memorial-marian-pankowski-1919-2011.html>, dostęp: 28.02.2018.
- DeJean J., *The Reinvention of Obscenity: Sex, Lies, and Tabloids in Early Modern France*, Chicago 2002.
- Deleuze G., *Prezentacja Sacher-Masocha*, tłum. T. Swoboda, „Literatura na Świecie”, Warszawa 1994, nr 10 (279).
- Derrida J., *Freud i scena pisma*, [w:] tegoż, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004.
- Douglas M., *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2007.
- Dybel P., *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*, Kraków 2006.
- Dyoniziak R., *Postacie miłości. Przeobrażenia obyczajowe w Europie Zachodniej i w Polsce*, Kraków 1995.
- Echols A., *The New Feminism of Yin and Yang*, [w:] *Powers of Desire. The Politics of Sexuality*, New York 1983.
- Eco U., *Jak rozpocząć film porno?*, [w:] tegoż, *Zapiski na pudełku od zapalek*, tłum. A. Szymanowski, t. I, Poznań 1993.
- Eile S., *Legenda Żeromskiego. Recepcja twórczości pisarza w latach 1892–1926*, Kraków 1965.
- Elliott G. P., *Against Pornography*, [w:] *Perspectives on Pornography*, ed. D.A. Hughes, New York 1970.
- Fish S., *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi?*, [w:] tegoż, *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, Kraków 2008.
- Fiske J., *Zrozumieć kulturę popularną*, Kraków 2010.
- Foucault M., *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Warszawa 1977.
- Foucault M., *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Gdańsk 2010.
- Foucault M., *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1987.
- Freud Z., *Kultura jako źródło cierpień*, [w:] tegoż, *Pisma społeczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1998.
- Freud Z., *Pisarz a fantazjowanie*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, t. III, cz. 1, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1974.
- Freud Z., *Przyszłość pewnego złudzenia*, [w:] tegoż, *Pisma społeczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1998.
- Freud Z., *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kemperówna, Warszawa 2001.
- Gewirtz P., *On ‘I Know It When I See It’*, „Yale Law Journal” 1996, no. 105.
- Ghelderode M. de, *Teatr*, wybór, przekład i wstęp Z. Stolarek, Warszawa 1971.
- Głowiński M., *Groteska jako kategoria estetyczna*, [w:] tegoż, *Groteska*, Gdańsk 2003.
- Głowiński M., *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997.
- Gombrowicz W., *Dzienniki 1953–1956*, Kraków 1986, s. 354.
- Gondowicz J., *Wszystkie panienki do salonu*, „Gazeta Wyborcza” 2011, [http://m.wyborcza.pl/wyborcza/1,105406,10273230,Wszystkie\\_paniенki\\_do\\_salonu\\_.html](http://m.wyborcza.pl/wyborcza/1,105406,10273230,Wszystkie_paniенki_do_salonu_.html), dostęp: 28.02.2018.

- Goodman P., *Pornography, Art., and Censorship*, [w:] *Perspectives on Pornography*, ed. D. A. Hughes, New York 1970.
- Gubar S., *Representing Pornography: Feminism, Criticism, and Depiction of Female Violation*, „Critical Inquiry” 1987, no. 4.
- Gutowski W., *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.
- Haag E. van den, *The Case for Pornography is the Case for Censorship and Vice Versa*, [w:] *Perspectives on Pornography*, ed. D. A. Hughes, New York 1970.
- Hafferkamp J., *Un-Banning Books: How the Courts of the United States Came to Extend First Amendment Guarantees to Include Pornography*, [w:] *Porn 101: Eroticism, Pornography, and the First Amendment*, ed. J. Elias, V. Diehl Elias, V. L. Bullough, G. Brewer, J. J. Douglas, W. Jarvis, New York 1999.
- Hamilton W. L., *The mainstream flirts with pornography chic*, „New York Times”, 21 marca 1999, <http://www.nytimes.com/1999/03/21/style/the-mainstream-flirts-with-pornography-chic.html>, dostęp: 1.11.2014.
- Hannoosh M., *Reading the Trial of Fleurs du Mal*, „Modern Language Review” 2011, vol. 106, part 2.
- Hayward M., *Unspeakable Visions: The Beat Generation and The Bohemian Dialectic*, <http://www.sfu.ca/~hayward/UnspeakableVisions/Obscenity.html>, dostęp: 1.11.2014.
- Herer M., *Przyszłość pewnej hipotezy*, [w:] *Zniewolony umysł 2. Neoliberalizm i jego krytyki*, red. E. Majewska, J. Sowa, Kraków 2007.
- Howarth D., *Dyskurs*, tłum. A. Gąsior-Niemiec, Warszawa 2008.
- Hutnikiewicz A., *Żeromski i naturalizm*, Toruń 1956.
- Hyman S. E., *In Defense of Pornography*, [w:] *Perspectives on Pornography*, ed. D. A. Hughes, New York 1970.
- Ingelhart L. E. (ed.), *Press and Speech Freedoms in the World, from Antiquity Until 1998: A Chronology*, Westport 1998.
- Irigaray L., *Ta płeć (jedną) płcią niebędącą*, tłum. S. Królak, Kraków 2010.
- Irzykowski K., *Głosy do współczesnej literatury polskiej*, [w:] tegoż, *Czyn i słowo*, Kraków 1980.
- Irzykowski K., *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce*, [w:] tegoż, *Słoń wśród porcelany. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, Warszawa 1934.
- Jarzębski J., *Krajobraz antypornografii*, „Odra”, Wrocław 1976, nr 4.
- Jeske-Choiński T., *Seksualizm w powieści polskiej*, Warszawa 1914.
- Kaplan A., *Is the Gaze Male*, [w:] *Powers of Desire. The Politics of Sexuality*, ed. A. Snitow, C. Stansell, S. Thompson, New York 1983.
- Kappeler S., *The Pornography of Representation*, Cambridge 1986.
- Karłowicz J., Kryński A., Niedźwiedzki W. (red.), *Słownik języka polskiego*, t. II, Warszawa 1902.
- Karłowicz J., Kryński A., Niedźwiedzki W. (red.), *Słownik języka polskiego*, t. IV, Warszawa 1908.
- Karpiński M., *Najstarszy zawód świata. Historia prostytucji*, Warszawa 2010.
- Kasperski E., *Teorie i aporie dyskursu*, [w:] *Formacje dyskursywne w kulturze, językach i literaturze europejskiej XX wieku*, red. L. Rożek, Częstochowa 2005.
- Kendrick W., *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, Berkeley 1996.

- Kimmel M. S., *The Contemporary Crisis of Masculinity*, [w:] H. Brod, *Making of Masculinities: The New Men's Studies*, Boston 1987.
- Kłosiński K., *Od „Zmór” do „Motorów” Emila Zegadłowicza. Czy jest możliwa literatura erotyczna?*, [w:] *Studia o Zegadłowiczu*, red. J. Paszek, Katowice 1982.
- Kolińska K., *Zegadłowicz. Podwójny żywot Mikołaja Srebrzempisanego*, Warszawa 1999.
- Kołąkowski L., *Odwet sacrum w kulturze świeckiej*, [w:] tegoż, *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Londyn 1982.
- Komendant T., *Batalia*, „Literatura na świecie”, Warszawa 1985, nr 10.
- Komendant T., *Od tłumacza. Posłowie do „Historii oka” G. Bataille’a*, „Brulion” 1989, nr 9.
- Koś A., *Wolność według Georges’a Bataille’a*, „Nowa Krytyka”, Szczecin 2005, nr 17.
- Kozielewicz W., *Przestępstwo produkowania i rozpowszechniania pornografii – kwestie sporne w świetle orzecznictwa Sądu Najwyższego*, [w:] *Pornografia*, red. M. Mozgawa, Warszawa 2011.
- Kozikowski E., *Portret Zegadłowicza bez ramy. Opowieść biograficzna na tle wspomnień osobistych*, Warszawa 1966.
- Krasnodębski Z., *Upadek idei postępu*, Warszawa 1991.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Kristeva J., *Revolution in Poetic Language*, [w:] *The Portable Kristeva*, ed. K. Oliver, New York 1997.
- Krzemiński A., *Wolność w łóżku i wolność w ogóle*, „Polityka”, 23 marca 2005, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/12869,1,eros-w-spadku-pobuntownikach.read,dostęp:1.11.2014>.
- Krzyżanowski J., *O twórczości Emila Zegadłowicza*, [w:] tegoż, *W kręgu wielkich realistów*, Kraków 1962.
- Kundera M., *Nieznosna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Warszawa 2009.
- Kuryluk E., *Wiedeńska apokalipsa*, Warszawa 1998.
- Lacan J., *La signification du phallus*, [w:] tegoż, *Écrits 2, Editions du Seuil*, Paris 1999.
- Lam S. (red.), *Ilustrowana encyklopedia Trzaski, Ebarta i Michalskiego*, t. IV, Warszawa 1927.
- Laqueur T. W., *Samotny seks. Kulturowa historia masturbacji*, tłum. M. Kaczyński, A. Leśniak, G. Uzdański, Kraków 2006.
- Lawrence D. H., *Pornography and Obscenity*, [w:] tegoż, *Late Essays and Articles*, Cambridge 2014.
- Leiris M., *Lustro tauromachii*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999.
- Leiris M., *Wiek męski*, tłum. J. Błoński, T. Błońska, Warszawa 1972.
- Lévi-Strauss C., *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, Warszawa 1970.
- Levin H., *The Unbanning of the Books*, [w:] *Perspectives on Pornography*, ed. D. A. Hughes, New York 1970.
- Lew-Starowicz Z., *Encyklopedia erotyki*, Warszawa 2001.
- Lew-Starowicz Z., *Słownik Encyklopedyczny: miłość i seks*, Wrocław 1999.
- Liao Shen-yi, Protasi S., *The Fictional Character of Pornography*, [w:] *Pornographic Arts and the Aesthetics of Pornography*, ed. H. Maes, London 2013.
- MacKinnon C. A., *Not a Moral Issue*, [w:] tegoż, *Feminism Unmodified*, Cambridge 1994.

- Magnone L., *Podmiot podporządkowany – szkoła frankfurcka a psychoanaliza Lacana*, „Kronos”, Warszawa 2007, nr 2.
- Magnone L., *Rewolucja psychotyków, czyli: Co zostało z Lacana w Queer Theory?*, [w:] *Lektury inności. Antologia*, red. M. Dąbrowski, R. Pruszczyński, Warszawa 2006.
- Majmurek J., *Filmowa produkcja pary*, „Krytyka Polityczna”, Warszawa 2010, nr 16–17.
- Majmurek J., *Nowa ekstrema*, „Ha!art”, Kraków 2010, nr 31.
- Makowiecki A., *Ten wyuzdany fin-de-siècle*, [w:] tegoż, *Wokół modernizmu. Szkice*, Warszawa 1985.
- Marcus S., *The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography In Mid-Nineteenth-Century England*, New Jersey 2009.
- Marcuse H., *Eros i cywilizacja*, tłum. H. Jankowska, A. Pawelski, Warszawa 1998.
- Markiewicz H., *Spojrzenie na Żeromskiego*, [w:] tegoż, *Tradycje i rewizje. Szkice*, Kraków 1957.
- Markiewicz H., *Teorie powieści za granicą*, Warszawa 1995.
- Markowski M. P., *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2002.
- Matuszewski K., *Dygresja na temat heterologii*, [w:] G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hederman, Warszawa 1998.
- Matuszewski K., *Georges’a Bataille’a mistyczna partuza*, „Nowa Krytyka”, 7 maja 2011, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article77>, dostęp: 1.11.2014.
- Matuszewski K., *Georges Bataille – inwokacje zatraty*, Łódź 2006.
- Menninghaus W., *Wstřet. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2009.
- Michelson P., *The Aesthetics of Pornography*, New York 1971.
- Millet K., *Sexual Politics*, Illinois 2000.
- Mitosek Z., *La Révolution du langage poétique: L'avant-garde a la fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé*, [w:] *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, red. B. Skarga, Warszawa 1995.
- Mojsak K., „Przygody ciała” – podmiotowość i groteska w powieści „Matuga idzie” Mariana Pankowskiego, „Pamiętnik Literacki”, Warszawa 2008, z. 4.
- Morawski S., *Sztuka i pornografia*, „Studia Socjologiczne”, Warszawa 1965, nr 4.
- Mozgawa M., Kozłowska-Kalisz P., *Analiza dogmatyczna przestępstw związanych z pornografią (zagadnienia podstawowe)*, [w:] *Pornografia*, red. M. Mozgawa, Warszawa 2011.
- Mulvey L., *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków 2010.
- Nancy J. L., *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002.
- Nead L., *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, tłum. E. Franus, Poznań 1998.
- Nead L., *Granice pornografii*, [w:] *Antropologia ciała*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008.
- Nietzsche F. W., *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, [w:] tegoż, *Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. i przedmową opatrzył B. Baran, Kraków 1993.
- Nietzsche F. W., *Poza dobrem i złem*, tłum. G. Sowiński, Kraków 2001.
- Nietzsche F. W., *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Gdynia 1991.
- Nijakowski L., *Pornografia. Historia, znaczenie, gatunki*, Warszawa 2010.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002.

- Paglia C., *Seksualne persony. Sztuka i dekadencja od Nefretete do Emily Dickinson*, tłum. M. Kuźniak, M. Zapędowska, Poznań 2006.
- Paszek J., *Motory i pornografia*, [w:] *Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza*, red. Z. Andres, Rzeszów 1985.
- Pauvert J.-J., *Przyzwolenie kontra tabu?* (skrót), „Brulion”, Kraków 1989, nr 9.
- Perkins M., *The Secret Record. Modern Erotic Literature*, New York 1992.
- Phillips W., *Writing About Sex*, [w:] *Perspectives on Pornography*, ed. D. A. Hughes, New York 1970.
- Pia P., *Sade w XIX wieku*, „Literatura na Świecie”, Warszawa 1994, nr 10 (279).
- Pilarski P., *Za-gay-enie*, [w:] *Lektury inności. Antologia*, red. M. Dąbrowski, R. Pruszczyński, Warszawa 2006.
- Piwowarczyk A., *W kręgu Gorzenia Górnego*, [w:] *Księga wspomnień 1919–1939*, Warszawa 1960.
- Pogonowski W., *Biała rękawiczka*, „Literatura”, Warszawa 1985, nr 2.
- Przybyszewski S., *De profundis*, Lwów 1922.
- Rancière J., *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary?* *Literatura, demokracja i medycyna*, „Teksty Drugie”, Warszawa 2012, nr 4.
- Ritz G., *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002.
- Ritz G., *Niewypowiadalne pożądanie a poetyka narracji*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 132.
- Robertson G., *The Trial of Lady Chatterley's Lover*, „Guardian”, 22 października 2010, <http://www.theguardian.com/books/2010/oct/22/dh-lawrence-lady-chatterley-trial>, dostęp: 1.11.2014.
- Rosenthal T., *A Very British Pornographer*, „Belfast Telegraph”, 10 października 2007, <http://www.belfasttelegraph.co.uk/life/books/a-very-british-pornographer-28065596.html>, dostęp: 1.11.2014.
- Roudinesco É., *Nasza mroczna strona. Z dziejów perwersji*, przeł. B. Baran, Warszawa 2009.
- Ruta-Rutkowska K., *Mit miłości i erotyka w twórczości Mariana Pankowskiego*, „Acta Pancoviana”, Sanok 2004, nr 3.
- Ruta-Rutkowska K., *Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia K. Ruta-Rutkowska*, Warszawa 2000.
- Sade D. A. F. de, *Francuzi jeszcze jeden wysiłek, jeśli chcecie stać się republikanami*, [w:] tegoż, *Powiedzieć wszystko. Antologia*, tłum. B. Banasiak, Kraków 2003.
- Sade D. A. F. de, *Julietta – powodzenie występku*, wyb. i tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski, Kraków 2003.
- Sandbrook D., *Lady Chatterley trial – 50 years on. The filthy book that set us free and fettered us forever*, „The Telegraph”, 16 października 2010, <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/8066784/Lady-Chatterley-trial-50-years-on-The-filthy-book-that-set-us-free-and-fettered-us-forever.html>, dostęp: 1.11.2014.
- Sawicki P., *Czy Marian Pankowski jest pisarzem pornograficznym?*, „Acta Pancoviana”, Sanok 1999, nr 2.
- Showalter E., *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siecle*, London 2009.
- Shrage L., *Feminist Perspectives on Sex Markets: Pornography*, <http://plato.stanford.edu/entries/feminist-sex-markets>, dostęp: 28.02.2018.

- Sikora T., *Władza, opór, pornografia*, „uniGENDER” 2010–2011, <http://www.unigender.org/?page=biezacy&issue=05&article=11>, dostęp: 1.11.2014.
- Skiwski J. E., *Zegadłowicz żyje*, „Pion” 1934, nr 15.
- Skoczylas L., *Zakłamaną książką*, „Wiara i Życie” 1936, nr 1.
- Skwarczyńska S., *Wstęp do nauki o literaturze*, t. I, Warszawa 1954.
- Sontag S., *Choroba jako metafora*, przeł. J. Anders, Warszawa 2005.
- Sontag S., *Wyobrażenia pornograficzna*, tłum. J. Sieradzki, „Teksty”, Warszawa 1974, nr 2.
- Steiner G., *Night Words. High Pornography & Human Privacy*, <https://docs.google.com/viewer?url=http://64.62.200.70/PERIODICAL/PDF/Encounter-1965oct/16-21>, dostęp: 28.02.2018.
- Stoller R. J., *Pornography and perversion*, „Arch Gen Psychiatry” 1970.
- Strossen N., *Defending Pornography: Free Speech, Sex, and the Fight for Women's Rights*, New York 2000.
- Swoboda T., *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*, Gdańsk 2010.
- Szczęśniak M., *Dildo: politycznie niepoprawna zabawka*, „Krytyka Polityczna”, Warszawa 2009, nr 16/17.
- Szymanowski K., *Korespondencja Zegadłowicza*, „Przegląd Humanistyczny”, Warszawa 1962, nr 4.
- Śmietana U., *Lektury inności*, [w:] *Lektury inności. Antologia*, red. M. Dąbrowski, R. Pruszczyński, Warszawa 2007.
- Świerżowicz J., *Talent na bezdrożach*, „Myśl Narodowa” 1938, nr 31.
- Tekely W. P., *Zwalczanie pornografii na ziemiach polskich w dobie zaborów i w II RP*, [w:] *Pornografia*, red. M. Mozgawa, Warszawa 2011.
- Termier J., *In memoriam. Marian Pankowski (1919–2011)*, „Res Humana” 2011, <http://www.kulturaswiecka.pl/node/421>, dostęp: 1.11.2014.
- Tomaszewicz E., *Porno dla kobiet*, <http://homiki.pl/index.php/2009/08/porno-dla-kobiet>, dostęp: 1.11.2014.
- Tramer M., *Kłopoty z pornografią*, [w:] *Genologia i konteksty*, red. C. P. Dutka, Zielona Góra 2000.
- Tramer M., *Rzeczy wstydlive, a nawet mniej ważne*, Katowice 2007.
- Trześniowski D., *Kim jest Ewa Pobratyńska? Rzec o antypsychologizmie Żeromskiego*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego*, red. M. Olszewska, G. Bąbiak, Warszawa 2006.
- Trzynadłowski J., *Sztuka wyklęta. Pornografia*, [w:] *tegoż, Sztuka słowa i obrazu*, Wrocław 1982.
- Ulicka D., *Zbrodnia markiza de Sade*, „Miesięcznik Literacki” 1986, nr 7.
- Warylewski J., *Pornografia – próba definicji*, [w:] *Pornografia*, red. M. Mozgawa, Warszawa 2011.
- Weininger O., *Płeć i charakter*, tłum. O. Ortwin, Warszawa 1994.
- Welsch W., *Estetyka poza estetyką: o nową postać estetyki*, tłum. K. Guzalska, Kraków 2005.
- Williams L., *Hard core. Władza, przyjemność i „szaleństwo widzialności”*, tłum. J. Burzyńska, M. Wojtyna, I. Hansz, Gdańsk 2010.
- Williams L., *Seks na ekranie*, tłum. M. Wojtyna, Gdańsk 2013.
- Willis E., *Feminism, Moralism, Pornography*, [w:] *też, Beginning to See the Light. Pieces of a Decade*, New York 1981.

- Witosz B., *Dyskurs i stylistyka*, Katowice 2009.
- Woolf W., *Własny pokój*, tłum. A. Graff, Warszawa 2002.
- Wójcik M., *Pan na Gorzeniu. Życie i twórczość Emila Zegadłowicza*, Kielce 2005.
- Wyka K., *Żywot Mikołaja Srebrzempisanego: Zmory*, „Droga” 1935, nr 11.
- Wyszomirski J., *Artyzm i spekulacja*, „Gazeta Polska” 1935, nr 305.
- Emil Zegadłowicz, Stefan Żechowski, Marian Ruzamski – *Korespondencja 1936–1944*, t. I, wstęp, oprac. tekstu i przyp. M. Wójcik, Kielce 2002.
- Zegadłowicz E., *W pracowniach pisarzy polskich (Odpowiedź na ankietę)*, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 21.
- Zimand R., „*Dekadentyzm*” warszawski, Warszawa 1964.
- Ziomek J., *Obscenum, pornografia, środki przekazu*, [w:] tegoż, *Společné funkce textův literackých i paraliterackých*, Wrocław 1974.
- Ziomek J., *Pornografia i obscenum*, [w:] tegoż, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980.
- Žižek S., *Droga do atomowej wzniosłości*, przeł. J. Kutyla, [w:] W. Sasnal, *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2009.
- Žižek S., *Metastases of Enjoyment: Six Essays of Woman and Causality*, London 2005.



# Indeks osób

- Acton William 13  
Adorno Theodor W. 34  
Amenta Alessandro 187  
Apollinaire Guillaume 36, 38, 40, 202  
Aragon Louis 37  
Araszkiewicz Agata 26  
Arcybaszew Michaił 143, 146  
Aretino Pietro 16, 18–19, 179  
Armstrong Nancy 8, 16  
Arnaud Alain 101  
Arsan Emmanuelle 37  
Artaud Antonin 39, 97  
Arystofanes 91  
Arystoteles 56  
Ashbee Henry Spencer 21  
Atenajos 7  
Auden Wystan Hugh 39  
Auerbach Erich 36  
Bachtin Michaił 83, 94–96, 103  
Balzac Honoré de 22  
Banasiak Bogdan 114  
Barthes Roland 26, 28, 104–108, 114–115, 225  
Bataille Georges 37–38, 60, 83, 97–103, 174, 187, 202  
Bator Joanna 42  
Baudelaire Charles 22–23, 36, 85, 144  
Baudrillard Jean 80–81, 115–116  
Beardsley Aubrey 91, 144  
Beauvoir Simone de 90  
Bedborough George 21  
Benjamin Walter 59, 113  
Berger John 67  
Berger, doktor 17  
Biel Czesław 214  
Binet Alfred 65  
Blake William 92  
Blanchot Maurice 97  
Błoński Jan 155  
Boccaccio Giovanni 18–19, 36, 40, 95, 179  
Bosch Hieronim 95  
Breton André 37  
Brownmiller Susan 42  
Bruegel Pieter (starszy) 95  
Brzozowski Stanisław 147  
Bukowski Charles 39  
Burroughs William S. 38–39  
Bychowski Gustaw 158  
Caillois Roger 101  
Céline Louis-Ferdinand 141  
Cervantes y Saavedra Miguel de 95  
Charcot Jean-Martin 135  
Charney Maurice 40  
Choromański Michał 201  
Cleland John 38  
Cocteau Jean 37  
Coleridge Samuel 92–93  
Comstock Anthony 20  
Courbet Gustave 78, 80–81  
Cyprian, święty 130  
Czapliński Przemysław 55  
Danilewicz-Zielińska Maria 177  
Daniłowski Gustaw 143  
DeJean Joan 18  
Delacroix Eugène 175  
Deleuze Gilles 107  
Desnos Robert 37  
Dickinson Emily 92, 94  
Diderot Denis 40  
Dietrich Marlena 68, 134  
Douglas Mary 52, 58–59, 148–149  
Dworkin Andrea 42–43, 75  
Dybel Paweł 189, 191, 221

- Echols Alice 42  
 Eco Umberto 72–73  
 Eile Stanisław 122  
 Eliade Mircea 52  
 Elliott George P. 57  
 Ellis Havelock 21  
 Éluard Paul 37  
 Essmanowski Stefan 162  
 Filar Marian 208  
 Filipiak Izabela 201  
 Fish Stanley 49  
 Flaubert Gustave 21–23  
 Foster Hal 202  
 Foucault Michel 6–7, 28–29, 45, 50, 54, 61–66, 75, 78, 80–82, 107, 122, 125–126, 132, 152, 163, 165, 167, 172, 176, 197, 219  
 Fourier Jean Baptiste Joseph 105  
 Foxon David 40  
 Freud Sigmund 29, 31–34, 65, 76–77, 87–89, 93, 111, 113, 193, 196  
 Garasse François 18  
 Garbo Greta 68, 134  
 Gearon Tierney 218  
 Genet Jean 37, 178  
 Ghelderode Michel de 179  
 Ginsberg Allen 39  
 Girodias Maurice 38  
 Głowiński Michał 138–139  
 Gombrowicz Witold 87, 179  
 Goodman Paul 60  
 Gretkowska Manuela 201  
 Griffin Susan 39, 82  
 Grydzewski Mieczysław 161  
 Gubar Susan 39–40  
 Gutowski Wojciech 203  
 Haag Ernest van den 60  
 Herder Johann Gottfried von 85  
 Herer Michał 80  
 Hezjod 26, 89  
 Hitchcock Alfred 68  
 Horney Karen 76  
 Hutnikiewicz Artur 134, 137  
 Hyde Harford Montgomery 40, 51–52  
 Irzykowski Karol 134  
 Iser Wolfgang 116  
 Jadwiga Andegaweńska, królowa Polski 178  
 Jeleński Konstanty 178  
 Jerzy III Hanowerski, król Wielkiej Brytanii 19  
 Jeske-Choiński Teodor 55, 119, 122, 143, 230  
 Jezus Chrystus 149  
 Joyce James 38, 155  
 Kahane Jack 37–38  
 Kakbacker Warren 223  
 Kant Immanuel 33, 84, 126  
 Kaplan Ann 76  
 Kappeler Susanne 6, 28, 44, 73, 202  
 Karłowicz Jan 8  
 Kasperski Edward 49  
 Katarzyna Aleksandryjska, święta 149  
 Katarzyna ze Sieny, święta 149  
 Katarzyna, święta 148  
 Katullus 131  
 Kendrick Walter 8, 21, 28, 60  
 Kirby Brian 38  
 Klossowski Pierre 37  
 Kłosiński Krzysztof 160, 167, 171, 176  
 Kochanowski Jan 59  
 Kołakowski Leszek 52  
 Komendant Tadeusz 114, 203  
 Koons Jeff 35  
 Kott Jan 180  
 Kozikowski Edward 233  
 Kozłowska-Kalisz Patrycja 208  
 Krafft-Ebing Richard Freiherr von 65  
 Krasnodębski Zdzisław 33  
 Kristeva Julia 83, 87, 94, 96, 103, 112–113, 121, 148, 151, 202, 224  
 Krupiński Piotr 191  
 Kryński Adam 8  
 Krzywicka Irena 124, 154, 161  
 Krzyżanowski Julian 153–154, 161  
 Kundera Milan 198  
 Lacan Jacques 70, 76–77, 80, 196–197  
 LaCapra Dominic 22  
 Laclau Ernesto 50  
 Lacroix Paul 13  
 Laqueur Thomas 8, 15, 28, 126, 152

- Larkin Philip 25  
 Lasègue Ernest-Charles 65  
 Lautremont Comte de 113  
 Lawrence David Herbert 25, 39, 82, 161, 174  
 Lazenby William 21  
 Leiris Michel 97  
 Lessing Gotthold Ephraim 85  
 Leśmian Bolesław 178  
 Lévi-Strauss Claude 26  
 Linde Samuel 162  
 Longino Helen 42  
 Louÿs Pierre 36  
 Loyola Ignacy 105  
 MacKinnon Catherine 42–43, 75, 216  
 Madonna 35  
 Magnone Lena 33  
 Mailer Norman 39  
 Makowiecki Andrzej 143  
 Mallarmé Stéphane 113  
 Malle Louis 47–48, 69  
 Malraux André 37  
 Mann Sally 218  
 Marcus Steven 28, 39–40, 60, 63–64, 71–73, 81–82  
 Marcuse Herbert 32–34  
 Markiewicz Henryk 137  
 Markowska Marianna 214  
 Matuszewski Krzysztof 99, 138  
 Mazanowski Antoni 119  
 McNair Brian 34–35  
 Meltzer David 39  
 Menninghaus Winfried 83–85, 87–88, 103  
 Michelson Peter 41, 83, 88–91, 93–94, 103, 108, 112, 201  
 Mikina Ewa 224  
 Miller Henry 38, 57, 174  
 Millet Kate 42, 81  
 Miłosz Czesław 217  
 Mizielińska Joanna 43  
 Molière 19  
 Morawski Stefan 59  
 Morgan Robin 42  
 Morsztyn Jan Andrzej 59  
 Mouffe Chantal 50  
 Mozgawa Marek 208  
 Możdżonek Andrzej 203  
 Müller Karl Otfried 7  
 Mulvey Laura 68, 132, 134, 152, 221  
 Musset Alfred de 22, 36  
 Nabokov Vladimir 38, 73  
 Nalepiński Tadeusz 143  
 Nałkowska Zofia 124, 154  
 Nancy Jean-Luc 168  
 Nead Lynda 49  
 Nicholls Harry 21  
 Niedźwiedzki Władysław 8  
 Nienacki Zbigniew 201  
 Nietzsche Friedrich 26, 33, 53, 86, 98, 100, 102, 115  
 Nijakowski Lech 218  
 Nin Anaïs 174  
 Nixon Richard 51  
 Noé Gaspar 78, 81  
 Nycz Ryszard 142  
 O'Hara Frank 39  
 Orgelbrand Samuel 162  
 Owidiusz 18, 40  
 Paglia Camille 83, 91–94, 103, 223  
 Pankowski Marian 177–183, 185, 187–188, 190–191, 194–195, 198–199, 201–202, 233–234  
 Parent-Duchâtelet Alexandre 13  
 Pauvert Jean-Jacques 38  
 Perceau Louis 37  
 Péret Benjamin 37  
 Perkins Michael 36, 39, 41, 73, 83  
 Pia Pascal 37  
 Pinard, prokurator 22–23  
 Platon 219  
 Pogonowski Wojciech 180  
 Poulet-Malassis Auguste 22  
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 143, 155  
 Przybyszewski Stanisław 36, 47, 136, 138, 143, 201  
 Quignard Pascal 97  
 Rabelais François 179  
 Raimondi Marcantonio 18  
 Rancière Jacques 22  
 Réage Pauline 37–38  
 Reymont Władysław 119

- Rodan Andrzej 74, 201  
 Rohleder Hermann 65  
 Romano Giulio 18  
 Rops Félicien 144  
 Rosenkranz Karl 85  
 Rosset Barney 38  
 Roudinesco Élisabeth 110  
 Rousseau Jean-Jacques 15, 92–93  
 Royall Candida 76  
 Russell Diana 43  
 Ryan Michael 13  
 Sachs Maurice 37  
 Sade Donatien-Alphonse-François de 16, 36, 38, 44, 47, 72, 83, 90–93, 98–100, 102–108, 110, 114, 145, 202, 229  
 Sand George 22  
 Sapieha Adam 156  
 Schlegel Karl Wilhelm Friedrich von 85  
 Schopenhauer Arthur 26  
 Scruton Roger 197  
 Showalter Elaine 27  
 Skiwski Jan Emil 233  
 Skoczylas Ludwik 158  
 Skwarczyńska Stefania 153  
 Snitow Ann Barr 43, 71, 112  
 Sokołow Florian 141  
 Sontag Susan 41, 83, 156  
 Srokowski Mieczysław 143  
 Stanzel Franz 139  
 Stasiuk Andrzej 201  
 Steiner George 39–40, 57, 82  
 Stewart Potter 48, 69  
 Strindberg August 26  
 Strossen Nadine 43  
 Swinburne Algernon Charles 40  
 Swoboda Tomasz 97–98  
 Szekspir William 95  
 Szymanowski Karol 155, 161  
 Szymborska Wisława 217  
 Świerżowicz Jan 153  
 Talbot J. D. 13  
 Tieck Ludwig 85  
 Tissot Samuel Auguste 15  
 Tokarska-Bakir Joanna 58  
 Tolstoj Lew 137, 146  
 Tramer Maciej 161  
 Trembecki Stanisław 59  
 Tusk Donald 218  
 Tuwim Julian 158, 161–162  
 Tzara Tristan 38  
 Uniłowski Zbigniew 161  
 Verlaine Paul 40  
 Wagner Richard 86  
 Wedekind Frank 143  
 Weininger Otto 25–26  
 Whitehouse Mary 42  
 Wickins John 19  
 Wilde Oscar 91  
 Williams Linda 26, 41, 44, 54, 60, 67, 81, 83, 132, 152, 228  
 Willis Ellen 77  
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 155, 201  
 Władysław II Jagiełło, król Polski 178  
 Woolf Virginia 27  
 Wordsworth William 92  
 Young Wayland 41, 83  
 Zapolska Gabriela 124  
 Zegadłowicz Emil 153–176, 201–202  
 Zimand Roman 136, 142, 151  
 Ziomek Jerzy 55–56, 59, 198  
 Žižek Slavoj 34, 78  
 Żeleński Tadeusz (pseud. Boy) 12, 124, 154  
 Żeromski Stefan 119, 121–125, 134, 136–139, 142, 144–152, 155, 201, 230  
 Żuławski Andrzej 201

# Spis rzeczy

Wprowadzenie. Historia pornografii / 5

1. Trzy typy dyskursu pornograficznego / 47

Dyskurs klasyczny / 51

Dyskurs nowoczesny / 62

Dyskurs estetyczny / 82

2. *Dzieje grzechu* Stefana Żeromskiego / 119

3. *Zmory i Motory* Emila Zegadłowicza / 153

4. *Na paryskim sztrychu* Rudolfa Niemca  
i *Rudolf* Mariana Pankowskiego / 177

Podsumowanie / 201

Aneks. Polskie prawo wobec pornografii / 205

Przypisy / 211

Bibliografia / 237

Indeks osób / 247

Ilustracja na okładce: Élisabeth Vigée-Lebrun *Autoportret*, 1782 (fragment)

Recenzenci: prof. dr hab. Przemysław Czapliński, prof. dr hab. Krzysztof Kłosiński

Redakcja: Katarzyna Kaszorek

Indeks osób: Katarzyna Kaszorek

Projekt graficzny i typograficzny: Stanisław Salij

Skład: Joanna Kwiatkowska

Druk i oprawa: Drukarnia Skleniarz, Kraków

© Ewa Stusińska

© Fundacja Terytoria Książki, 2018

Fundacja Terytoria Książki

ul. Pniewskiego 4/1, 80-246 Gdańsk

tel.: (58) 341 44 13, fax: (58) 520 80 63

e-mail: [fundacja@terytoria.com.pl](mailto:fundacja@terytoria.com.pl)

[www.terytoria.com.pl](http://www.terytoria.com.pl)

Gdańsk 2018

ISBN 978-83-7908-119-6