

MARIA
JANION
NIESAMOWITA
SŁOWIAŃSZCZYNA

Fantazmaty
literatury

Twórczość romantyczna i postromantyczna stale uświadamia stan bolesnego zapomnienia czy nierozpoznania. Objawia się on w swoistej traumie słowiańskiej, poczuciu przynależności do strony słabszych i pokrzywdzonych, zniewolonych i poniżonych, pozbawionych jakiegoś ukrytego dziedzictwa, niesprawiedliwie zapomnianych, a także usuniętych na bok bądź zmiażdżonych przez proces, który określono jako dziejowy postęp.

Romantycy mieli świadomość tego, że w przeszłości wydarzyła się jakaś katastrofa, która eksplodowała frenetycznymi obrazami grozy i zniszczenia. Niesamowita Słowiańszczyzna – obca i bliska zarazem – jest znakiem rozdarcia, stłumioną nieświadomością, stroną macierzystą, rodzimą, nie-łacińską. (FRAGMENT KSIĄZKI)

Wydawnictwo Literackie

- ⁹⁷ D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną*, Warszawa 2003, wyd. II (pierwodruk 2002), s. 86, 90, 78, 81.

Polonia powielona

Naród wyobrażony

Figura Polski jako zbiornika znaków i sensów przechodzi znamienne koleje. W przedstawianiu dawnej Rzeczypospolitej narodu szlacheckiego piarstwo staropolskie wykorzystywało znaną od wieków topikę organiczną. Ciało ludzkie stawało się podstawą porównania, uogólnienia, alegorii. Wyobrażony jako *corpus*, organizm państwa miał się rządzić ideą harmonii, wymagającej współpracy i współdziałania wszystkich części. Rodzaj sensów anatomiczno-politycznych wyłanianych z „tekstu” ciała Dariusz Cezary Maleszyński nazywa „konceptcją struktury reguł rządu”. Dlatego też ciało polityczne dawnej Rzeczypospolitej było ciałem silnie zalegoryzowanym: zilustrowanie idei, idei harmonijnie działających członków organizmu, wymagało środków alegorycznych.

Upadek niepodległości Rzeczypospolitej zbiegał się z europejskimi procesami tworzenia się świadomości nowoczesnych narodów. Rewolucja francuska zapoczątkowała nowy sposób myślenia o narodzie i nowe style obrazowania. Benedict Anderson w swej słynnej pracy o źródłach nowożytnej świadomości narodowej zwraca uwagę na fakt, że pod koniec XVIII wieku w Europie Zachodniej zaznacza się zmierzch zarówno religijnego myślenia, jak i monarchii dynastycznej. Wobec nowych okoliczności i doświadczeń te układy odniesienia —

zintegrowana jednym językiem sakralnym wspólnota religijna i uświęcona monarchia — wyczerpywały swoją legitymizację i moc porządkowania rzeczywistości. Zaczęło je zastępować nowe myślenie w kategoriach narodu. Świadomość bycia „momentem” czasu świeckiego rodzi potrzebę narracji o tożsamości².

Praca nad tożsamością nowego narodu modyfikuje dawne wyobrażenia. Rewolucja francuska czerpie ze starego repertuaru upersonifikowanych alegorii Wolności i Rozumu, którymi już wcześniej posługiwała się rewolucja amerykańska. Michel Pastoureau podaje, że z fuzji tych dwóch alegorii w latach 1789–1790 zrodziła się figura kobieca, symbolizująca jednocześnie Wolność, Rozum, Naród, Ojczyznę, Francję. Będąc najpierw przede wszystkim wyobrażeniem Wolności, stawała się personifikacją alegoryczną Narodu lub Republiki³. Podczas rewolucji abstrakcyjna rzymska bogini wolności „w sporej części wizerunków przyjęła postać młodej dziewczyny lub młodej matki”, nazywanej Marianną. „Kobieta i matka, sumuje Lynn Hunt, tak bardzo pozbawiona wszelkich praw politycznych, mogła mimo to (czy też właśnie dlatego?) stać się symbolem nowej Republiki”⁴. Michelle Perrot również uważa, że umieszczanie kobiet na niezwykle licznych pomnikach, „ten przerost świata wyobrażeń, owo zapamiętałe nabożeństwo do «Muzy i Madonny», są jedynie sposobem umocnienia dwoistości przestrzeni publicznej i prywatnej”⁵, silnie i trwale odgrodzonych od siebie przez rewolucję francuską.

W Polsce pod panowaniem Stanisława Augusta zachodziły zmiany w wizerunku Ojczyzny, które Magdalena Górka traktuje jako efekty pracy propagandowej nad obrazem „Rzeczypospolitej oświeconej” i „Narodu oświeconego”. Kościuszko to ostatni rycerz i pierwszy obywatel w nowoczesnym rozumieniu, jak go nazwał Jules Michelet. Insurekcja kościuszkowska 1794 roku koń-

czyła okres Pierwszej Rzeczypospolitej i otwierała nową epokę. „Wymowa kompozycji insurekcyjnych bliska była koncepcji Rzeczypospolitej — «wolnego narodu», ale i definicji patriotyzmu w rewolucyjnej Europie. Miłość ojczyzny pojmowano jako ochronę wolności przed despotyzmem. Umożliwiało to łączenie z pojęciem *patria* wolnych obywateli”⁶.

Szybko w Europie pojawiła się za sprawą Francji wielka sprzeczność nowoczesności: demokracja, prawa człowieka jako nowa figura uniwersalna oraz — używając terminu Renana — podniesienie „sztandaru narodowości”. Ekspansja modelu francuskiego w Europie budziła, jak wiadomo, opór narodowy. „Rozkwit nacjonalizmów, wyczulona podatność na mity, na początki i pochodzenie, na kultury lokalne (wszystko to analizowane przez konstruktivistycznych teoretyków narodu) — tworzyły wspólną rewoltę przeciw triumfującemu racjonalizmowi osiemnastowiecznemu o inspiracji francuskiej. Namiętność do korzeni etnicznych, do języka i terytorium narodowego zawładnęła wszystkimi krajami”. Była to namiętność romantyczna⁷.

Anderson traktuje naród zawsze jako „wyobrażoną wspólnotę polityczną”. W kwestii używania znamienne- go zwrotu wyobrażony/wyobrażona można przytoczyć jego polemikę ze stwierdzeniem badacza nacjonalizmów, Ernesta Gellnera: „Nacjonalizm to nie przebudzenie narodów ku samoświadomości: wynajduje on narody tam, gdzie nie istnieją”. Anderson przeciwstawił się demaskatorstwu Gellnera, który utożsamiał „wynalezienie” z „fabrykowaniem” i „fałszowaniem”, podczas gdy powinno ono być rozumiane jako „wyobrażanie sobie” i „tworzenie”. Wszystkie wspólnoty są wyobrażone, a „różnice między nimi nie polegają na tym, że jedne są prawdziwe, a drugie fałszywe, lecz na stylu, w jakim są one wyobrażane” (s. 20). Zasadnicze znaczenie ma tutaj

wydobycie kreacyjnego charakteru procesu wyobrażania oraz zaakcentowanie znamion stylu, w jakim to wyobrażenie przebiega i utrwała się.

Autor *Wspólnot wyobrażonych* kilkakrotnie powraca do tekstu wykładu Ernesta Renana z 1882 roku *Co to jest naród?* Idee tam podniesione stają się przedmiotem nowej obróbki. Może się tak dziać dlatego, że Renan „pozostaje [...] patronem współczesnych «konstruktywistycznych» nurtów socjologii narodu, uznających, że naród to przede wszystkim pewien konstrukt myślowy, idea czy też wyobrażenie”⁸. W tym sposobie myślenia niesubstancjalnego, nieesencjalistycznego sytuuje się Anderson. Widzenie narodu jako zjawiska z dziedziny historii idei, wyobrażeń, sztuki i literatury jest nie tylko uprawnione, ale nawet może zajmować miejsce pierwszorzędne.

Gazeta i reprodukcja

Podstawowymi formami wyobrażeń nowożytnych były powieść i gazeta, które „dostarczyły środków technicznych «reprezentacji» tego rodzaju wspólnoty wyobrażonej, jaką jest naród” (s. 36). Zajmując się literacką konwencją gazet, Anderson zauważa dowolność zestawiania wydarzeń i fakt, że powiązania między nimi są wyobrażone. Zostają one wspólnie usytuowane w pustym, jednorodnym czasie kalendarzowym (termin Waltera Benjamina). Tysiące (lub miliony) czytających gazetę innych osób, o których istnieniu nie wątpimy, jak pisze Anderson, ale o ich tożsamości nic nie wiemy, tworzy wspólnotę wyobrażoną. „Drugim źródłem powiązań wyobrażonych jest stosunek między gazetą jako formą książki a rynkiem [...]. Książka była w pewnym sensie pierwszym nowożytnym towarem przemysłowym produkowanym w skali masowej [...]. Gazeta natomiast jest «skrajnym przypadkiem» książki, książki sprzedawanej na

kolosalną skalę, ale o przemijającej aktualności” (s. 40). Hegel wypowiedział znamienne i wielokrotnie cytowane zdanie, że czytanie gazety zastępuje nowoczesnemu człowiekowi poranną modlitwę. Mówiąc skrótowo, lektura gazety wyznacza — na miejsce dawnej wspólnoty religijnej — nowego typu „laicką umiejscowioną w czasie historycznym wspólnotę wyobrażoną” (s. 44–46).

Jednocześnie, wskutek wykorzystywania przez gazety i różne druki ilustrowane (między innymi pocztówki) nowych technik obrazowej reprodukcji oraz za przyczyną fotografii, a potem filmu, jak wykazał Benjamin, zmieniła się pozycja sztuki w jej tradycyjnej postaci. W epoce technicznej reprodukcji, masowego powielania, obumierała aura dzieła sztuki, aura związana nierozzerwalnie z jego jedynym miejscem i czasem. Zwielokrotnione masy odbiorców musiały spowodować zmianę form przeżywania sztuki. Dawna recepcja w stanie skupienia ustąpiła miejsca recepcji w stanie rozproszenia⁹.

Wyrwane ze swej aury powielone obrazy krążą w nowych kontekstach wszelkiego rodzaju, a wspólnotę wyobrażoną można określić jako percypowaną w stanie uwagi rozproszonej.

Martwa kobieta

Wraz z upadkiem polskiej niepodległości państwowej hastawał kres alegorii organicznej. Zamiast rządzonego abstrakcyjnymi ideami ciała politycznego pojawiało się ciało osobowe. Alegorycznie pojmowaną „antropologiczną strukturę władzy” zastępowała szczegółowa antropomorfizacja, utożsamienie z jednostką, nieraz łącznie z opisem objawów zadanych cierpień i dosłownej śmierci¹⁰.

Polska jako ciało polityczne mogła być zagrożona śmiercią. Raczej było to jednak perswazyjne ujęcie to-

posu „groźby upadku ojczyzny”¹¹. Badacze wymieniają tylko jeden utwór z drugiej połowy XVIII wieku zapowiadający śmierć dosłowną: *Polska korona jest martwe ciało*. Autor obwieszcza: „skonala Matka”, „na marach ciało”. Jednak w całości to alegoryczna wykładnia śmierci Rzeczypospolitej rządzi tym utworem — jeśli panowie nadmą się bogactwami, „Ojczyzna musi umierać z członkami”. Według teorii humoralnej najważniejszą rolę odgrywa śledziona Polski i na jej zgubę właśnie uwzięli się samolubni panowie¹².

W rozpaczliwej poezji porozbiorowej to się zmienia: Polska pojawia się jako pogrzebana, jako niesiony z katafalku do mogiły trup, przedstawiany czasem w całej ohydzie popełnionego mordu. Niemcewicz pisał w roku 1793: tyrani i ziomki odrodne „zepchnęli cię bezbożnie w strasznych grobów cienie”. Podobnie w *Wierszu do Polaków roku 1794*: „Z wielkim Polska do grobu runęła odgłosem”. W wizji znanego elegisty porozbiorowego, księdza Józefa Morelowskiego, czytamy: „Ujrzałem we śnie trzema przebitą sztylety / Ojczyznę na mogile mdlejącą...”. W *Żalach Sarmaty nad grobem Zygmunta Augusta* Franciszka Karpińskiego pozbawiona kawałka ziemi na mogiłę Ojczyzna to już tylko zalegający „wielki trup”. U mistrza romantyków, Jana Pawła Woronicza, wstrząsa prześladowczy fantazmat abiektalnych zwłok:

Sami siebie nie znamy, a gdzie stąpić krokiem
 Poziewa trup ojczyzny posoką spluskany:
 Wszystko drażni, rozdziera nieznanym widokiem;
 I sen nawet spoczynku broniąc niezblągany,
 Szarpie szydersko i serca, i czucie,
 Marzeniem wzrosłym i znikłym w minucie.

Fantazmat taki musi niszczyć wszelkie usiłowania zdobycia szczęścia osobistego. Zabita ojczyzna nęka

w wierszu Goszczyńskiego: „Znów ona, blada, / Z martwą żrenicą, we krwi świeżej blizny”, w wierszu Gaszyńskiego: „Wszędy ojczyzny widmo zakrwawione / Staje przed nami w żałobie”. Wychodzi ono z grobu¹³. Dziełactwo tych wszystkich obrazów nurtuje *Epilog do Pana Tadeusza*: „O Matko Polsko! Ty tak świeżo w grobie / Złożona — nie ma sił mówić o tobie!”.

Na zakończenie tego cyklu dziejowego, w roku 1863, ukazało się *Dziecię Starego Miasta* Józefa Ignacego Kraszewskiego, poprzedzone mottem z Szekspira: „*All is true*” — „Wszystko jest prawdą”. W istocie utwór ten usiłuje łączyć emocjonalny reportaż z manifestacją patriotycznych w Warszawie w 1861 roku z powieściową kompozycją alegoryczną. Tytułowe „dziecię”, Franek Plewa, młody artysta z ludu, zaczął tworzyć malowidło obszernych rozmiarów, które Kraszewski nazywa poematem i pieśnią, zrównując obraz i słowo. Oto co przedstawia: na tle „strasznej pustyni”, pełnej zgłiszcz i ruin, wśród zwałów trupów widoczne było „obnażone ciało kobiety wyobrażającej Polskę, z rozkrwawioną piersią, z potarganym włosom, z pętami na rękach”¹⁴ — na chwilę przed zejściem do grobu. Kraszewski uchwycił styl porozbiorowego patriotyzmu żałobnego, a zwłaszcza lat przed powstaniem styczniowym, budując alegorię w alegorii. Wszyscy odwiedzający rannego i umierającego Franka odczuwają jakieś dziwne podobieństwo między nim a namalowaną przez niego Polonią. Narzeczona artysty chce już tylko razem z nim i męczeńskim narodem zstąpić w mogiłę. Żołdactwo rosyjskie pastwi się nad rozmodlonym tłumem, który — w oczekiwaniu na cud — uniesiony jest powszechnym „spiskiem uczuciowym” (s. 62). Franek, co znamienne, widzi podążające na manifestację „kobiety z rozpuszczonymi włosami, starców, dzieci. Wszystko to, jakby zawołane na śmierć, z gotowością na nią leciało” (s. 193). Kulminacją powieści jest

opis trupów „pięciu poległych” 27 lutego 1861 roku oraz dalszych ofiar. „Ich rozdarte piersi mówiły tak wiele o ojczyźnie” (s. 128).

Uzasadnione wydaje się padające w powieści porównanie „stanu szczególnego”, w jakim trwa gotowy na męczeństwo lud warszawski, do ekstaz „konwulsjonerów paryskich” (s. 62). Ci zwolennicy jansenizmu odprawiali w XVIII wieku pobożne i pełne cielesnej ekspresji modły na cmentarzu przy grobie jednego z wyznawców. Gdy przez władzę królewską zakazane zostały obrządki przedstawiające figury boleści, spotkania te przeniosły się do tajnych pomieszczeń. Niektórzy „ofiarowywali swe ciało znakom słów bożych; zadawane cięcia traktując jako synonim pisanja”. W ten sposób miało powstać osobliwe pismo krwi. Kobiety zwłaszcza pragnęły „osiągnąć całkowite utożsamienie z ciałem chrześcijańskim: ciałem Ukrzyżowanego”. Dawały się wielokrotnie krzyżować. Zwrócono uwagę na podobieństwo stanu konwulsjonerów i stanu hipnozy magnetycznej, w jaką wprawiał w XIX wieku Mesmer swe pacjentki. Z czasem ów „zbiorowy język ciał” stał się przedmiotem badań nad histerią. Badaczka „konwulsjonerów” zwraca uwagę na różnicę między opętaniem (*possession*) — wygnaniem z samego siebie a konwulsją (*convulsion*) — poczuciem przeniknięcia przez potęgę nadnaturalną¹⁵.

W takim konwulsyjnym stanie znajduje się tłum w *Dzieciństwie Starego Miasta*. Kraszewski opisuje nie tylko kobiecość Polonii, lecz również Franka Plewy i tłum, łącząc w jedną całość ekstatyczne „kobiecy” przeżycie ofiary, męczeństwa i śmierci.

Ikonograficznym zwieńczeniem podobnych wyobrażeń może być pochodzące z roku 1864 malowidło Matejki *Rok 1863*: zakrwawiony trup Litwy na pierwszym planie zapowiada dalsze trupy — na razie zakuwanej w kajdany Polski i odrywanej od niej przemocą Rusi.

Polonia bywała przedstawiana od XVI wieku jako alegoria państwa — w postaci ukoronowanej kobiety z białym orłem i w otoczeniu sankcjonujących jej władzę postaci króla i papieża. Specjaliści od antropologii politycznej podkreślają proces utrwalania się od schyłku XVIII wieku wizerunku narodu nie jako *corpus politicum*, nie abstrakcyjnej alegorii prawno-politycznej, lecz jako postaci alegorycznej wyposażonej w fizyczną cielesność¹⁶, figury kobiecej, przeważnie matki, bywa też, że dziewicy albo matki-dziewicy. Polska, przybierając postać kobietą, przyobleka ciało bardzo konkretnie wyobrażonej kobiety. Spychana do grobu albo już złożona w grobie, staje się martwą kobietą.

Męska wspólnota i figura Matki

Polska kultura narodowa jest kulturą wybitnie męską. W jej obrazie na plan pierwszy wysuwają się związki homospołeczne, więzi męskiego braterstwa i przyjaźni. Do idealnych modeli tego typu związków, opiewanych w rozmaitego rodzaju przekazach, łącznie z podręcznikami szkolnymi i akademickimi, należą między innymi — w kulturze staropolskiej szlachecy „panowie-bracia”, hufce rycerskie, a w kulturze nowożytnej zrzeszeni w na wpół tajnych stowarzyszeniach filomaci i filareci; walczący o niepodległość ojczyzny spiskowcy dziewiętnastowieczni; uczestnicy licznych ruchów młodzieżowych w XX wieku, z których wiele przybierało sobie filomatów za patronów; legionści Piłsudskiego. Mickiewicz w wykładach o literaturze słowiańskiej w roku 1841 w Collège de France idealizował trwające do czasów mu współczesnych dawne słowiańskie, głównie wojenne, pobratymstwo. Było to silniejsze niż pokrewieństwo naturalne, tak zwane braterstwo krwi, występujące zwłaszcza

u Słowian południowych¹⁷. „Nic tkliwszego nad miłość braterską” u ludów słowiańskich, mówił Mickiewicz¹⁸.

Tworzy się obraz ciągu pokoleń przekazujących sobie ideał walczącej męskiej wspólnoty. Dominuje w nim patriotyzm, wynoszący ponad wszystko braterstwo, wytworzone i podtrzymywane podczas zbiorowych różnorodnych działań, podejmowanych w celach społecznych, wojennych, towarzyskich, turystycznych. Są to polowania, wędrówki i wycieczki, stowarzyszenia, korporacje i kluby, potyczki i bitwy. W Polsce szczególnie wielbiona była jako cudowna męska wspólnota — kawaleria narodowa, husarze i ułani, piękni jak na malowanym obrazku — do oglądania i podziwiania. Gombrowicz pisał, że gustami Polaków kierowała „rycersko-ułańska dusza”¹⁹.

Niepodobna nie docenić znaczenia form męskiej wspólnoty dla kształtowania się nowożytnego pojęcia narodu, którego podstawę nieraz określano jako żarliwe braterstwo. Hans Blüher, podbudowując teorie nacjonalistyczne, pisał o znamiennym dla mężczyzn „podwójnym dążeniu”. Jeden jego kierunek wyznacza rodzina, drugi zaś — męska wspólnota. Tylko ta druga obdarzona jest „socjologiczną kreatywnością” i potrafi stworzyć państwo. Rodzina bowiem może jedynie zapewnić przetrwanie gatunku. Związki mężczyzn (*Männerbünde*) mają być wyrazem męskiego podstawowego „popędu ku stowarzyszaniu się”. U jego początków znajduje się tak zwany dom mężczyzn u ludów pierwotnych i jego pochodne w postaci tajnych męskich związków. Przeniknięte są one ukrytą, a nieraz jawną inwersją seksualną, którą Blüher uznaje za wspólną wszystkim mężczyznom. Dlatego autor swobodnie przechodzi od pierwotnego domu mężczyzn do dwudziestowiecznego młodzieżowego ruchu niemieckiego (Wędrowni Ptaki), dopatrując się w nim podobnej struktury erotycznej²⁰.

Poglądy te miały duży wpływ na świadomość społeczną oraz samoświadomość niemieckich związków młodzieżowych. Badacze zwracają uwagę na połączenie w nich homoseksualnego erosa i polityki; niektóre z nich uzyskują pełną tożsamość polityczną przed rokiem 1933 w obrębie rewolucji konserwatywnej w Niemczech²¹.

Przeciwstawiając sobie rodzinę i męską społeczność, Blüher stwierdzał, że „rodzina pozbawiona jest elementu mistycznego (albowiem tutaj seksualność jako taka może się manifestować w sposób całkowicie jawny)”, natomiast związkom męskim towarzyszy „aura mistyki”, „tego, co tajemne, metafizyczne i spirytualne”²². Uderzający wydaje się zwłaszcza — znowu — przykład niemiecki: ze względu na koligacje ideowe i następstwa polityczne. Antypozytywistyczna teozofia zyskała znaczną popularność w Niemczech i Austrii. Na fali nowoczesnego niemieckiego odrodzenia okultystycznego z lat 1880–1910 powstawały ezoteryczne, inicjacyjne stowarzyszenia. Niektóre z nich, tworzące polityczną mitologię zwolenników nacjonalizmu i okultyzmu, wyznawały teozofię germańską i przypisywały sobie rodowód od tajnych bractw różokrzyżowców i templariuszy. Jeden z twórców ariozofii, Guido von List, antycypował „mistyczny elitaryzm SS w nazistowskich Niemczech. [...] Idealne państwo Lista było męskim zakonem z okultystyczną kapitułą. Zachodzą tu uderzające podobieństwa do planowanego przez Himmlera utworzenia zakonu-państwa SS”. Projekt pangermańskiego imperium, opartego na „bezwzględnym poddaństwie nie-Aryjczyków aryjskim panom” w ściśle zhierarchizowanym państwie, zaliczany bywa do prehistorii narodowego socjalizmu²³.

Nowoczesne pojęcie narodu oraz powstający wraz z nim nacjonalizm łączyły się ze stereotypem męskości, zawierającym w sobie odpowiednio podane cechy

męskiej tożsamości. Mitologia męskiej wspólnoty, bezwzględnej walki i wojennego furoru odgrywała tu zawsze szczególną rolę²⁴. George L. Mosse pisze: „Dynamika nowoczesnego nacjonalizmu opiera się na ideale męskości. [...] Jako żywy organizm, wypełniony energią, nacjonalizm pobudzał do kultywowania przyjaźni męskich, *Männerbund*, przedstawiających swą naturą zagrożenie dla przyzwoitości, w obronie której właściwie powstał nacjonalizm. [...] Męski eros był duchem straszącym nowoczesnego nacjonalizmu”²⁵. Przyjaźń męską chciało zdecydowanie odróżnić od przyjaźni nacechowanej erotycznie — i tę drugą potępić. Jednak trzeba przyznać rację Eve Kosofsky Sedgwick, która tworzy pojęcie kontinuum: na jego przeciwległych punktach znajdują się konwencjonalne związki homospołeczne oraz związki homoerotyczne. Jakkolwiek są one sobie przeciwstawne, to jednak znajdują się w obrębie tego samego kontinuum. Dlatego autorka może posłużyć się określeniem „męskie pożądanie homospołeczne”²⁶.

W Polsce jest to problem niezmiernie drastyczny. Gombrowicz, który w *Trans-Atlantyku* skonfrontował patriotyzm z seksualnością, objaśniał, że „książka dotyczy spraw delikatnych”, nie waha się „drażnić najbardziej wstydliwych miejsc waszych”²⁷. „U nas” bowiem stale kładzie się wielki nacisk na kateryczne oddzielanie legalnych i pożądanych męskich wspólnot — jako patriotycznych i państwowotwórczych — od podejrzanych, potępianych i represjonowanych homoseksualnych związków. Pamiętam, jakie oburzenie wśród specjalistów wzbudziło domniemanie Jana Kotta: po zapoznaniu się z korespondencją filomatów rzucił podejrzenie, że byli oni chyba homoseksualistami. Nie idzie jedynie o „całowanie usteczek” Antoniego Edwarda Odyńca, lecz o młodzieńczą ideę miłości-męskiej przyjaźni, którą wykładał Mickiewicz w listach do Jana Czeczota²⁸.

Żeby „rozsadzić nasze dotychczasowe uczucia narodowe” (*T-A*, s. 6) i wyzwolić się spod przemocy zbiorowości, objawić egzystencjalną pustkę stereotypów narodowych, Gombrowicz musiał odrzucić polskie wyobrażenie piękności. W *Dzienniku* podkreślał, że każdy naród pożąda swojego piękna i artyści mu je dostarczają. W Polsce do wytwórców urody narodowej zaliczył przede wszystkim Sienkiewicza, ale i Mickiewicza. „Być urodziwym, pociągającym, ponętym” (*D*, s. 353) — taka potrzeba nurtuje szczególnie narody słabe. W Polsce nie do pomyślenia byłaby myśl bluźniercza, „aby Piękno mogło istnieć poza Cnotą” (*D*, s. 354). JW. Poseł w *Trans-Atlantyku* ogłasza jednoznaczność wzniosłość sarmatyzmu: „O, bo rzecz to pewna, najpewniejsza, że Polak Bogu i Naturze miły dla Cnoty swoich, a głównie dla tej Rycerskości swojej, dla Odwagi swojej, Szlachetności swojej, dla Pobożności i Ufności swojej!” (*T-A*, s. 80). W tej kulturze kanonizacji estetycznej mógł dostąpić „młodzieniec zacny, bogobojny i poczcziwy” (*D*, s. 354), właściwie już nawet nie młodzieniec, ale Mąż. Na takiego został wychowany przez Ojca Ignac z *Trans-Atlantyku*.

Osią powieści jest — mająca według polskich wyobrażeń decydować o Formie narodu — walka między heteronormatywnością Ojca a homoseksualnością Cudzoziemca-Gonzala, uwodzącego Syna. Za pomocą pojedyńku Ojciec (emerytowany wojskowy zresztą) ma Gonzala przymusić do Mężczyzny i przywrócić — zagrożony wskutek jego zalotów do Syna — narodowy honor heteroseksualny²⁹. Ewa Kraskowska trafnie pokazała, że w „pojedynkach Gombrowiczowskich honor traci swój kulturowy wymiar” jako podstawa męskiego uniwersum symbolicznego i staje się bezosobową siłą rządzącą ludzkimi zachowaniami, „pustą formą”³⁰. Nie można było silnie uderzyć w przysłowiowe polskie poczucie honoru.

Mówiąc innymi słowy, Major „strzałem swoim Krowę chciał zabić”, a z Gonzala „Byka wywołać, Byka on strzałem przyzywał, aby Krowę zbodła co jemu Syna hańbiła jedyne...” (T-A, s. 72). Charakterystyczna jest sfera odwołań animalnych w *Trans-Atlantyku*. Obok dziwacznych, mieszanych psów Gonzala („właśnie piesek mały przeleciał, do wilka podobny, a też do jamnika”, T-A, s. 83), mamy Zakon Kawalerów Ostrogi, który stanowi metaforę homospołecznej wspólnoty narodowej. Ale nie wiadomo w końcu, czy to są Ogiery, czy Kobyły. W ten sposób, w końsko-ziemiańsko-wojskowych porównaniach, właściwych gawędzie sarmackiej, wyraża się owo kontinuum — od homospołecznego do homoseksualnego.

Autor zaś określa swe położenie jako szarpanie się „między tą zadawnioną, bezsilną Ojczyzną a nową Syncyzny religią, religią stawania się i przetwarzania: o, niechby uwieść Ojcu Syna, a niechby Syna spod ręki ojcowskiej wyzwolić, niechby Syn pana Ojca poniósł gdzie oczy poniosą...” (T-A, s. 134). Koń — nie wiadomo już, czy jest Ogierem, czy Kobyłą, a może jednym i drugim jednocześnie.

Ojczyzna Ojca zostaje porzucona. Ze względu na temat Polonii musimy zapytać: a co z drugą figurą tego narodowego dramatu, a więc co z matką, której zresztą w ogóle nie ma w *Trans-Atlantyku*?

Autorzy antologii *Nationalisms and Sexualities* utrzymują, że w kulturach o dominancie homospołecznej pojawia się pewna prawidłowość, a mianowicie szczególny stosunek do kobiety jako Matki. Następuje jej totalne uświęcenie. Matka to „figura idealnej kobiecości, fantazmatyczna kobiecość, która zabezpiecza związki męsko-męskie i męską historię”. Męskie braterstwo idealizuje macierzyństwo i stara się wykluczyć „wszelkie niereprodukcyjne dyskursy seksualności z dyskursu narodowe-

go”³¹. Ma być on jednoznacznie heteroseksualny i nastawiony na rozrodczość.

Konieczna jest do tego kobieta-matka. Ona właśnie staje się gwarantką narodowej wspólnoty heteroseksualnej, jej przyzwoitości i poprawności obyczajowo-politycznej. Elżbieta Ostrowska, która dokonała nowatorskiej analizy homospołecznego charakteru kultury polskiej i jej stosunku do matki, zauważa, że w obrębie męskich więzi opartych na zasadach idealizowanego braterstwa kobiecość przyjmuje przede wszystkim postać fantazmatu matki. Jej siła polega na tym, że „nie tylko nie zagraża braterskim więziom, lecz nawet je w pewnym sensie legitymizuje — wszak bracia muszą mieć matkę”. To Matka-Polka i Matka-Ojczyzna. Panująca polska „narracja publiczna” wyznacza bardzo określone role Polkom i Polakom³², a patronką narodu polskiego stała się najbardziej idealna z matek — Matka Boska.

Za pomocą uwznioślenia w kulturowym przekazie matki i macierzyństwa homospołeczna kultura polska zapewniła sobie patriotyczny konsensus. Jednak trzeba pamiętać, że na drugim biegunie homospołecznego kontinuum znajduje się ciągle zagrażający homoerotyzm i homoseksualizm. Zwłaszcza patriotyzm wyradzający się w nacjonalizm nie może być wolny od tego, co poczytywane jest za wielkie niebezpieczeństwo. Nacjonalizm nasila więc nastroje homofobiczne, gdyż — spektakularnie oparty na homospołecznej wspólnocie męskiej — szczególnie narażony bywa na pociąg homoerotyczny.

Stosunek do matki w okresie niewoli narodowej komplikuje się przez to, że ona umarła i synowie pragną ją wskrzesić. Nieraz przedstawiają ją sobie jako fantazmatyczną kochankę albo zwycięską rywalkę kochanki, tym bardziej szukając oparcia w braterskiej wspólnocie. Zwracając uwagę na ambiwalentność relacji między matką a synem, Marek Bieńczyk pisze, że w polskiej

// kulturze matka „jako część rodziny oraz jako kochanka anektuje i często kieruje w stronę transgresji tanatyczno-kazirodco-perwersyjnych spory zasób erotyzmu obecnego w literaturze romantycznej”³³. Tanatyczność porozbiorowej polskiej Matki-Ojczyzny można uznać za jej cechę górującą.

Relikwia i pamiątka

✓ Wewnątrz sztuki porozbiorowej tkwi martwe ciało. Umożliwia to posługiwanie się pojęciem alegorii w sensie Benjaminowskim. Walter Benjamin podstawą rozważań o początkach nowoczesnej niemieckiej tragedii uczynił alegorię barokową, szczególnie często wykorzystującą topikę trupa. Przedstawił odkrywczy wywód dotyczący dwóch figur alegorii: relikwii i pamiątki, dwóch figur kształtujących także polską kulturę porozbiorową. „Alegorie są stacjami na drodze krzyżowej melancholika”, drodze rozpamiętywania bólesci i cierpienia. Napisał, że „relikwia wywodzi się ze zwłok”, a „pamiątka to zeświecczona relikwia”. Cała polska nowożytna wrażliwość skupia się na melancholijnych obrządkach wokół wyobrażonych kobiecych zwłok, które stają się czczoną relikwią i tworzywem pamiątek. Znamienne, że Norwid swoje misterium obrzędowe *Wanda* dedykował „mogile Wandy pod Krakowem”, w grobie umieszczając najwyższe wartości. Podobnie zresztą, jak czynili to romantycy — aż do postromantyka Żeromskiego.

Wszakże martwota w tych działaniach alegorycznych nie może być uważana za ostateczną. Benjamin uznał, że jednym z najsilniejszych motywów alegorycznych jest wgląd w nietrwałość rzeczy, ale i pragnienie, aby je ocalić dla wieczności. Obrazom przemijania i śmierci towarzyszy nadzieja ocalenia. „Widzenie melancholijne staje się widzeniem mesjanicznym”. Benjamin pisze sugestywnie:

„Tak też intencja nie trwa wiecznie przy widoku kości, ale wiarołomna nagle ucieka do zmartwychwstania”. Na martwych zwłokach bolesnych i umęczonych, na ciele przygotowanym do zabicia buduje się alegoria jako znak żałoby i melancholii, ale i zarysowuje się perspektywa zawierająca w sobie obietnicę zbawienia. W wyobrażeniach polskich artystów jest to trup, który zmartwychwstanie. Melancholia łączy się istotnie z mesjanizmem. Obiecywana tutaj nieśmiertelność ma inny charakter niż u myślicieli Oświecenia, którzy opowiadali się za wieczną ciągłością ewolucyjnej transformacji.

Benjamin traktował alegorię jako zachowującą ekstremy całość, to znaczy formę artystyczną nasyconą nierozwiązywalnymi czy też nie dającymi się pogodzić przeciwieństwami, na przykład między tym, co abstrakcyjne, i tym, co zmysłowe³⁴. Polska wyobrażona rozpięta jest między tymi przeciwieństwami, na przykład jako ciało erotycznie obojętne i zarazem skrywające erotyczną pokusę.

Bałwochwalstwo

Silnie rozwinięta w polskim romantyzmie i odznaczająca się wielką trwałością topika mesjanistyczna posuwała się do porównywania, a nawet utożsamiania cierpień Polski z cierpieniami Chrystusa. Polska, jak wiadomo, miała być „Chrystusem narodów”.

W *Widzeniu* księdza Piotra z III części *Dziadów* Mickiewicz rozbudował dokładną analogię między męczeństwem i śmiercią Chrystusa a ukrzyżowaniem i skonem narodu polskiego. „Już niewinne skronie / Zakrwawione, w szyderskiej, cierniowej koronie, [...] już głowę konającą spuścił, / Wołając: «Panie, Panie, za coś mię opuścił!» / On skonał!”³⁵. Nad analogiami podobnymi medytowano w pobożnym skupieniu. Na obrazie Matejki *Rok 1863*

na klęczącą i katowaną Polonię patrzy Chrystus z krucyfiksu zawieszonego na ścianie. Wzrok nasz przenosi się w tę stronę, ogarnia Ukrzyżowanego, którego bok przebiega bagnet od kolby karabinu żołnierza uderzającego więźnia. Jest to aluzja do sceny męczeństwa Polski-Chrystusa z wizji księdza Piotra³⁶, kiedy to „żołdak Moskał z kopiją przyskoczył / I krew niewinną mego narodu wytoczył”.

Wzorowanie martyrologii Polski na męczeństwie Chrystusa zakładało również triumf ostateczny: zmartwychwstanie. W *Księgach narodu polskiego* Mickiewicz opowiadał o narodzie polskim, umęczonym i złożonym w grobie przez królów, którzy chlubili się tym, że zabili wolność. Ale głupio się cieszyli ze swojej zbrodni, „bo Naród polski nie umarł, ciało jego leży w grobie, a dusza jego zstąpiła z ziemi, to jest z życia publicznego, do otchłani, to jest życia domowego ludów cierpiących niewolę [...]. A trzeciego dnia dusza wróci do ciała i Naród zmartwychwstanie”³⁷. W ten sposób dzieje Polski wpisywały się w schemat mesjanistyczny: cierpienia będą odkupione, naród zbawiony. Mesjanizm tworzył wizję ciągłości historii polskiej. Wszystko w niej dawało się wytłumaczyć zrzędzeniami Opatrzności, która szczególnie upodobała sobie naród polski, a upadek państwowości nie był bynajmniej kresem Polski, lecz jedną ze stacji męczeństwa.

Całkowitym przeciwieństwem tego typu myślenia są poglądy Henryka Rzewuskiego, twórcy znakomitych *Pamiętek Soplicy* (powstałych w latach 1831–1832). W tym zbiorze gawęd szlacheckich autor — korzystający z konwencji znalezionej rękopisu — ukrywa się całkowicie za narratorem-Soplicą, a jego stosunek do przyczyn upadku państwa i perspektyw odrodzenia jest ambiwalentny (uważa między innymi, że upadek ten jest tylko zawieszeniem bytu Polski, a nie ostatecznym zgładzeniem). Posługując się kategoriami wprowadzonymi przez kry-

tykę postkolonialną, Alfred Gall ukazał, że w latach czterdziestych XIX wieku podstawowym problemem Rzewuskiego-pisarza, hrabiego-konserwatysty, bogatego właściciela ziemskiego na Ukrainie — stało się samo-określenie jednostki wobec imperium rosyjskiego. W publicystycznych *Mieszaninach obyczajowych* (1841–1843), wydanych pod pseudonimem Jarosza Bejły, Rzewuski konstruuje już odmienną tożsamość. Na miejsce poprzedniej nieokreśloności „autora-wydawcy” wprowadza nowe ujęcie tożsamości historycznej, dla której ramę odniesienia stanowi imperium³⁸.

Teraz Rzewuski mówi wprost, że wraz z upadkiem państwa dzieje Polski dobiegły końca. Pochowana w ziemi jest ona nie ziarnem, które ożyje (takie porównanie pojawiało się jeszcze w *Pamiętkach Soplicy*), lecz trupem, który zamieni się w martwy popiół. Co najwyżej trup ten może dawać złudne oznaki życia, gdyż toczy go robactwo tajnych sprzysiężeń niepodległościowych. Objawiał się tak Rzewuskiemu znak niemożności dalszego politycznego istnienia narodu, który powinien podporządkować się jakiemuś żywotniejszemu społeczeństwu, w tym wypadku rosyjskiemu³⁹.

Literatura w języku lokalnym, narodowym ma — jego zdaniem — prawo do istnienia w imperium i nawet dzieje się to z korzyścią dla niego. „My z wyroków boskich — pisał Rzewuski — zostawszy częścią potężnego stowarzyszenia Rosjan, wnośmy nasze prowincjonalne wyroby do ogólnej a wspólnej skarbnicy, a zjednoczeni z naszymi pobratymcami, utwierdzajmy siebie wszyscy w przekonaniu, że literatura rosyjska kwitnąca w tak niezmiernych przestrzeniach, monotoniczną cechą przybierając, wygnałaby z siebie wszelki zaród poezji; powinna owszem objawiać żywioły ukraińskie, moskiewskie, siewierskie, nadwołżańskie, doń-

skie, wołyńskie, litewskie, nawet sybirskie". Ułożą się one w „potężną i jednolitą całość”⁴⁰.

Polska kultura jako jedna z prowincjonalnych kultur imperium, wyrażona w jednym z narzeczy słowiańskiego rodu, oto skandaliczna konkluzja, do której doszedł Rzewuski. Nic nie mogło być bardziej obce i wrogie innym twórcom wizji historii Polski i jej teraźniejszej obecności, takim jak Niemcewicz, Lelewel, Kraszewski, a także romantyczni mesjaniści, których wykładnia cierpiącej i zmartwychwstającej ojczyzny zdobyła największą popularność.

Lektura symboliczno-antropologiczna *Barbary Radziwiłłówny*, dramatu Alojzego Felińskiego — jako prefiguracji kształtowania się wyobrażenia polskiej „ofiary niewinnej” — pozwoliła Zbigniewowi Przychodniakowi na nazwanie romantycznego mesjanizmu „odmianą stereotypu prześladowczego”. Jest to kategoria René Girarda z jego książki *Kozioł ofiarny*; w jej skład wchodzi: sytuacja kryzysu, „znaki ofiarnicze”, przemoc i zbrodnia. Uniewinnianiu własnego narodu towarzyszy jednocześnie demonizacja czy wręcz diabolizacja obrazu wroga⁴¹.

W obrębie mesjanizmu dokonała się sekularyzacja metafory ukrzyżowania. Religia wprzęgnięta została w służbę sprawie narodowej, polityka faktycznie zaplanowała nad religią. Zgromadzenie Zmartwychwstańców już w tamtej epoce wypowiedziało walkę temu rodzajowi patriotyzmu, czasem niebezpiecznie przechylającemu się w stronę rewolucjonizmu. Ksiądz Hieronim Kajsiowicz ukazywał, że w sferze idei i wyobraźni — pod wpływem rewolucji francuskiej — doszło do upolitycznienia religii, do dowolnego nią manipulowania, do religijnego absolutyzowania narodu⁴². Wydawało mu się to niedopuszczalne z punktu widzenia Kościoła, jedynie przeznaczonego i zdolnego do zbawienia ludzkości. Od-

wołujący się zaś do przemocy patriotyzm sprzymierzał się z rewolucją, największym wrogiem Kościoła.

Mesjanizm rozkwitał na emigracji po upadku powstania listopadowego i jako stan mentalności „narodu wybranego” do dziś zachował się w Polsce. W naszych czasach przeciwko ciągle w Polsce uprawianemu bałwochwalstwu narodu powstał Czesław Miłosz. Uznał on robienie użytku z Ewangelii na rzecz Polski za głęboką „nieprzystojność” i oskarżał głównego twórcę mesjanizmu — Mickiewicza o zapoczątkowanie posługiwania się „religią Boga-człowieka, czyli religią Wcielenia po to, żeby wprowadzić kolektywnego Mesjasza”⁴³. Ureligijnienie narodu musiało tchnąć manipulacją polityczną.

W obrzędach patriotycznej religii naród miał swoje wyraziste osobowe wcielenie. Na obrazie Stanisława Kaczora-Batowskiego *Polonia w grobie* ożałobiona kobieta spogląda na leżący krzyż, koronę cierniową i gwoździe; *Pamiętka męczeństwa Polski w setną rocznicę uchwalenia Konstytucji 3 Maja* przedstawia, jak Chrystus pod krzyżem tuli do siebie niewiastę w żałobnej szacie, ozdobionej datami powstań narodowych, a obok leży pika z nadzianymi krwawymi chorągiewkami z datami trzech rozbiorów — wspólne jest męczeństwo Chrystusa i kobiety; wreszcie na rysunku autorstwa Stopy na tabliczce krzyża rozpiętej na nim kobiety widnieje napis „Polska”⁴⁴. I ostatni akcent. W 25. rocznicę Sierpnia 1980 roku otwarto wystawę *Strażnicy Doków* w gdańskim Instytucie Sztuki „Wyspa”. Instalacja Marka Sobczyka pt. *Muzeum Soliterności* „to labirynt z tandetnego materiału z wymalowanymi czarną i czerwoną farbą bezsensownie pomieszanych obrazami, takimi jak robotnik z socrealistycznego plakatu, Polonia na krzyżu i owca Dolly. Mówi o tym, że jesteśmy na gruzach utopii, na śmietniku starego systemu symbolicznego”⁴⁵. Znamienne, że Polonia

na krzyżu stała się rodzimym gadżetem naszej ponowoczesności.

Zbawicielka

„Wraz z sekularyzacją w mitologii wszystkich krajów europejskich pojawiło się przypisanie kobietom roli ofiar i zbawicielek”⁴⁶. Ich samorealizację pojęto jako samoofiarowanie. W kulturze polskiej, jak już o tym była mowa, sfera świecka, publiczna została w szczególny sposób ureligijniona, ale bez pozbawiania wyrazistych cech politycznych. Kobieta jako ciało narodu, zgodnie z przytoczoną regułą sekularyzacji, stała się ośrodkiem patriotycznej religii. Jej śmierć ofiarniczą uznano za konieczną część narodowej doktryny zbawienia. Nowsze badania dowodzą, że śmierć ofiarniczą traktuje się w kulturze zachodniej jako część tożsamości kobiecej i kobiecego porządku. Elizabeth Bronfen w słynnej książce pokazała, że w centrum kultury nowożytnej XIX i XX wieku znajdują się figury kobiet, które poprzez swą śmierć zbawiają kochanka lub ludzkość⁴⁷.

Słowacki w okresie mistycznym budował poetyckie hipotezy historii globu i historii Polski. Wznosząc mit uniwersalny, rysował genezyjskie biografie bohaterów, ukazując duchowe prawo śmierci jako prawo formy. Z przeszłości odślanianej w epifanicznym rozbłysku samowiedzy bohaterów genezyjskich pojawia się Heliana-Dyjana (w *Samuelu Zborowskim*):

Na pierwszym krzyżu — który w pierwszej był naturze,
Umarła...

[...]

Na śmierć ofiarowana

W pierwszej złotej muszelce,

Podobna zbawicielce
Świata... Ukrzyżowanej...⁴⁸

Kobieta jest zatem pierwszą ofiarną zbawicielką świata kosmicznego.

Mit narodowy, sięgający do prapoczątków państwa polskiego, Norwid osnuł wokół Wandy. Jej postać, znaczenie jej czynu, może samobójczego, zyskały w kulturze polskiej wiele wykładni. Wszakże Norwid swoją *Wandę* wpisał w bardzo znamienne konteksty. W misterium obrzędowym z korowodami ofiarnymi przedstawił legendarną bohaterkę, która świadomie wybiera śmierć męczeńską, zapowiadając chrystianizację Polski.

Od czasów rozbiorów Polska kojarzy się z ofiarą. Na obrazie Franciszka Smuglewicza z 1795 roku *Polska w kajdanach* „siedzi za okrągłym ołtarzem ofiarnym”⁴⁹. Wspomniany tu już obraz Matejki *Rok 1863* przedstawia akcję, która toczy się, według trafnego określenia Mieczysława Porębskiego, w „alegorycznej krypcie mistycznego rytuału”⁵⁰. Uderza bierność tych, u których „należałoby oczekiwać sprzeciwu, jakiegoś odruchu zmierzającego do odwrócenia straszliwego biegu losu”⁵¹. Ale nic z tego. Wpatrzeni w Polskę, czekają, aż spełni się ofiara.

Ta ofiara musi być niewinna, jak ofiara Chrystusa. Dlatego Polonię czasem przedstawiano w białej, powłóczystej, dziewiczej szacie. Ivan Čolović zwraca uwagę na to, że w obrębie politycznego mitu wojownika występują również postaci żołnierzy o „dziewiczej duszy”, odznaczających się niewinnością seksualną i czystością. Mają oni odgrywać rolę ofiar, nie zwycięzców⁵². W podobnej funkcji może pojawiać się Polonia-zbawicielka, przeznaczona do przelania niewinnej krwi ofiarnej, bezbronna i prześladowana, opuszczona przez zdradzieckich sprzymierzeńców, napastowana i molestowana.

Ciało żywej alegorii

Ciało kobiety jako Polonii ma również wymiar dotykający bezpośrednio materii i zmysłów. Chrześcijaństwo potępiało ciało fizyczne, a już zwłaszcza ciało kobiety jako siedlisko nieprawości i grzechów. Panujący w dawnej kulturze polskiej paradygmat rycerski i braci-szlachty miał charakter męsko-męski i dopuszczał erotykę dość zgrzebną. Sentymentalizm i romantyzm, korzystając z opiewanych przez barok odcieni uczuć i zmysłów, wprowadziły nową wrażliwość, nastawioną na kobietą emocjonalność i zmysłowość. Nie mogło to nie odbić się na wyobrażeniu Polonii, wyposażonej w rysy piękności wszechstronnie powabnej.

Nowożytna mitologia polityczna kładzie nacisk na obronę ciała ojczyzny jako ciała kobiety, ciała matki, żony, kochanki. Twórcy kultu Bogini Rozumu podczas rewolucji francuskiej przeciwstawiali nieruchomości posągów (na przykład Matki Boskiej) — żywą alegorię w postaci żyjącej kobiety, żywego ciała. Niosło ono ze sobą z konieczności również to wszystko, co może być uznane za niskie, a nawet trywialne. W rozumieniu przeciwników rewolucji żyjąca alegoria to była kobieta sprostytuowana użytkiem publicznym, powszechnym oglądaniem jej ciała, które traciło cechy indywidualne. Jednocześnie pojawiło się wiele wizerunków Republiki — kobiety z obnażoną piersią lub piersiami. Nieraz dopatrywano się erotyczno-politycznej prowokacji w odsłoniętej piersi — ni to matki, ni to ulicznicy⁵³.

Kobiety, które uczestniczyły w publicznych działaniach politycznych, musiały naruszać ogrom zakazów społecznych i moralnych. Z tego względu uważano je za wyuzdane, dzikie i szalone. Wspomniany tu już ksiądz Kajsiowicz obawiał się republikańskiego patriotyzmu, który — podmieniając religię na politykę — wynosił

na ołtarze Polskę ubóstwioną. Dlatego ironicznie proponował księżom-spiskowcom oraz świeckim zapaleńcom: „zamiast białej komży Boga miłosierdzia i pokoju wdziecie czerwoną bluzę, wynieście przenieświetszy sakrament z kościoła jako przesąd średniowieczny, zanieście do świątyni ubranej w barwy narodowe i rewolucyjne, ozdobionej popiersiami wielkich patriotów, zanieście obraz wystawiający powstańca z kosą stojącego na trupach bratnich i wrażliwych, podającego dłoń lewą kacapowi z zakrwawioną siekierą na karkach panów i czynowników, prawą Włochowi ze sztyletem w rękę i trucizną w zrabowanym kielichu, z Machiawelem i odezwaniami proroka idei pod pachą. Na miejscu Matki Boskiej Częstochowskiej postawcie jakąkolwiek niewiastę z okiem bezwstydnym a bluźnierstwem na ustach i zanućcie potem *Z dymem pożarów* lub hymn marsylski...”⁵⁴. Cała ta inscenizacja byłaby zgodna z polityczną praktyką rewolucji francuskiej, którą Kajsiowicz traktował jako wzór całkowicie wymyślonej, bezpiecznej, nowej religii, mającej zastąpić starą, prawdziwą, objawioną.

Gwałt na orle i Polonii

Fantazmatyczne ciało Polonii przedstawiano jako poniżane, hańbione, bite i dręczone. Mogło to podniecać do nienawiści i zemsty na brutalnych żołdackich sprawcach nieszczęść, ale mogło też, jak wiadomo, budzić fascynację erotyczną.

Reprezentacje w dawnym malarstwie poddanych wyrafinowanym torturom świętych męczenników i męczennic pozwalały na ekspozycję nagiego ciała albo jego odsłoniętych części. Ciało męczeńskie i cierpiące wystawiano na szczególny ogląd i katów, i widzów. Widzowie mogli się zamieniać rolami osób widocznych na malowidle, a często oddawali się „sadyzmowi voyeurystycz-

nemu". Wrywanie piersi świętej Agacie układało się w jednej z wersji malarskich w scenę o takich „głównych erotycznych komponentach męczeństwa: spętana kobieta z obnażonymi piersiami otoczona przez męskich napastników”⁵⁵. Podczas oglądania innej wersji, w której święta Agata niesie swe odcięte piersi na srebrnej tacy, „mówienie o fantazmacie kanibalicznym, świadczącym o trwałości archaicznego pożądania, nie wydawałoby się przesadą”⁵⁶.

W malarstwie dziewiętnastowiecznym z lubością teatralizowano wydarzenia historyczne, tworząc, jak napisała Maria Poprzęcka o *Pochodniach Nerona (Świecznikach chrześcijaństwa)* Henryka Siemiradzkiego, „wielkie, efektowne spektakle dla masowej publiczności, łączące bogactwo, erotyzm i okrucieństwo, a zatem to, co najsilniej i najprościej porusza zbiorową wyobraźnię”. Gdy okazało się, że właściwymi bohaterami obrazu nie są chrześcijańscy męczennicy, lecz okrutny, zbrodniczy Neron, Siemiradzki przystał na przypisanie *Pochodniom* ukrytej narodowej treści pod hasłem „wytrwaj i wierz”. W wierze i męskości chrześcijan na tym obrazie dostrzeżono męstwo i nadzieje Polaków⁵⁷, usiłując wydobyć inny, utajony sens z orgiastycznych obrazów.

Męczenie Polonii zagrażało oczywiście jej kobiecości. Ary Scheffer w znanej *Polonii* z 1831 roku przedstawił kozackiego jeźdźcę brutalnie tratującego podwójne zwłoki: na ciele zabitego orła rozciągnięta, obnażona do połowy, leżąca na wznak kobieta, której pierś depcze koń, a pika kozacka, godząc w dolne partie ciała, ma ją zaraz przebić — spenetrować. Orła już napastowano i kaleczono. „Jedną z bardziej popularnych figur [typu alegorycznego w XVIII wieku] była figura orła białego, lamentującego nad utraconą swobodą i doznającego przemocy fizycznej: odzieranego z piór, szarpanego dziobami czarnych

ptaków”⁵⁸. Ciemny najeźdźca u Ary Scheffera tratuje — gwałci lśniących białą kobietę i orła. Jest to nasiloną alegoria gwałtu, który niemal naturalistycznie zobrazował Wiktor Hugo po klęsce powstania listopadowego:

[...] gdy potworny Kozak popychany gniewem
Gwałci starganą martwą Warszawę,
Plamiąc czysty i święty strzęp jej całunu
Wali się na dziewicę rozciągniętą w grobie⁵⁹

Całun może oznaczać tutaj relikwię, co jeszcze bardziej uwydatnia bluźnierczą ohydę czynu agresora.

Musimy jeszcze raz wrócić do *Roku 1863* Matejki. Badacze zwracają uwagę na realizm szczegółów spotykających się z alegoryczną dyspozycją całości⁶⁰. Nagie ręce i ramiona trzech kobiet — zamordowanej, zakrwawionej Litwy; klęczącej, zakuwanej w łańcuchy Polonii i brutalnie porywanej Rusi — zderzają się z męską mundurową krasą oficerów rosyjskich, z których jeden odznacza się wyprężoną falliczną sylwetką⁶¹. Znowu spętana kobieta otoczona przez napastników. Jest w tym obrazie jakieś przekroczenie patriotycznego przesłania przez ukryte seksualne podteksty. Jerzy Mycielski komentował scenę z dwuznacznym uczuciem: „Przejmująca jest ona do szpiku, bolesna nad wszelki wyraz, ale w swej przeciągniętej okropności aż prawie wstrętna”⁶².

Sadomasochistyczny fantazmat ojczyzny, świętej i przeklętej, niewinnej i poniżonej dokonany na niej gwałtem, zyskał w nowszych czasach wykładnię jednoznaczną w swej trywialności. Jan Rylke — i to w stanie wojennym, który przecież ożywił wzniosłe stereotypy romantyczne — namalował *Zniewolenie Polski w XIX wieku* na wzór *Zakuwanej Polski* (drugi tytuł *Roku 1863*) Matejki. „U góry patriotyczny szlaczek, niżej Polonia, Pru-

sak ją trzyma, Austriak bierze od tyłu, Rosjanin rozpina rozporek". Ale nikt nie chciał tego obrazu wystawić (ani *Polonia*. *Polonia* w warszawskiej Zachęcie, ani krakowska ekspozycja matejkowska w Muzeum Narodowym). Przyjaciel malarza objaśnia: „Wcale do łbów im nie przyszło, że Janek kpi z narodowego zapotrzebowania na rozdzieranie szat. Z ich przekonania, że Polska ma być skowana, nie dymana”⁶³. Tomasz Kozak, artysta, który wystąpił niedawno na wystawie *Za czerwonym horyzontem*, objaśnia, że w dobie transformacji „przewartościowanie zakorzenionych w zbiorowej wyobraźni symboli i kanonicznych tekstów kultury”, ich destrukcja musi odbywać się w atmosferze przebudzenia mrocznych sił, przemocy, sadyzmu i perwersji. Serie fantazji wymierzone zostały w osobę matki, po jej śmierci syn odczuwa cierpienie, ale przede wszystkim rozkosz z powodu wyzwolenia od jarzma powinności. W końcu, w lauréatowskiej wizji okrucieństw bez końca, programowo antytragicznym bohaterem artysty staje się wyzwolony, libertyński człowiek sadyzyczny, wyznawca filozofii rozkoszy i radości, ugruntowanej „na fundamencie matkobójstwa, kazirodztwa i mizoginizmu”. *Nerwica romantyczna* (tak Kozak zatytułował jeden ze swych filmów) zostaje w jego manifestie pokonana przez symboliczną śmierć matki jako „uduszonej podczas jebania” kobiety⁶⁴. Konotacje matki — Matki-Polki i Polonii — wydają się tu oczywiste. Brutalna rozprawa z romantycznym i postromantycznym stereotypem posługuje się sadyistycznymi fantazmatami mizoginicznymi.

Krew, która się już przelała i za chwilę może zostać przelana, krew gwałconych i zabijanych, nurtuje sferę obrazów w swoście wzorcowym *Roku 1863* Matejki, a zarazem albo podtrzymuje, albo przenicowuje sens zbawicielski samoofiarywania kobiet.

„Chłosta, bicie, kneblowanie, zadawanie ran związane z przemocą erotyczną — pisze Angela Carter — przywodzą na pamięć społeczną fikcję na temat kobiecej rany, krwawiącej blizny po kastracji, psychologicznej fikcji zakorzenionej w kulturze zachodniej równie głęboko jak kompleks Edypa, z którym jest spokrewniona w złożonej dialektyce wyobraźni i rzeczywistości tworzącej kulturę. Żeńska kastracja jest faktem urojonym, który kształtuje nastawienie mężczyzn wobec kobiet oraz stosunek kobiet do nich samych i dokonuje transformacji kobiet z istot ludzkich w zranione stworzenia, które żyją, by krwawić”⁶⁵.

W kontekście tego faktu urojonego i wyobrażonego trwa również powielana Polonia, ale może dojść do znamienego przekształcenia znaczeń. W *Wiernej rzece* Żeromskiego, osnutej wokół wydarzeń powstania styczniowego, krew rannego powstańca płami dziewiczą pościel ukrywającej go panny Salomei. Podczas rewizji w dworze dostrzeżono na odwrocie materaca ślady krwi. Jest on oglądany z wielką uwagą przez żołnierzy rosyjskich. I oto pełna okrucieństwa scena znęcania się napastników: „Panna Brynicka stała w sąsiedztwie swej pościeli, otoczona przez oficerów, którzy jej się przyglądali ze śmiechem i brutalną bezwzględnością”. Major natarczywie ponawia pytania o to, co to za krew; jeden z oficerów podsuwa jej pod oczy zakrwawiony materac. I wreszcie Salomea odpowiada, że to ślad jej krwi. Było to słowo „męczeńskie i bohaterskie”, od którego spłonęła „pożarem wszystkiej krwi”. Oficerowie szydzili, drwili, kpiarsko pokasływali, nurtowały ich żądze poniżenia i gwałtu. Wtedy błysnęła w Salomei myśl, że „wśród nich wszystkich ona jedna, wyśmiana kobieta, jest w istocie oficerem”⁶⁶. Krew menstruacyjna nadaje jej tę szarżę, staje się krwią powstańca, obie są krwią ofiarną.

Playboy i Polonia

Z czasem Polonia się zmieniła. W malarstwie Jacka Malczewskiego z lat 1914–1918 pojawiły się inne niż dotąd Polonie — dorodne, radosne, nagie lub półnagie, czasem tajemniczo uśmiechnięte. Jedna, *Nike Legionów*, naga prowadziła do boju, wskazując kierunek ataku, inna — ubrana w krótki strój odsłaniający nogi, ramiona, szyję — patrzyła z lekkim współczuciem i drażniącym półuśmiechem na legionistę poległego u jej stóp. Były to właściwie — obok Vlastimila Hofmana — wówczas najbardziej oryginalne przekształcenia dotychczasowego obrazu Polonii, stanowiące wyłom w procederach powielania i próbujące odnowić formę wyobrażoną.

W latach pierwszej wojny światowej i w czasie dwudziestolecia międzywojennego, jak wskazuje Anna Sie-radzka, mnożyły się jednak skodyfikowane, konwencjonalne ujęcia „teatru alegorycznego” z centralną postacią Polonii. Teraz opiewano jej zmartwychwstanie, korzystając z popularnej dziewiętnastowiecznej tradycji. Na pocztówkach wyprowadzali Polonię z grobu legionieści Piłsudskiego; biały orzeł wzbijał się swobodnie w niebiosy, a czarne orły zaborców uciekały precz. Polonii towarzyszył korowód bohaterów z tej ziemi i z zaświatów. Malarstwo Jana Styki (autora *Polonii* z 1890 roku i *Polski wyzwolonej* z lat 1920–1921) dostarczało upowszechnionych, ale i mocno krytykowanych ujęć tematyki patriotycznej. Pisano: „Nie wystarczy namalowanie młodej kobiety (w białej szacie, z rozpuszczonymi włosami i wzrokiem wzniesionym ku górze), nie wystarczy nawet umieszczenie u jej stóp orła białego (mającego poinformować i upewnić, że wspomniana kobieta jest właśnie «Polską»), ażeby w duszy widza obudzić święty dreszcz patriotycznego wzruszenia. O ileż więcej Polski ma w sobie każdy najmniejszy obrazek Stanisławskiego...”. Po-

lonia coraz częściej miała spełniać rolę propagandową (konkurs na dekoracje Sali Sejmowej w roku 1929 czy *Apoteoza Marszałka Józefa Piłsudskiego* z roku 1932), a jej postać podlegała obróbkom coraz to mierniejszych artystów⁶⁷.

Powszechny patriotyczny opór podczas drugiej wojny światowej oraz podczas stanu wojennego ożywił dawny, znów powielany obraz Polonii. Ale sytuacja mentalna, ideowa, artystyczna po roku 1989 uświadamiała konieczność transformacji symbolicznej. To pragnienie pozostało nie spełnione do dzisiaj, o czym przekonująco pisze Edwin Bendyk („Polska moich marzeń to Cool Polonia...”)⁶⁸.

Z naszego punktu widzenia trzeba przede wszystkim pamiętać, że żałoba Polonii i po Polonii spłowiła. Nie znaczy to oczywiście, że należałoby wymazać czy zarzucić pamięć o narodowych cierpieniach, potrzebując one jednak nowej narracji, nowej opowieści, nie powielającej romantyczno-narodowych schematów i stereotypów. Jeśli konieczna jest nieustająca żałoba bez końca na ziemi ludobójstwa Żydów, to wymaga ona zupełnie innego *imaginarium*⁶⁹. Wystawa w „Zachęcie” *Polonia. Polonia* w roku 2000 przyniosła plon prac nowych artystów, zainteresowanych tematem Polonii, lecz to dopiero przyczynek do debaty, która specjalnie się nie rozwinęła⁷⁰, jak zresztą i inne dyskusje.

Poświęcę jednak więcej miejsca jednej z ostatnich prób z zamierzenia wywrotowego powielenia Polonii. Podjęła się jej grupa artystyczna „Łódź Kaliska”, znana z aranżowania „żywych obrazów”, fotografowania prześmiewczych inscenizacji oraz z surrealistycznych bluźnierstw. Na zamówienie „Playboya” postanowiła stworzyć na okładkę czasopisma nowe godło Polski-Orlicy w duchu tradycyjnego połączenia Polski z Orłem. Autorzy wychodzą od godła narodowego — orła, który powi-

nien być „prawdziwym Polakiem”. „To znaczy w naszym przypadku prawdziwą Polką, bowiem tak jest obecnie najbardziej poprawnie”⁷¹. Dbając o poprawność polityczną, dowodzą, że dziewczyna ma być orłem czy raczej orlicą, pozostając polską dziewczyną.

W manifestach „Łodzi Kaliskiej” znajduje się kilka haseł, które motywują wykreowany wizerunek. Objasnienia stylu New Pop, stworzone na wernisaż prasowy dotyczą Próby Personifikacji Orła Białego, jak i inne enuncjacje, utrzymane w tonie ironii i groteski, zawierają najważniejsze założenia działania grupy. Chce ona ludycznie unieważnić granice między Reklamą a Sztuką Wysoką; promując piękno, uczestniczyć w trwałym spotkaniu sztuki wysokiej i pop-kultury; nawiązać „do rozebranych wizerunków innych równie mężnych pań, których pełna jest namalowana na płótnach historia”. Nie brakuje krytycyzmu wobec tradycji: działalność grupy obejmuje również „usilne działania na rzecz demystyfikacji krępującego rozumienia współczesnego świata i wlokącego się za nami do dziś fatum mickiewiczowskiego dziewiętnastowiecznego romantyzmu”.

W efekcie powstała sfotografowana inscenizacja żywej alegorii w postaci gołej dziewczyny o nijakiej urodzie — na tle rozpostartego wielce ogoniastego orła. Hasło z „Playboya”: „Goło, ale w koronie”, ma ironizować nad dumą narodową. W drugiej wersji można Godło obejrzeć z przodu i z tyłu (Godło I, Godło II), co niewątpliwie miałoby powiększać satysfakcję estetyczną w myśl przeświadczenia, że „nagą panią orlicę [...] zwyczajnie da się z przyjemnością oglądać, jak wszystko, co piękne i gołe”. Zawsze i wszędzie. Orlica stoi na skrzynkach coca-coli, inne piętrzą się obok. Połączenie nagości kobiety z coca-colą jest „zwyczajną, beزالuzyjną pochwałą dostępnej kobiecej nagości, której mamy teraz dowoli, niczym, nie przymierzając, Coca-Coli”. Przewrotny „manifest rekla-

mowy”, jak i artystyczne produkty Łodzi Kaliskiej odsłaniają banalność i sztuczność korporacyjnego świata reklamy. Seksizm też jest sprzedawanym wytworem korporacji, ale artyści Łodzi Kaliskiej chyba nie zdają sobie z tego sprawy, traktując seksistowskie fantazmaty jako uniwersalne i ponadczasowe.

Nie dało się uniknąć trywialnej, zatrącającej o pornografię dosłowności. Pryś czar erotyczny rzekomo odzyskanej — po obaleniu rządów mickiewiczowskiego fatum — zmysłowości. Samo w sobie godne pochwały wyzwolenie alegorii z okowów mesjanistycznej polityki i cierpiętnictwa nic nie dało, co najwyżej — ciało zostało wystawione jako towar obok dużo ważniejszej od niego marki Coca-Coli. Stała przed nami jeszcze raz powielona Polonia. Powielona tym razem przez setki pokazywanych w „Playboyu” ciał.

W ostatniej sali wystawy *Polka. Medium, cień, wyobrażenie* z 2005 roku przedstawiono *Bombowniczkę* Anny Baumgart — prawie nagą kobietę w ciąży. Ewa Gorządek tak ją wyklada: „Biało-czerwona kolorystyka każe spojrzeć na tę pracę jak na współczesną Polonię, alegorię państwa pod postacią kobiety-matki. Polonia nie jest tu już ofiarą, lecz wojowniczką, chociaż świńska maska nadaje jej odium społecznego odrzucenia. W wielu kulturach świnia symbolizuje nieczystość, seksualne rozpamiętanie, ale również płodność i naturę. *Bombowniczka* zatem to także współczesne wcielenie pogańskiej bogini”⁷². Od siebie dodaje, że ze swoją zwierzęcą maską na twarzy przypomina nieco egipskie władcze boginie. Sama artystka nazywa ją „bojowniczką”, „buntowniczką”, „terrorystką, bo w pewnym sensie terroryzuje system, w którym się znalazła”⁷³. Z pewnością jest ona absolutnym przeciwieństwem Polki-Orlicy z „Playboya”.

Czy to jest jakiś krok na drodze do polskiej transformacji symbolicznej? Oto pytanie.

Przypisy

- ¹ D.C. Maleszyński, *Corpus politicum. Śródziemnomorskie i staropolskie konteksty topiki organicznej*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 1.
- ² Tu, tak jak i dalej (podając w nawiasie stronę), odwołuję się do książki: B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*. Przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997, s. 19 i 198. Por. także pracę zbiorową pod znamienym tytułem: *Opowiedziany naród. Literatura polska i niemiecka wobec nacjonalizmów XX wieku*. Pod red. J. Surynt i M. Zybury, Wrocław 2006.
- ³ M. Pastoureaux, *Les emblèmes de la France*, Paris 1998, s. 165, hasło *Liberté*; hasło *Marianne* odsyła tu do *Liberté*.
- ⁴ L. Hunt, *Rewolucja francuska a życie prywatne*, w: *Historia życia prywatnego*. Red. Ph. Ariès, G. Duby, t. 4, red. M. Perrot. Przeł. A. Paderewska-Gryza, B. Panek, W. Gilewski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999, s. 31 (podkr. moje. — M.J.).
- ⁵ M. Perrot, *Postaci i role*, w: *Historia życia prywatnego*, t. 4, s. 123.
- ⁶ M. Górka, *Polonia — Respublica — Patria. Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku*, Wrocław 2005, s. 392.
- ⁷ Parafrazuję i cytuję wywody: P. Beckouche, *Le royaume des frères. Aux sources de l’Etat-nation*, Paris 2001, s. 162–163.
- ⁸ M. Warchała, *Naród według Renana*, artykuł poprzedzający tekst wykładu Renana, „Res Publica Nowa” 2005, nr 4.
- ⁹ Por. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Przeł. J. Sikorski, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*. Wybór H. Orłowski, wstęp J. Kmita. Przeł. z niem. H. Orłowski, J. Sikorski, z fr. S. Pieczara, Poznań 1975, s. 80, 91–93.
- ¹⁰ Por. M. Górka, *Konieczność śmierci. Refleksja na temat upadku Polski w piśmiennictwie końca XVIII wieku*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 3.
- ¹¹ Por. T. Kostkiewiczowa, *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*, Warszawa 1984, s. 207.
- ¹² Por. D.C. Maleszyński, *Corpus politicum*...
- ¹³ Wiersze cytuję za: P. Żbikowski, *...bolem śmiertelnym ścisnione mam serce... Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej w latach 1793–1805*, Wrocław 1993; A. Bałajewski, *Śmierć Ojczyzny w poezji polskiej koń-*

- ca XVIII i początku XIX wieku*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, t. VII, Lublin 1989; M. Górka, *Konieczność śmierci...*; M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979. Por. również: *Między rozpaczą i nadzieją. Antologia poezji poróżniowej lat 1793–1806*. Wstęp P. Żbikowski. Opracowanie: M. Nalepa, Kraków 2006.
- ¹⁴ J.I. Kraszewski, *Dziecię Starego Miasta*. Opr. W. Danek, BN I, 71, Wrocław–Kraków 1959, s. 28. W dalszym ciągu w nawiasach podaję odniesienia do stron tego wydania.
- ¹⁵ Cały wywód opieram na książce C.-L. Maire, *Les convulsionnaires de Saint-Médard. Miracles, convulsions et prophéties à Paris au XVIII^e siècle*, Paris 1985, s. 144–145, 239, 248.
- ¹⁶ Por. M. Górka, *Polonia — Respublica — Patria...*, s. 11.
- ¹⁷ Por. T. Seweryn, *Braterstwo krwi*, w: *Słownik starożytności słowiańskich*, t. I, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961, s. 161–162.
- ¹⁸ A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. VIII, Warszawa 1997, s. 265.
- ¹⁹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1986, s. 362. W dalszym ciągu w tekście cytowany jako *D* i numer strony.
- ²⁰ Por. H. Blüher, *Teoria męskiej społeczności*. Przeł. T. Gabiś, w: *Rewolucja konserwatywna w Niemczech 1918–1933*. Wybór i opracowanie W. Kunicki, Poznań 1999, s. 254–272. Blüher jest autorem trzutomowego dzieła z roku 1913 o roli erotyki w męskiej społeczności; już w roku 1920 ukazało się czwarte wydanie.
- ²¹ Por. G. Ritz, *Polskie spotkanie z Niemcami. Jarosław Iwaszkiewicz i Stefan George*. Przeł. M. Łukasiewicz, Podkowa Leśna 1998, s. 19–26.
- ²² H. Blüher, *Teoria męskiej społeczności*, s. 257–258.
- ²³ Por. N. Goodrick-Clarke, *Okultystyczne źródła nazizmu. Tajne kulty aryjskie oraz ich wpływ na ideologię nazistowską. Ariozofowie z Austrii i Niemiec, 1890–1935*. Przeł. J. Prokopiuk przy współpr. J. Tyczyńskiej, Warszawa 2001, s. 40, 69, 96–98.
- ²⁴ Charakterystyczne, że jeden z młodzieżowych liderów wznowionego w roku 2003, składającego się prawie wyłącznie z mężczyzn, stowarzyszenia Obóz Narodowo-Radykalny przybrał pseudonim Berserkr. Oznacza to starogermán-

skiego wojownika-wilkołaka, drapieżnego i krwiożerczego (o wypowiedziach i ekscesach współczesnych oenerowców informuje M. Grzebałkowska w reportażu *Trzeba nakręcić paranoję*, „Gazeta Wyborcza” z 23–24 VIII 2005).

²⁵ G.L. Mosse, *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, New York 1985, s. 64. Cyt. za znakomitą rozprawą Ch. Caesa, *Widowiska katastroficzne: trauma historyczna i męska podmiotowość we wczesnych filmach Andrzeja Wajdy*, w: *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*. Red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Kraków 2003, s. 144. Korzystam również z książki Mosse'a, *L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, Paris 1997.

²⁶ Por. Ch. Caes, *Widowiska katastroficzne...*, s. 149. Autor odwołuje się tu do książki E. Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985. Podobnie Blüher uważał, że pomiędzy dwoma idealnymi typami — mężczyzny pożądanego kobiet i mężczyzny pożądanego mężczyzn — rozciąga się „zróżnicowane, pełne rozmaitych odcieni, form i wariantów spectrum postaw i zachowań”, a każdy mężczyzna odczuwa pociąg homoseksualny (por. *Nota edytorska*, w: *Rewolucja konserwatywna...*, s. 623). T. Basiuk (*Co ma gej do heteryka?*, „Res Publica Nowa” 2002, nr 9) zwraca uwagę na to, że pragnienie homospołeczne można rozumieć „jako synonim tego, co feminizm współcześnie nazywa patriachatem — jego konstytutywną częścią stała się homofobia, zagrażająca porządkowi, który jednocześnie ustanawia”.

²⁷ W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Kraków 1986, s. 125 i 127. W dalszym ciągu cytowany w tekście jako T-A i numer strony. Przytoczone słowa pochodzą z *Przedmowy* z roku 1951.

²⁸ J.-Ch. Gille-Maisani, cytując zdania z tych listów, pyta, czy należy je uznać „za niewinne czy za nieprzyzwoite?” (*Adam Mickiewicz. Studium psychologiczne*. Przeł. A. Kuryś i K. Marczevska, Warszawa 1996, s. 120).

²⁹ Por. E. Płonowska-Ziarek, *Blizna cudzoziemca i barokowa fałda. Przynależność narodowa a homoseksualizm w „Trans-Atlantyku” Witolda Gombrowicza*, w: *Grymasy Gombrowicza. W kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturowej roli płci i tożsamości narodowej*. Red. E. Płonowska-Ziarek. Przeł. J. Margański, Kraków 2001. Autorka wyciąga istotny wniosek ze sceny pojedynku: „Gonzalo ma do wyboru: albo

zginąć mężnie śmiercią mężczyzny (gdyby stanął do pojedynku z wojskowym), albo dać się zabić jako homoseksualista. Bez względu na to, co zrobi, nie może — za sprawą warunków szantażu — pozostać homoseksualistą, pozostając zarazem przy życiu” (s. 269).

³⁰ E. Kraskowska, *Z dziejów honoru (w powieści XIX i XX wieku)*, w: *Ulotność i trwanie. Studia z tematyki i historii literatury*. Red. E. Wiegandt, A. Czyżak i Z. Kopeć, Poznań 2003, s. 344–346.

³¹ A. Parker, M. Russo, D. Sommer, P. Yaeger, *Introduction*, w: *Nationalism and Sexualities*, London–New York 1992, s. 6. Cyt. za: E. Ostrowska, *Matki Polki i ich synowie. Kilka uwag o genezie obrazów kobiecości i męskości w kulturze polskiej*, w: *Gender. Konteksty*. Red. M. Radkiewicz, Kraków 2004, s. 218.

³² Tamże, s. 223 i 227.

³³ M. Bieńczyk, *Czy romantyzm jest odpowiedzialny za brak psychoanalizy w kulturze polskiej?*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*. Red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, Warszawa 1995, s. 33.

³⁴ Cytaty i omówienia pochodzą z: W. Benjamin, *Park centralny*. Przeł. H. Orłowski, w: *Twórca jako wytwórca*, s. 239, 251; R. Różanowski, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*, Wrocław 1997, s. 78–84; K. Sauerland, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986, s. 138–139.

³⁵ A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. III, Warszawa 1995, s. 189–190.

³⁶ Czesław Miłosz podkreślał, że trudno jest cudzoziemcowi chcącemu coś z *Dziadów* zrozumieć, wytłumaczyć, kim jest ksiądz Piotr. „W literaturze rosyjskiej, zwłaszcza u Dostojewskiego, występują mało przychylnie traktowani «polskie ksiendze», którzy łączą w swoich osobach katolicyzm i polski nacjonalizm. Takim «księdzem» jest właśnie ks. Piotr” (*Szukanie ojczyzny*, Kraków 1992, s. 87).

³⁷ A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. V, Warszawa 1996, s. 19–20.

³⁸ Por. A. Gall, *Die gawęda als literarisches Medium der Gedächtnispolitik: Die „Pamiętka Soplicy” von Henryk Rzewuski*, w: *Romantik und Geschichte. Polnisches Paradigma, europäischer Kontext, deutsch-polnische Perspektive*. Hrsg. G. Ritz, Wiesbaden 2007. Bartłomiej Szleszyński, zwracając uwagę na daleko idące podobieństwo ideologiczne między

Pamiętkami Soplicy a pisanymi równolegle publicystycznymi *Uwagami o dawnej Polsce* (znanymi wcześniej, lecz wydany z rękopisu dopiero w roku 2003), podważa rozpowszechnioną wśród historyków literatury tezę o ironicznym dystansie między autorem a narratorem w *Pamiętkach Soplicy* oraz podkreśla absolutną odmienną poglądów Rzewuskiego wyrażonych w *Uwagach* od tych z *Mieszaniny obyczajowej* („*Uwagi o dawnej Polsce*” Henryka Rzewuskiego. Komentarz do edycji, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3, s. 82–84).

- ³⁹ Por. M. Żmigrodzka, *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, Warszawa 2002, s. 347.
- ⁴⁰ *Mieszaniny obyczajowe* przez Jarosza Bejłę, Wilno 1841, s. 234–235. Zwraca uwagę podobieństwo sądów wyrażonych przez Michała Grabowskiego w skandalicznym liście z 1843 roku do hrabiego Juliusza Strutyńskiego (pełniącego obowiązki adiutanta przy generał-gubernatorze kijowskim Dmitriju Bibikowie). Ów prywatny list dostał się do wiadomości polskiej opinii publicznej i wywołał burzę pełnych wściekłości komentarzy, obnażających apostazję narodową Grabowskiego, który przyłączył się w ten sposób do „ohydnego pamfletu” Rzewuskiego, jak nazwano *Mieszaniny*. Zresztą przyjacielska zażyłość obu koryfeuszy tzw. koterii petersburskiej była dobrze znana i nie ukrywana. Grabowski pisał w liście do A. Bielowskiego: „Hrabia Rzewuski i ja jesteśmy prawie zupełnie jednych przekonań, ale te nie są wcale mistyczne, egzaltowane, lecz po prostu katolickie” (cyt. za: T. Grabowski, *Michał Grabowski, jego pisma krytyczne i pojęcia polityczne*, Kraków 1900, s. 63). W liście do Strutyńskiego Grabowski podawał sposoby na to, by nie tępić Polaków, lecz zjednać ich dla „interesu ich nowej ojczyzny”. Stać się to może za pomocą literatury, która jednak musi przede wszystkim „poślubić dobre doktryny”, a nie polegać na „słownikach i piosnkach gminnych łużyckich, serbskich itp., jak robią niektórzy słowianofile”. Grabowski w dalszym ciągu złożył wyznanie, które jasno oświeśla jego dobrą doktrynę — pansławistyczną, mającą stanowić podstawę projektowanego czasopisma: „Mniemana historia polska samoistna jest ukończona. Odtąd żyć ona tylko może jako członek Rosji lub Słowiańszczyzny. Patriotyzm polski zakładam więc na tym, ażeby być działaczem powol-

nym i użytecznym w losach wielkiego rosyjskiego państwa. [...] Myślę, że jedność słowiańska nie może się dopełnić tylko pod patronatem Rosji [...]. Jedność Polski z Rosją i forma monarchiczna najdoskonalsza, zostaną dla rządu dostateczną rękojmią mojego sposobu myślenia” (cyt. za: S. Chłoniowski, *Potajemne usiłowania skrzywienia opinii narodowej w prowincjach naszych za pomocą periodycznego piśmiennictwa*, w: tegoż, *Obrazy z galerii życia mego*, Lwów 1890, s. 156–169). Najnowszą analizę poglądów politycznych Grabowskiego przedstawia H. Głębocki w rozprawie *Między Rzeczpospolitą, Imperium i etnonacjonalizmami (Polska–Rosja–Ukraina w poglądach Michała Grabowskiego w epoce Powstania Styczniowego)*, w: tegoż, *Kresy Imperium. Szkice i materiały do dziejów polityki Rosji wobec jej peryferii (XVIII–XXI wiek)*, Kraków 2006.

- ⁴¹ Por. Z. Przychodniak, *Podwójna obcość. Początki polskiego stereotypu prześladowczego*, w: *Ulotność i trwanie...*, s. 295–310.
- ⁴² M. Ślusarska pokazuje, jak w powstaniu kościuszkowskim — wprawdzie łagodniej niż we wzorcach z rewolucyjnej Francji — „dla celów narodowych dokonywano patriotycznej manipulacji religią, sakralizując walkę insurekcyjną, osobę naczelnika i powstańców” (*Między „sacrum” a „profanum” — o obrzędowości powstania kościuszkowskiego*, „Wiek Oświecenia” 1996, nr 12, s. 133).
- ⁴³ Por. Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, s. 88.
- ⁴⁴ Wszystkie trzy dzieła reprodukowane są w katalogu wystawy *Polonia. Polonia*, Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta”, Warszawa 2000.
- ⁴⁵ D. Jarecka, *Nie ma wolności po solidarności*, „Gazeta Wyborcza” z 5 IX 2005.
- ⁴⁶ Cytuję i omawiam: Ch. von Braun, „*Le juif*” et „*la femme*”: *deux stéréotypes de l'„autre” dans l'antisémitisme allemand du XIX^e siècle*, w: „*Revue Germanique Internationale*” 1996, nr 5: *Germanité, judaïté, altérité*.
- ⁴⁷ Por. E. Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994.
- ⁴⁸ J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. XIII, cz. 1, Wrocław 1953, s. 157 i 164.
- ⁴⁹ A. Ryszkiewicz, *Alegorie i satyry na kilka momentów z historii Polski przełomu XVIII i XIX w.*, w: *Ikonografia roman-*

- tyczna. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Nieborów, 26–28 czerwca 1975 r. Red. M. Poprzęcka, Wrocław 1977, s. 238.
- ⁵⁰ M. Porębski, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 1975, s. 176.
- ⁵¹ J. Wałek, *Alegoria Polski Jana Matejki. „Kazanie Skargi” — „Rejtan” — „Rok 1863”. Sztuka XIX wieku w Polsce. Narod — Miasto*, Warszawa 1979, s. 35.
- ⁵² Por. I. Čolović, *Polityka symboli. Eseje o antropologii politycznej*. Przeł. M. Petryńska, Kraków 2001, s. 65–67.
- ⁵³ Por. M. Janion, *Bogini Wolności. Dlaczego rewolucja jest kobietą?*, w: tejże, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.
- ⁵⁴ H. Kajsiewicz, *Pisma*, t. III, Berlin 1872, s. 86 (*List otwarty do braci księży grzesznie spiskujących i do braci szlachty niemądrze umiarkowanych*).
- ⁵⁵ W.K. Lang, *Grausame Bilder. Sadismus in der neapolitanischen Malerei von Caravaggio bis Giordano*, Berlin 2001, s. 94, 119 i 189.
- ⁵⁶ M. Gagnebin, *Les seins coupés d'Agathe*, w: *Art et fantasme*, Seyssel 1984.
- ⁵⁷ M. Poprzęcka, *Kochankowie z masakrą w tle i inne eseje o malarstwie historycznym*, Warszawa 2004, s. 166–171.
- ⁵⁸ T. Kostkiewiczowa, *Horyzonty wyobraźni...*, s. 204.
- ⁵⁹ Na podobieństwo obrazu Scheffera i strofy wiersza Hugo zwrócił uwagę w cytowanym tekście A. Ryszkiewicz (*Alegorie i satyry...*, s. 244).
- ⁶⁰ M. Porębski, *Interregnum...*, s. 173.
- ⁶¹ B. Ochmańska uważa, że scenie zakuwania Polonii „beznamiętnie sekunduje grupa rosyjskich oficerów” (*Polonia. Alegoria i symbol w malarstwie polskim XIX w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1979, z. 1).
- ⁶² Cyt. za: J. Wałek, *Alegoria Polski...*, s. 34.
- ⁶³ L. Ostalowska, *Priwiet iz Jałty*, „Duży Format”, dodatek do „Gazety Wyborczej” z 9 V 2005.
- ⁶⁴ *Za czerwonym horyzontem*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Katalog wystawy 29.11.2004–12.01.2005.
- ⁶⁵ A. Carter, *Pornografia w służbie kobiet*. Przeł. M. Golewska-Stafiej, „Literatura na Świecie” 1996, nr 4.
- ⁶⁶ S. Żeromski, *Wierna rzeka. Klechda domowa*, BN I, 232, Wrocław 1978, s. 39 i 53.
- ⁶⁷ A. Sieradzka, *Polonia Rediviva. Odzyskanie niepodległości w sztuce polskiej lat 1918–1939*, w: *Sztuka i historia. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historii Sztuki*, listopad 1988. Red. M. Bielska-Lach, Warszawa 1992, s. 315–324. Ocena obrazów Styki z „Myśli Narodowej” z 1926 roku przytoczona została na s. 320 rozprawy. Nieco zmienioną jej wersję pt. *Motyw Polonii w sztuce polskiej (1914–1939)* opublikowały „Spotkania z Zabytkami” (1989, nr 2).
- ⁶⁸ Por. *Antymatrix*, Warszawa 2004, oraz *Antymatrix. Epilog II*, „Krytyka Polityczna” zima 2005, nr 7/8.
- ⁶⁹ Por. na ten temat prace J. Tokarskiej-Bakir (*Rzeczy mgliste*, Sejny 2004), D. Krawczyńskiej (*Własna historia Holocaustu. O pisarstwie Henryka Grynberga*, Warszawa 2005) i M. Janion („Nawet jeśli mówię o czymś zupełnie innym, mówię o Auschwitz”, w: *Ideale nauki i konflikty wartości. Studia złożone w darze Profesorowi Stefanowi Amsterdamskiemu*. Red. E. Chmielecka, J. Jedlicki, A. Rychard, Warszawa 2005).
- ⁷⁰ Por. Logo „Polonia”. Rozmowa z Małgorzatą Baranowską, w: M. Janion, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa 2000.
- ⁷¹ To, jak i dalsze przytoczenia pochodzą z publikacji „New Pop”, listopad 2004, nr 1.
- ⁷² E. Gorządek, *Polka — portret wielokrotny*, materiały prasowe Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. *Polka. Medium, cień, wyobrażenie*. Wystawa 12 maja–31 lipca 2005.
- ⁷³ *Terrorystka*. Rozmowa z Anną Baumgart, „Lampa” 2005, nr 1.