

DOI: 10.31648/pl.7865

BARBARA BANDZAREWICZ

Siedlce University of Natural Sciences and Humanities

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8368-422X>

e-mail: barbara.bandzarewicz@uph.edu.pl

Młodopolskie miłośnice i okrutnice. Skrajne doświadczenia bohaterek utworów Ewy Łuskiny jako manifestacja obyczajowej odwagi

Young Poland lovers and cruel women. The extreme experiences of the characters of Ewa Łuskina's works as a manifestation of moral courage

Słowa kluczowe: Ewa Łuskina, *Viraginitas*, kobieta, dekadentyzm, sadomasochizm

Keywords: Ewa Łuskina, *Viraginitas*, women, decadence, sadomasochism

Abstract

This article aims to present the works of a lesser-known Polish writer – Ewa Łuskina, taking into consideration their feminist dimension. The conducted analysis shows that the decadent prose convention adopted by Łuskina helped her freely introduce not only an element of cruelty, but also that of murder. What is significant, however, is that the atrocities are primarily committed against the opposite gender.

Ewa Łuskina: życie w cieniu młodopolskiej cyganerii

Wybitna badaczka Młodej Polski, Maria Podraza-Kwiatkowska w swoim głośnym szkicu *Młodopolska femina: garść uwag* dowodziła, że: „Inwazja pań na teren literatury polskiej – po udanych próbach w pozytywizmie – przypada na Młodą Polskę; i to zarówno w wysokim, jak i w niższym obiegu. Przyrostowi ilościowemu autorek towarzyszy w literaturze ciągłe zainteresowanie fenomenem kobiecości” (Podraza-Kwiatkowska 1993: 36). Oczywiście, należy przyznać rację uczoney, jednak spośród tej swoistej „inwazji” autorek nie wszystkim

dane było doświadczyć zasłużonej nobilitacji, a niektóre zostały nawet niemal całkowicie zapomniane. Ewa Łuskinina to obecnie słabo kojarzona polska pisarka, której lata najbardziej wzmożonej aktywności literackiej przypadają na okres neoromantyzmu. Urodzona 10 września 1879 roku w Krakowie, jako córka Włodzimierza oraz Wiktorii z Greków, wychowywana była w trudnych warunkach, co pośrednio spowodowało, iż uzyskała jedynie średnie wykształcenie ogólne. W tymże czasie przyszła literatka utrzymywała się z dorywczych prac zarobkowych. Lata 1907–1909 spędziła w Rabce, pracując w biurze zakładu zdrojowego. Z kolei od roku 1911 przebywała w Gołąbkach pod Warszawą, skąd trzy lata później powróciła do miasta rodzinnego. Mieszkała również w Zakopanem, gdzie razem z matką założyły i prowadziły kameralny pensjonat. Później ponownie znalazła się w Krakowie i to właśnie tam, wyłączając trzyletni pobyt w Warszawie, przebywała do końca życia (Skret 1973: 568).

Właściwy debiut literacki Łuskiny przypadł na 1898 rok, kiedy redakcja krakowskiego dwutygodnika „Życie” (1898, nr 9) ogłosiła konkurs na nowelę. Jej tekst zatytułowany *Z obłąkań* (opublikowany, co ważne w kontekście niniejszych rozważań, pod pseudonimem Włodzimierz van Roy), znalazł się pośród czterech innych utworów wyróżnionych przez jury. Należy jednak w tym miejscu podkreślić, że czytelnicy wyżej wymienionego pisma w specjalnym głosowaniu przyznali pisarce drugą nagrodę¹. W „Życiu” Łuskinina zamieściła kilka swoich kolejnych prób prozatorskich, inne zaś drukowała między innymi w „Nowej Reformie”, „Nowym Słowie”, „Gazecie Porannej” oraz prestiżowej „Chimerze”.

Znamienny charakter twórczości Łuskiny niewątpliwie sytuuje ją głównie w kręgu tradycji młodopolskiej. Niemal w każdym z jej utworów jesteśmy w stanie odnaleźć elementy wyobraźni literackiej, wyraźnie przynależące do wskazanego okresu w historii literatury polskiej. Właściwym ówczesnej atmosferze było również połączenie nietzscheanizmu z fascynacją filozofią indyjską, co znalazło swój wyraz w mesjanistyczno-mistycznym eseju pióra Łuskiny – *Genesis z ducha Ariów*. Jak bowiem dowodził polski historyk, Jan Reychman: „Mistycyzm indyjski i czarna magia, teozofia i satanizm, pesymizm i propaganda jarskiego odżywiania – czarnoksiężstwo i filozofia wszechbytu – wszystko to mieszało się w tej bujnej epoce w jakiś przedziwny amalgamat, wszystko zlewało się w jakąś mętną symbiozę” (Reychman 1976: 73). Godne odnotowania jest tutaj również to, że na

¹ Pierwsza nagroda przypadła Kazimierzowi Przerwie-Tetmajerowi za nowelę *Pan* (262 głosy), trzecia trafiła do Michała Duszkiewicza-Czajkowskiego za utwór *Krew* (218 głosów), natomiast czwartą uhonorowano *Kaprysy* Henryka Piątkowskiego (146 głosów). Łuskinina za *Z obłąkań* otrzymała drugą nagrodę, zdobywając aż 225 głosów czytelników „Życia” (1898, nr 11).

ostateczny kształt prozy nowelistki wpłynął inny pisarz, Stanisław Przybyszewski, z którym po raz pierwszy zetknęła się podczas swojego paroletniego pobytu w Krakowie. To autor *Requiem aeternam* wprowadził ją do grona artystów, skupionych wokół krakowskiej bohemy², których sposób bycia Tadeusz Boy-Żeleński porównał do swoistego teatru *dell'arte* (Boy-Żeleński 1983: 123). Jednak Łuskińska egzystowała raczej w ich cieniu, co może wydawać się trochę zastanawiające, mając na uwadze fakt, iż była postacią niezwykle barwną i fascynującą.

Szczególne więzy łączyły autorkę *Genesis z ducha* z żoną Przybyszewskiego. Ewa Kossak, biografka Dagny, niejednokrotnie podkreślała, że obie kobiety zwykły ze sobą spędzać dużo czasu, a sama Łuskińska wspominała ją następująco: „Dystygowana, cicha pani jest tajemnicza i daleka, jak dalekim jest jej uśmiech, jak dalekim spojrzenie oczu podłużnych, mglistych, znad których ciężkich szczerolotych rzęs unosi się ledwie do połowy... Pani Morza!” (Kossak 1975: 254). Przybyszewska była reprezentantką kobiet zdolnych do transgresji, do wielostronnego oraz spektakularnego wychodzenia poza role płciowe, jakie wyznaczała im kultura, a to musiało robić wrażenie na początkującej pisarce (Tytkowska 2007: 48). Ważne w kontekście obecnych dociekań jest niewątpliwie to, iż Łuskińska, przebywając w towarzystwie „Smutnego szatana”, zaczęła niejako wzorować się na nim w sposobie kreowania świata przedstawionego swoich nowel. Twórczość wspomnianych artystów wypływa bowiem z dramatycznego pojmowania płciowości, utrwalając w konsekwencji to przekonanie i sprawiając jednocześnie, że podobieństwo wewnętrznego rytmu ich utworów prozatorskich jest uderzające.

Co prawda nie jest to głównym tematem niniejszego szkicu, jednak warto tutaj pokrótce omówić jedną kwestię. Otóż miłość, tuż obok śmierci, stanowi bodaj najbardziej istotne doświadczenie egzystencjalne. Takiej właśnie hierarchii zdają się trzymać zarówno Przybyszewski, jak i Łuskińska. Deprawacyjny status „kondycji” erotycznej sprawia, że zakochani bohaterowie ich utworów odczuwają nie tylko szczęście, ale i pewien niepokój. Przechodzą oni od stanu euforii i najwyższego napięcia do stanu letargicznej apatii, cierpiąc od gorączki oraz podniecenia po to, by ostatecznie na długo popaść w stan skrajnego wyczerpania, czy sennego otępienia, przerywanego przez halucynacje albo jakąś psychosomatyczną

² Warto tutaj dodać, że Łuskińska była niezwykle baczna obserwatorką wspomnianego środowiska artystycznego. Świadczy o tym chociażby krótki fragment tekstu, w którym pisarka, po jednym z wieczorów u Przybyszewskich, nakreśliła wizerunek Stanisława Korab-Brzozowskiego: „Obok na krześle ktoś, czyje rysy na początku zacierają się w mojej pamięci, jak gdyby w owej chwili – już nie istniał... Jakaś postać męska, wyniosła i kosmopolityczna, jakaś głowa ostra i blada, z zastrygłym stygmatem bardzo starej rasy i skupionej sile woli – katalęptycznie zapatrzona w piękną panią” (Podraza-Kwiatkowska 1985a: 256).

chorobę. Jak bowiem podkreślała Grażyna Borkowska: „Modernistyczna udręka miłości wstrząsa nie tylko duszą, ale i ciałem” (Borkowska 2000: 81).

W utworach Łuskiny miłość łączyła się zazwyczaj ze śmiercią, natomiast bohaterami byli często artyści, którzy ulegali niszczycielskiej sile sztuki, bowiem, jak konstatował Przybyszewski: „Artysta stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, nie kielznany żadnym prawem, nie ograniczany żadną siłą ludzką” (Przybyszewski 1972: 239). W związku z tym sumujący dotychczasowy dorobek pisarki zbiór nowel *Chińskim tuszem* (wydany w Krakowie w 1906 roku) przyjęto przede wszystkim jako nieco spóźnioną odpowiedź na dokonania literackie autora *Confiteora*. Ciepłe słowa znalazła krytyka dla opublikowanego w tym samym roku *Viraginitas* (Sten 1907: 176–180), który stanowił właściwie serię nowel, obrazujących walkę płci na przestrzeni wieków. Predylekcja do ukazywania sytuacji bardzo wyszukanych, nierzadko graniczących z psychopatologią, a także do rozległych opisów przepychu architektury, drogocennych kamieni, przepięknych ciał, bujnej roślinności, zdaje się sprawiać, że *Viraginitas* stanowi intrygujący przykład literatury dekadencjonalnej (niejednokrotnie krytykowanej niegdyś przez chociażby Wilhelma Feldmana (Feldman 1972: 125–128), ale – co znamienne – w wersji kobiecej. Łuskina, zachęcona odniesionym sukcesem, kontynuowała analogiczny rodzaj twórczości, na przykład na łamach „Chimery” czy „Krytyki”. Z kolei napisana wspólnie z aktorem Leonem Stępowskim sztuka patriotyczna *Szopen* – nie zyskała wśród krytyki większego zainteresowania. Artystka dopisała również piątą część powieści swojego ojca zatytułowaną *Wielki Rok*.

Warto przy okazji nadmienić, że w kręgu jej zainteresowań, oprócz oczywiście twórczości literackiej, znalazła się publicystyka. W rozmaitych pismach publikowała między innymi portrety polskich artystów jej współczesnych, wiele pisała również o sztuce stosowanej³. Po 1930 roku wszelka twórczość spod pióra Łuskiny pojawiać się zaczęła w druku rzadko. Pisarka opanowana melancholią po śmierci swojej ukochanej matki w 1930 roku, wykonywała zarobkowo ekspertyzy grafologiczne na potrzeby sądów krakowskich. Z kolei tuż po wybuchu

³ W 1910 roku Towarzystwo Upiększania Miasta Krakowa i Okolicy zgodziło się wydać jej obszerny, niezwykle sprawnie napisany szkic zatytułowany *W obronie piękności kraju*, mający na celu wezwanie do ochrony zabytków polskiej architektury. Poza tym uprawiała też eseistykę, której tematyka oscylowała wokół charakterystycznej dla epoki tematyki. A zatem pisała na przykład o sprawie źródeł symbolu niejednokrotnie dawała również wyraz swojej fascynacji kulturą Indii, starając się wykazać jej powinowactwa z ludową kulturą polską, szczególnie zaś górali tatrzańskich. W trakcie, jak i po pierwszej wojnie światowej, artystka ogłaszała, głównie na łamach prasy krakowskiej, recenzje, felietony oraz utwory beletrystyczne. Te ostatnie stanowiły już tylko typową produkcję odcinkową. W latach 1919–1922 pisała także niebanalne recenzje teatralne w „Gońcu Krakowskim”.

drugiej wojny światowej, artystka zamieszkała w przytułku dla starców w Krakowie, gdzie, nieco zapomniana, zmarła 3 października 1942 roku.

Doświadczenia bohaterek *Viraginitas*: okrucieństwo, masochizm, mord jako manifest obyczajowej odwagi

By swobodnie przejść do głównego toku niniejszych rozważań, należy w tym momencie poruszyć pewne aspekty w celu usystematyzowania informacji. W niektórych krajach na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku obalono romantyczną mitologię kobiecości, zasadniczo zastępując ją mitologią kobiety Innej: antyetycznej, ale jednocześnie fascynującej i złowrogiej. Jak bowiem dowodził wybitny sławista szwajcarski, German Ritz:

Kulturowe wykluczenie kobiety jako Innego kultury w mieszczańskim wieku XIX prowadzi do przeciwnej reakcji w modernizmie. Powrót kobiety przemawia jeszcze językiem wyparcia. Demonizacja (*femme fatale*), fetyszyzacja (domina) i mityzacja stają się obrazowym i myślowym stereotypem modernizmu w różnych krajach, a przede wszystkim stają się zjawiskiem masowym (Ritz 1999: 167).

Bodaj największe zasługi w wykreowaniu fantazmatów demonicznej kobiecości (w skali oczywiście ogólnoeuropejskiej) miał Artur Schopenhauer. Utożsamiał on niewiastę z medium natury, a także z wysłanniczką ślepej woli życia dążącą do pomnażania istot skazanych jedynie na cierpienie i śmierć. Również Friedrich Nietzsche ukazywał kobietę jako jednostkę zmienną, kapryśną, próżną, niesprawiedliwą, fałszywą, a nade wszystko – kochającą rozkosz triumfu, skupioną na wabieniu męskich ofiar (Nietzsche 1907: 202).

Kompleksu miłosnych konfliktów oraz perwersyjnych pragnień, trzeba upatrywać w kontekście kryzysu kultury zachodniej, mającego miejsce pod koniec dziewiętnastego wieku. Jak pisała Maria Podraza-Kwiatkowska:

Apokaliptyczna wizja kobiety w literaturze końca XIX wieku i przełomu XX wieku stanowi zatem drobny fragment wielkiego symbolu: apokaliptycznej wizji świata. Symbolu, w którym skupiają się wszelkie niepokoje końca wieku związane z poczuciem zagrożenia dotychczasowych wartości (Podraza-Kwiatkowska 1969: 376).

Kobieta jako przedmiot kultu, odrazy, a także nienawiści, pragnąca poskromić swoją kobiecość, kochankowie zespoleni destrukcyjnym uczuciem – to zatem uczestnicy dramatu ontologicznego, który towarzyszy młodopolskiemu „bankructwu ideałów i wierzeń” (Gutowski 1997: 21–29).

Warto przy okazji poruszyć aspekt znaczenia płci autora czy autorki tekstu literackiego, bowiem nierzadko stanowi on swoisty problem w środowisku badaczy. Francuski filozof, Jacques Derrida był zdania, że płeć nie powinna w sposób znaczący oddziaływać na percepcję konkretnego utworu, gdyż nie należy pozwalać sobie na prosty redukcjonizm. Zgodnie z założeniami twórcy dekonstrukcji autor nie posiada zatem płci, a może nią mieć jedynie sam tekst:

[...] niektóre dzieła wysoce «fallocentryczne» w swej semantyce, zamierzonym znaczeniu, nawet w swoich tezach mogą wytwarzać paradoksalne, paradoksalnie antifallocentryczne efekty dzięki śmiałości swego pisarstwa, w rzeczywistości zakłócającego porządek lub logikę fallocentryzmu [...]. Niezależnie od tego, czy ich autorami są mężczyźni, czy kobiety (Derrida 1998: 197–206).

W związku z powyższym głosem płeć jest konstytuowana przez tylko jeden mechanizm, tj. fallocentryczność, natomiast symboliczna kobiecość była odbierana jako zasadnicze podważenie tego efektu.

Trzeba jednak od razu uściślić, że obecnym dociekaniom zasadniczo towarzyszyć będzie koncepcja Joanny Bednarek. Co ważne, badaczka wyraźnie rozgranicza swoistość literatury, którą tworzą zarówno kobiety, jak i mężczyźni, uznając przy tym płeć za jeden z najważniejszych aspektów prowadzących do prawidłowej interpretacji tekstu (Bednarek 2015: 14–22). Zdanie reprezentowane przez Bednarek niewątpliwie stanowi pewien fundament dla współczesnych badań nad literaturą, ponieważ analizując niektóre (w niniejszym przypadku) z problemów nowel Łuskińskiej można dostrzec istotność, jaką odgrywa płeć autora w kreowaniu elementów świata przedstawionego, a szczególnie zaś – postaci żeńskich. Warto w tym miejscu również dodać, iż czytając „tekst męski” czytelnik jest raczej skupiony nie na autoprezentacji, autorefleksji, czy też specyfice doświadczeń życiowych kobiety, lecz na sposobie, w jaki została ukazana, zadając tym samym pytanie o kształt kultury, a także o formę patriarchy.

Tworzące kobiety wniosły do literatury zupełnie nowy sposób postrzegania świata, odkrywając przy tym „piekło kobiet: od służących i prostytutek, poprzez pensjonarki, kobiety poszukujące pracy, aż po panie z «towarzystwa»” (Podraza-Kwiatkowska 1993: 40). Nie ulega zatem wątpliwości, że utwory pióra pań, szczególnie dramat i proza, wspierały niejako walkę o prawa dla kobiet oraz uświadamiały społeczeństwu (i sobie samym) ich bardzo często opłakane położenie. Ponadto przedstawicielki płci pięknej chciały nie tylko dorównać mężczyznom, ale też, pokonując swój kompleks niższości, posunąć się znacznie dalej niż oni. Przejawiało się to głównie poprzez przyjmowanie postawy bądź też konstruowanie kreacji literackich uważanych za co najmniej ryzykowne. I to nie tylko

w erotyce, która w prozie niektórych autorek bywała zaskakująco śmiała. Jak bowiem konstatowała Podraza-Kwiatkowska: „Podejmowane są niekiedy – wręcz prowokująco – tematy, o których z góry wiadomo, że zostaną źle przyjęte” (Podraza-Kwiatkowska 1993: 40).

W polskiej literaturze młodopolskiej utwory o charakterze dekadentkim, niemające, jak już wspomniano, zbyt dobrej opinii, a niemal zawsze szokujące czytelnika, były pisane właśnie przez kobiety, czego badacze zdawali się nie dostrzegać. Należy w tym momencie podkreślić, że tworzące panie zdecydowanie najslabiej zaznaczyły swoją obecność w dekadentkim nurcie pesymistyczno-inercyjnym, który był reprezentowany przez Kazimierza Przerwę-Tetmajera, bowiem chętniej reprezentowały postawę aktywną.

Łuskina niewątpliwie pragnęła nie tylko, jak większość ówczesnych pisarek, zmanifestować obyczajową odwagę, ale i dać wyraz swoim utajonym kompleksom, których zasadniczą przyczyną był mężczyzna. Autorka *Genesis z ducha* wzbogaciła w tym celu dekadentyzm związany z pewnym wyrafinowaniem kulturowym, nieco rzadziej pojawiającym się w polskiej literaturze⁴. Śmiało można by dla niego przyjąć nazwę zaproponowaną niegdyś przez Romana Zimanda, tj. „rzymsko-verlaine’owski” od tytułu liryku Paula Verlaine’a – *Jam cesarstwo na schyłku wielkiego konania...* (Zimand 1964: 54). Dekadentyzm ten jest bodaj najbardziej bliski wzorcowi francuskiemu, a spokrewniony, co niezwykle istotne, z dandyzmem⁵. Odznacza go zatem wyszukana, charakterystyczna dla schyłkowych kultur sceneria, reżyseria własnego życia, sybarytyzm, zwalczanie nudy poprzez nowe podniety (w pierwszej kolejności będą to perwersja i narkotyki),

⁴ Trzeba przy okazji mieć na uwadze, że pomijanie milczeniem kobiecej odmiany tego rodzaju dekadentyzmu jeszcze bardziej uszczuplało oraz fałszowało obraz młodopolskiej schyłkowości.

⁵ O dandyzmie ciekawie i klarownie pisał Dawid Osiński: „Dandyzm jako kategoria i fenomen kultury dziewiętnastowiecznej stanowi sposób na opowiedzenie chaosu świata, nieobliczalnej natury ludzkiej. To styl życia, postawa filozoficzna wywodząca się z dziedziny mody, obyczajowości, to «sztuka życia». To także pochwała różnicy (pragnienie odróżnienia się od reszty świata, od kultury i jej norm). Dandyzm przekracza granice dekadentyzmu (często jednak doświadczenie dekadentyzmu staje się punktem wyjścia, momentem pierwotnego rozpoznania sytuacji) i modernizmu (choć niewątpliwie wpisuje się w tę szeroko rozumianą kategorię formacji kulturowej), określa zespół cech bohatera, wyraża kształt podmiotowości w kulturze nowoczesnej, ujmuje problem potrzeby widowni, by przez różnicę ubioru – na poziomie wizualnym i różnicę bycia – na poziomie świadomości (czy egzystencji) zmanifestować inność. Dandyzm to zjawisko ujawniające kształtowanie się podmiotowości i osobowości w kulturze nowoczesnej. [...] Dopiero w kulturze modernizmu (nowoczesności) z dziedziny mody wkracza w dziedzinę filozofii kultury i tu widać największą zmianę paradygmatu w myśleniu o dandyzmie. Wychodząc z romantycznego kanonu doświadczeń zewnętrznych, wchodzi się płynnie w doświadczenie ciała w przestrzeni nowoczesności/modernistyczności” (Osiński 2008: 34).

estetyzm łączący się nierzadko z okrucieństwem. Według właśnie takiego wzorca Łuskińska tworzyła swoje nowele, a w związku z tym – i same występujące w nich postaci kobiece.

W drugim cyklu nowel (po *Chińskim tuszem*) Łuskińska zatytułowanym *Viraginitas* niewątpliwie mamy do czynienia z seksualną transgresją, która rozgrywana jest jedynie na płaszczyźnie literatury. Autorka przedstawia się w nim bowiem jako kobieta, jak ujął to niegdyś German Ritz „na miejscu tradycyjnie męskiego podmiotu wyobraźni sadomasochistycznej” (Ritz 1999: 170). Charakterystyczna dla okresu Młodej Polski męska figura projekcyjna, tj. *femme fatale* bądź domina, staje się podmiotem zdarzenia, natomiast kobiecy autor sadomasochistycznych nowel jest wyraźnie rozpoznawalny. Co istotne, na cykl Łuskiński, w warstwie „zewnętrznej” niewątpliwie wskazują stały motyw Erosa i Thanatosa, a także silna stylizacja historycznych (nieco przy tym eklektycznych) obrazów, w warstwie „wewnętrznej” zaś jest koncepcja *viraginitas* oraz tekst autotematyczny. Natomiast koncepcja androgyne związana jest z próbą językowego jej wyartykułowania.

Owa koncepcja *viraginitas* bodaj najmocniej zaznacza się w noweli *Maska żelazna*. Jest to historia Carnei, morderczyni mężczyzn, która została przedstawiona w niezwykle plastycznej scenerii Wenecji doby renesansu, to utwór o charakterze modelowym. Losy głównej bohaterki czytelnik poznaje w pierwszej kolejności ze wspomnień powiernika oraz partnera szachowego, weneckiego pralata, czyli przez pryzmat wyobraźni mężczyzny, a nie od niej samej. Jak słusznie dopowiadał German Ritz:

Nawet zewnętrzne znamię dominy, tytułowa żelazna maska, nie jest jej własnym znakiem tożsamości, lecz pochodzi od powiernika, który na początku opowiadania chce ją instrumentalnie uwikłać w polityczny mord na florentyńczyku Pawle Borgii (Ritz 1999: 101).

Trzeba powiedzieć, że nie tylko w pierwszej części Carnei jest obiektem męskiej wyobraźni – jest nim też później dla Borgii, którego w dosyć dziwny sposób pociąga niebezpieczeństwo śmierci z miłości: „Gdybyś jednak mniejszą cenę nałożyła na rozkosz – gdybyś nie postawiła szkieletu u drzwi twej sypialni – nie byłbym cię pożądał” (Łuskińska 1906: 134).

Co ważne w kontekście niniejszych dociekań, dominacja męskiej wyobraźni w pierwszych dwu rozdziałach omawianej noweli nie sygnalizuje zależności autorki płci pięknej od męskiej wizji. Z kolei w trzecim rozdziale Łuskińska pozwala męskiemu pożądaniu na usamodzielnienie. Dzieje się to wtedy, gdy z perspektywy Carnei jako podmiotu włącza afunkcjonalny opis uczty u Pawła Borgii. Mężczyznom podawane są w charakterze deseru kobiety na tacach, a to powoduje,

że stają się one jedynie przedmiotem estetycznym. Utwór nie rozstrzyga jednak, czy w postaci dwunastej wniesionej niewiasty ukryta jest główna bohaterka. Specjalnie zainscenizowane uprzedmiotowienie kobiety służy tu jednak nie tyle demaskacji ról płciowych na tle emancypacyjnym, ile raczej analizie męskiego pożądania, bowiem „W tej inscenizacji męskie pożądanie chce być aktem estetycznym i ukazuje się jako składnik repertuaru masochistycznego” (Ritz 1999: 103). Mężczyzna zatem sam czyni się obiektem, jednoczy pozycję podmiotu oraz przedmiotu: „Zobaczysz mnie nagim. Uznasz, czy proporcja mych bark i bioder formuje wymagany przez ciebie klasyczny trójkąt, czy między antykami Grecyi zdarzyło ci się spotkać tors męski sklepiony wspaniałej” (Łuskińska 1906: 135).

W tym przedstawieniu Ja jako ciała wyraźnie manifestuje się również wola przezwyciężenia inności ciała przez estetyzację: „Przekonasz się także, czy umiem dawać rozkosz. Luxuria jest sztuką, nie mniej doskonałą, gwiazdzistą i boską – jak poezya...” (Łuskińska 1906: 13). Inscenizowane, a przez to zwrócone na zewnątrz męskie pożądanie zderza się na końcu noweli z perspektywą kobiecą: to perspektywa wewnętrzna, między strumieniem świadomości Carnei a jej zapośredniczeniem w medium narratora albo narratorki. W zakończeniu bohaterka przejmuje męską figurę językową, traktując ją dosłownie. Wzywa kochanka, by razem w skorupce jaja wyruszyli na spotkanie śmierci:

Zeusie – kochanku... – witaj!... Jam ci powiła śmierć – w łupinie jaja... Pójdź ze mną!... Na pełnym morzu – Jak na hebanowych nurtach Styksu, chybotcie się jajo białe... Łabędź u steru je wiedzie – Przez niebo czarne, jak łąka Tartaru – porośla asphodelami – idzie Amorów brat – bóg śmierci: Thanatos... (Łuskińska 1906: 142).

*

Łuskińska uczyniła swoimi bohaterkami głównie wielkie miłośnice, nierzadko nawet kurtyzany, ale, co ważne, takie panujące nad własnym pożądaniem, a dręczące nieustannym odmawianiem siebie swoim partnerom (to niewątpliwie *leitmotiv* tego rodzaju utworów, nie tylko u autorki *Chińskim tuszem* oraz Marii Komornickiej). Te wspomniane miłośnice, czasem perwersyjne *demi-vierge*, owszem, bywają mądre, jednak przede wszystkim są nadzwyczaj okrutne. Kapłanka jednej z postaci, Mylitty jest szczodra w pieścizotach, lecz równocześnie przypomina, iż Mylitta jest, podobnie jak ona, boginią dziewiczą. „Thanatos, «Amorów brat», jest ciągle na podorędziu” – zaznaczała Podraza-Kwiatkowska (1993: 47). Carneia z cytowanej już noweli *Maska żelazna* to bowiem kurtyzana wenecka, która swoim kochankom przedkładała jako warunek posiadania siebie – właśnie

śmierć, a po kąpielu w ich krwi, brutalnie i bez zastanowienia rozrywa lancetem ich serca. Wyjątkiem okazał się jedynie Paweł Borgia, który wzbudził w kobiecie miłość, ocalając tym samym swoje życie. Swoista klęska okrutnych miłośnic, jednakże niepozbawionych całkowicie zdolności kochania, nie jest zupełnie odosobniona na kartach *Viraginitas*. Rodanthe-Semiramis ze znamienego utworu *Astarte Syriaca* daje bowiem swemu miastu, oprócz wspaniałego pałacu ze słynnymi ogrodami, wyzwolenie kobiecie poprzez ogłoszenie prawa matriarchatu: „Jako dziewicy, matki, żony, nieograniczoną ma być jej wola i działanie, a sąd nad nią odjętym mężczyźnie, a dzieci jej imię nosić będą, gdyż ona to w boleści je rodzi” (Łuskińska 1906: 10). Trzeba od razu dopowiedzieć, że bohaterka utraciła swą moc, swój „męski” umysł, rodząc dziecko oraz wiążąc się z żołnierzem-Wenedą, z którym ostatecznie, rezygnując z ogromnego przepychu, odchodzi. Jak zatem słusznie dopowiadała Podraza-Kwiatkowska: „Wniosek jest prosty: ówczesnym pisarkom nie było łatwo wyobrazić sobie możliwość pogodzenia sukcesu kobiety w pracy zawodowej z jej życiem rodzinnym” (Podraza-Kwiatkowska 1993: 47).

Wspomniany w poprzednim akapicie przepych stanowi w *Viraginitas* również ważny aspekt, jak i problematyka miłości.

Jest tak ważny jak w powieściach J.-K. Huysmansa, G. Flauberta, Rachilde, Remy de Gourmonta, Paula Adama i innych francuskich pisarzy, którzy wyraźnie kobiecemu nurtowi dekadenskiemu w młodopolskiej literaturze patronują (Podraza-Kwiatkowska 1993: 47).

Można zatem przypuszczać, że chodzi o takie opisy wnętrza, które są niewątpliwie zgodne z ówczesnym kultem wytworów jednostki oraz sztucznej, więc nie podlegającej śmierci natury. Warto w tym momencie przytoczyć odpowiedni fragment tekstu noweli *Klejnoty Brabancji*:

Stąpa po wygładzonej posadzce „Dziedzińca mirtów”, po powierzchni jaspisu, złączonej z wodami czworokątnego basenu [...] wklęsłe kopuły stropu zamajaczyły nad nim, jak wywrócone czary z lazulitu – do dna których przywarły złote sentencje Koranu, jak sznury drobnych amuletów (Łuskińska 1906: 115).

Kobiety, ich stroje, biżuteria, ale również sama nagość, przedstawione zostały z niezwykłą pasją. Dla bardziej spektakularnego efektu piękne niewieście ciało umieszczone pośród drogich makat oraz kosztowności zaczyna się rozkładać. W związku z tym Thanatos jest niemal zawsze obecny, nieubłagane przypominając tym samym o Vanitas. Co istotne w kontekście niniejszych rozważań – w *Klejnotach Brabancji* można dostrzec zjawisko nekrofilii. Należy tylko

zaznaczyć, iż chodzi tu o jej wariant ekstremalny (analogicznie jak u Przybyszewskiego) „ekstremalny”, „krańcowy”, czyli zestaw obrazów oraz motywów, eksponujących w pewien sposób identyczność, jedność powabu erotycznego i fascynacji rozkładem, agonią, a ostatecznie – zabójstwem partnera bądź autodestrukcją. W przypadku noweli Łuskiny, mówiąc o tak zwanej „wyobraźni nekrofilskiej”, zasadniczo wykracza się poza wąskie znaczenie samej „nekrofilii” (tj. kontakty seksualne ze zwłokami), penetrujemy bowiem sferę obrazowości, w której dominuje znamienna aktywność afektywna oraz poznawcza, związana z doświadczeniem śmierci zespolonej z przeżyciami erotycznymi⁶.

Łuskińska stara się konsekwentnie oddać sybarycką atmosferę *décadence*. We wspomianej już wielokrotnie *Masce żelaznej* nie brakuje bowiem opisu wspaniałej uczty, gdzie deserem były wnoszone na srebrnych płytach „kobiety przepiękne”. Paradoksalnie to właśnie jedna z nich mści się okrutnie za instrumentalne traktowanie. Dyskusji towarzyszącej uczcie autorka nie podejmuje się wprowadzić do tekstu, ale daje jej w ten sposób metaforyczny ekwiwalent:

Zanurzeni w pięknie [...] jak delfiny w rodzimym oceanie – podnieceni obrazami lubieżnymi, światłem osłepiającym – mocą stuletniego wina – wiodą dysputy zaciekłe – na przemian cyniczne i głębokie – do szaleństwa smagając krew i mózg, by rodził myśli niespodziane – paradoksy cudowne i nagłe – jak błyskawice Zeusa (Łuskińska 1906: 136).

Słowo podsumowujące

Kończąc już niniejsze rozważania trzeba powiedzieć, że narracyjny pasaż Łuskiny przez galerię obrazów męskiego pożądania oraz masochistycznego pożądania w szczególności przybiera nieoczekiwany obrót. Kobięcy głos autorski w męskiej wyobraźni zaznacza się bowiem nie w zawłaszczeniu czy reinterpretacji, ale w nieco odmiennym podejściu do Innego seksualności. „Inne nie zostaje estetycznie zakłęte w masochistycznym pakcie, ale przełamuje ten pakt” – konstatawał niegdyś German Ritz (1999: 107). Protagonistka utożsamiona zostaje z Innym pożądania, opuszczając przy tym sferę sadomasochistycznej wyobraźni. Kobięca tożsamość tworzona jest tu zasadniczo w obrębie męskiego dyskursu, który autorka *Chińskim tuszem*, najpierw „po kobiecemu”, rekonstruuje i tym samym w równym stopniu akcentuje, by następnie ukazać go jako nie swój własny

⁶ Nekrofilję jako pewien typ charakterologiczny, a także zjawisko kulturowe szczegółowo omawia niemiecki filozof, Erich Fromm (Fromm 1998: 366–490).

dyskurs i ostatecznie porzuca. Kobięce pisarstwo w kanonicznym tekście męskiej wyobraźni sadomasochistycznej staje się pisarstwem dekonstrukcji. Jak pisał cytowany wyżej badacz:

Inne seksualności jest tu znów dyskretne, jak w tekście romantycznym, a jego lektura rozpoczyna się niejako dopiero wraz z odtworzeniem męskich stereotypów kobiety, które w kobiecym tekście wzywają do kontrlektury. Inne seksualności, o którym pozornie traktuje tekst, otrzymuje znów swoje miejsce u granic tekstu (Ritz 1999: 107).

Ponadto przyjęta przez Łuskinę konwencja prozy o charakterze dekadentkim niewątpliwie pomogła jej swobodnie wprowadzać element okrucieństwa, a nawet zabijania. Co jednak znamienne, okrucieństwa przede wszystkim wobec płci przeciwnej (nowela *Żelazna maska*). Jak pisała Podraza-Kwiatkowska:

Akceptacja wzorca powieści dekadentkiej wydaje się szczególnie interesująca: żałosnym «siłaczkom» i Joasiom, zagrożonym gruźlicą, biegającym po mieście z jednej korepetycji na drugą w nicowanym płaszczu i przemakających butach przeciwstawiona została kobieta-dandy, w całym przepychu, na jaki stać było wyobraźnię polskich literatek, żyjących raczej w skromnych warunkach (Podraza-Kwiatkowska 1993: 53).

Jednak, co może trochę zaskakuje, stworzone głównie przez mężczyzn, a wspomniane przez badaczkę „siłaczki” i Joasie niewątpliwie mogły zachować własną indywidualność, podczas gdy kobieta-dandy w przypadku autorki *Viraginitas* została wykreowana po to, by to właśnie z jej perspektywy pokazać relację między kobietą a mężczyzną. Aspekt płci jest w tym nurcie bodaj najważniejszy, sprawiając, iż mimo „groźnych póż” panie zadają się nie wychodzić poza obszar zainteresowania mężczyzną. Koncepcja utworu dekadentko-dandysowskiego umożliwiła bowiem pisarce nie tylko swoiste, nieco historyczne oraz przesadne dowartościowanie siebie, nie tylko na manifestację swojej obyczajowej odwagi, ale również na ekspresję swoich utajonych kompleksów, których zasadniczą przyczyną był mężczyzna.

Bibliografia

Źródła

Łuskina Ewa (1906), *Viraginitas. Romans stylizowany*. Kraków.

Opracowania

Bednarek Joanna (2015), *Linie kobiecości. Jak różnica płciowa przekształciła literaturę i filozofię?* Warszawa.

- Borkowska Grażyna (2000), *Płeć jako skaza: Przybyszewski i Nałkowska*, w: *Nowa świadomość płci w modernizmie*, red. German Ritz, Christa Binswanger, Carmen Scheide, Kraków.
- Boy-Żeleński Tadeusz (1983), *Znaszli ten kraj?...*, Wrocław.
- Derrida Jaques (1998), *Ta dziwna instytucja zwana literaturą (z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge)*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Literatura na Świecie” nr 11–12.
- Feldman Wilhelm (1972), *Nasi dekadenci*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław.
- Fromm Erich (1988), *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, przeł. Jan Karłowski, Poznań.
- Gutowski Wojciech (1997), *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków.
- Kossak Ewa K. (1975), *Dagny Przybyszewska. Zbłąkana gwiazda*, Warszawa.
- Nietzsche Friedrich (1907), *Poza dobrem i złem*, przeł. Stanisław Wyrzykowski, Warszawa.
- Osiński Dawid (2008), *Dandysa dziewiętnastowieczny tekst o ciele. Przyczynek do teorii cielesności dandysa*, „Tekstualia” nr 1(8).
- Podraza-Kwiatkowska Maria (1969), *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, w: tejsze, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*. Warszawa.
- Podraza-Kwiatkowska Maria (1985a), „*Ciemność na nas uderza...*” (O Stanisławie Korab-Brzozowskim, w: tejsze, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków.
- Podraza-Kwiatkowska Maria (1985b), *Wieża z kości słoniowej i kazalnica, czyli między Des Esseintesem a Piotrem Skargą*, w: tejsze, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków.
- Podraza-Kwiatkowska Maria (1993), *Młodopolska femina: garść uwag*, „Teksty Drugie” nr 4–6.
- Przybyszewski Stanisław (1972), *Confiteor*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. Maria Podraza-Kwiatkowska, Wrocław.
- Reychman Jan (1976), *Peleryna, ciupaga i znak tajemny*, Kraków.
- Ritz German (1999), *Seks, gender i tekst albo granice autonomii literackiej*, „Teksty Drugie” nr 1–2.
- Skręt Rościszaw (1973), *Ewa Łuski*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVIII/1, Wrocław.
- Sten Jan (1907), *Profile autorek*, „Krytyka” 1907, t. 1.
- Tytkowska Anna (2007), *Czar(ne) anioły. Fantazmaty mrocznej kobiecości w młodopolskim dramacie*, Katowice.
- Walas Teresa (1986), *Ku otchłani: dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905*, Kraków.
- Zimand Roman (1964), „*Dekadentyzm*” warszawski, Warszawa.