




Mateusz Skucha

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

 <https://orcid.org/0000-0002-7733-0302>

Bilitis

Między tekstem pornograficznym a tekstem lesbijskim

O Safo! Twoją ten ogród świątynią!
Patrz! jakie cudne a potworne sploty!
Patrz! Marmurowy twój posąg [...]
Kamiennym palcem uderz w harfę złotą:
niech zabrzmi pieśń... miłości pieśń [...]
Na bujną trawę między wonne kwiaty
zejdź safickiemu przypatrzeć się świętu [...].

Kazimierz PRZERWA-TETMAJER (1980, s. 360)

Kobiety same wybiorą: orgazm albo jouissance albo rozkosz stońca i podmuchów wiatru.

Krzyszyna KŁOSIŃSKA (2002, s. 17)

W roku 1895 młody francuski pisarz Pierre Louÿs opublikował swoje odkrycie – odnalezione, a następnie przetłumaczone przez niego *Pieśni Bilitis*, ukochanej uczennicy Safony. Ukazały się one w Librairie de l'Art Indépendant na koszt własny tłumacza i liczyły 93 utwory pomieszczone w 500 numerowanych egzemplarzach opatrzonych adnotacją: „Wydanie to nie będzie nigdy wznowione”. Jednakże w roku 1897 pojawiła się wersja właściwa *Pieśni* obejmująca 146 utworów oraz wprowadzenie pod tytułem *Żywot Bilitis*, a na końcu bibliografię dotychczasowych przekładów i opracowań tych pieśni na inne języki (w tym niemiecki, szwedzki i czeski) (STILLER, 2010). Jak zauważa Robert Stiller, „*Pieśni Bilitis* wzbudziły na ogół zachwyt i podziw to dla stylu, to dla erudycji, to znów dla powabu swej treści. Trafnie zwracano uwagę, jak naturalne i wdzięczne wydają się w tym ujęciu również miłość lesbijska i prostytucja” (STILLER, 2010, s. 373). Rzeczywiście, erotyki te są dość odważne, czasem zakrawają wręcz na pornografię. Opowiadają dzieje kobiety – jej dorastanie, pierwsze uczucia i doświadczenia seksualne, a następnie miłość dojrzałą, rozstanie i starość.

W *Żywocie Bilitis* czytamy, że urodziła się ona na początku VI wieku przed naszą erą w górskiej wiosce położonej nad brzegami Melasu, na wschód od Pamfilii, w południowej części Azji Mniejszej. Była córką Greka i Fenicjanki – pochodzenie Bilitis jest ważne, bo sugeruje – na co zwracano uwagę – wpływy semickie. Nie tylko więc miała egzotyczną urodę, lecz także posługiwała się nieoczywistą greką. Początkowo wiodła pasterskie życie, jednak po urodzeniu dziecka opuściła je i drogą morską udała się do Mityleny na wyspie

Lesbos. Miała wówczas szesnaście lat. Tam poznała Safonę, która nauczyła Bilitis sztuki śpiewania i pisania poezji, a zapewne również sztuki miłości lesbijskiej. Ale to nie z Safoną, lecz z Mnasidiką – młodą, piękną dziewczyną – Bilitis spędziła dziesięć szczęśliwych lat. Jej nadmierna zazdrość doprowadziła do rozstania, a poetka udała się na Cypr, gdzie w Amatoncie, mieście poświęconym Afrodycie, została kurtyzaną. Oczywiście, pamiętać trzeba, że kurtyzany były dziewczętami z najlepszych rodzin, wyspecjalizowanymi w sztuce miłości, powszechnie szanowanymi, opiekującymi się bogatymi świątyniami, mowa tu więc o prostytutce świątynnej. Pierre Louÿs podaje, że grób poetki został odkryty przez niemieckiego archeologa, nazwiskiem Heim, w Palaeo-Limisso, niedaleko ruin Amatonu. Po śmierci pamięć o niej wygasła i dopiero tłumaczenie z 1897 sprawiło, że Bilitis znów stała się popularna (na przykład muzykę do tych pieśni skomponował Claude Debussy w 1898 oraz Roman Maciejewski w 1932). Na marginesie warto dodać, że od imienia uczennicy Safony nazwę wzięła pierwsza organizacja lesbijska utworzona w San Francisco w 1955 roku, funkcjonująca jako Córki Bilitis.

W Polsce *Pieśni Bilitis* miały kilka wydań. W 1920 roku były przetłumaczone przez Leopolda Staffa. W 1983 zostały wznowione przez Krajową Agencję Wydawniczą, a dwa lata później ukazały się w serii „Bibliofilska Edycja Miniatur” Wydawnictw Artystycznych i Filmowych. Notabene, w tej samej serii w 1989 ukazał się *Ogród pieaszczot*, zbiór erotyków napisanych w X wieku przez nieznanego Araba, następnie przetłumaczonych na francuski przez Franza Toussainta i spolszczonych również przez Staffa¹. Być może historia zrobiła poecie mały prezent, bo rozmiarami publikacje te przypominają holenderskie elzewiry, a Staff w wierszu *Astrolog* pisał: „Pieść elzewiry i aldyny”. Czyżby *Pieśni Bilitis* stały się właśnie takimi utworami do pieszczenia? Ostatnie ich wydanie miało miejsce w 2010 roku w nowym tłumaczeniu, autorstwa Roberta Stillera. I tak naprawdę dopiero tutaj znalazła się informacja o literackiej mistyfikacji. Mianowicie, Pierre Louÿs nigdy nie odkrył *Pieśni Bilitis*. On je po prostu sam napisał. Co więcej, najprawdopodobniej Bilitis nigdy nie istniała.

Rzecz jasna, mistyfikacje literackie nie były czymś niespotykanym bądź bezprecedensowym (zob. ŚWIERCZYŃSKA, 1989). I o tej mistyfikacji część osób również wiedziała od samego początku. Ale nie wszyscy – większość traktowała zbiór jako autentyk. Staff był raczej świadomy, że autorem jest Louÿs, zresztą w kolejnych wydaniach *Pieśni* na okładce pojawia się jego nazwisko, ale nigdzie nie ma opisu całego wydawniczego fałszerstwa. Zatem znakomita więk-

¹ W serii tej ukazały się między innymi takie książki, jak *Sonet* Petrarcki, *Małżonek ukarany* de Sade’a, *Salome* Oscara Wilde’a, *Żywoty kurtyzan* Pietra Aretino czy *Pas cnoty* Pitigrilliego. Ów miniaturowy rozmiar sugeruje poniekąd treści zakazane, przeznaczone do tajnej lektury w samotności.

szość czytelników w Polsce traktowała tom jako zbiór lesbijskich erotycznych wierszy greckiej poetki.

Postać lesbijki nie była w tym czasie niczym wyjątkowym, zwłaszcza we Francji. Marie-Jo Bonnet wymienia liczne ówczesne utwory pisane przez mężczyzn, w których lesbijki przedstawiane są zazwyczaj negatywnie. Przy tej okazji autorka wspomina o *Pieśniach Bilitis* i stwierdza, że książka ta „zasługuje na miano wyzwolielskiej” (BONNET, 1997, s. 252).

Wiedza o prawdziwym autorstwie *Pieśni* nie powinna, a jednak zmienia optykę lekturową. *Żywoć Bilitis* przestaje być rekonstrukcją faktycznego życia, a staje się fikcją literacką. Należy raczej pytać o Pierre'a Louÿsa niż o grecką poetkę, o reguły wytwarzania fałszywej biografii, o kompozycję poetyckiej hagiografii, w końcu – o konsekwencje takiej strategii w literackiej komunikacji. Dodajmy: w literackiej komunikacji erotycznej – heteroseksualnej lub homoseksualnej.

Niewątpliwie Louÿs nie należy do autorów wybitnych, niemniej uważany jest za jednego z mistrzów francuskiej literatury erotycznej. Opublikował takie powieści, jak *Afrodyta*, *Pajac i kobieta*, *Zmierch nimfy* czy *Zagadkowa kobieta*. Do ciekawostek należy fakt, że przyjaźnił się z Adr  Gidem, a od Oscara Wilde'a otrzymał *Salome*. Zdaje się, że bezpośrednią inspiracją do napisania *Pieśni Bilitis* był romans Louÿsa z szesnastoletnią Arabką Meriem bint Atala, której pisarz – tak jak Gide'owi – zadedykował zbiór. Aby uwiarygodnić całą mistyfikację, Louÿs nie tylko napisał *Żywoć Bilitis*, w którym jest mowa o fikcyjnym archeologu i odkryciu grobu poetki, nie tylko zamieścił sfigowaną bibliografię, lecz także w spisie treści podał dwanaście tytułów z dopiskiem „Nie tłumaczone” (informację tę pomija Staff). „Dowcip ten – pisze Stiller – sugeruje dwie rzeczy naraz: że Pierre Louÿs miał przed sobą pełniejszy tekst grecki i że niektóre z pieśni były w nim zbyt ryzykowne, aby się je odważył przekładać” (STILLER, 2010, s. 377). Poza tym Louÿs w bibliografii podaje nazwisko owego archeologa (Heim) oraz inicjał jego imienia (G.), co czytane razem daje niemieckie słowo „geheim” oznaczające tyle, co „tajemny”, „tajny”, „ukryty”. To właśnie tutaj autor niejako sugeruje całe literackie fałszerstwo. Mistyfikacja była udana do tego stopnia, że... „Pewien profesor archeologii greckiej oświadczył w liście do autora, że Meleagros i Bilitis to poeci »znani mu od lat« jak dwoje »osobistych przyjaciół« i że warto by się pokusić o bardziej adekwatny przekład Bilitis. [...] A niejaka pani Jean Bertheroy, [...] laureatka Akademii Francuskiej, nawet przetłumaczyła 6 z tych pieśni na nowo i wierszem, niczym nie kwitując udziału pana Louÿsa” (STILLER, 2010, s. 375).

Jeśli chodzi o sam kształt gatunkowy czy układ wierszowy *Pieśni*, zarówno we francuskim oryginale, jak i – tym bardziej – w pol-

skich przekładach, brak jakiegokolwiek regularności, prócz tego, że każdy utwór zawiera cztery części (trudno je nawet określić strofoidami), pisane w gruncie rzeczy prozą poetycką. Nie ma w tekstach natomiast nawiązania ani do jakichkolwiek greckich systemów wersyfikacyjnych, wynikających z regularności akcentów, ani do dziewiętnastowiecznych systemów czy to wersyfikacyjnych, czy to rymowych. Być może pod tym względem najbliższymi jest *Pieśniom do Pokarmów ziemskich* Gide'a (wydanych również w 1897, które niewątpliwie Louÿs znał jeszcze na etapie ich powstawania). Zresztą tych wpływów czy też związków intertekstualnych można wskazać więcej. Obok poezji antycznej Grecji (z poezją Safony na czele) najważniejszym kontekstem jest zapewne *Pieśń nad Pieśniami*, wzorowana przecież w sposobie obrazowania i metaforyzowania między innymi na poezji staroarabskiej.

Tłumaczenia polskie są stosunkowo wierne oryginałowi, z tą różnicą, że Stiller nieco uwspółcześnia język. Mnie bliższe jest tłumaczenie Staffa, które uznaję za bardziej poetyckie, dlatego też w dalszej części tekstu opieram się na tym właśnie przekładzie.

Pieśni Bilitis składają się z trzech części, opatrzonych tytułami i mottami zapisanymi w starożytnej grece, nietłumaczonymi w kolejnych wydaniach. Pierwsza to *Sielanki w Pamfilii*, druga – *Elegie z Mityleny*, a trzecia – *Epigramy z wyspy Cypru*. Patronami są tu: Teokryt, Safona oraz Filomedos². Tytuły kolejnych części wskazują nie tylko na miejsca zamieszkania Bilitis, ale przede wszystkim na kontekst gatunkowy tekstów. Sądzę jednak, że można tu mówić raczej o sielankowości, elegijności i epigramatyczności, aniżeli o sielance, elegii oraz epigramie *sensu stricto*. Nazwy gatunkowe stają się bowiem metaforycznymi określeniami trzech etapów życia poetki. Najpierw wiodła ona szczęśliwe, beztrudne, sielankowe życie w Pamfilii, gdzie nie doświadczyła jeszcze cierpienia czy rozczarowania. Następnie, w Mitylenie, poetce towarzyszyć zaczęła pewnego rodzaju elegijność, związana tutaj z miłością, ale też z rozterkami i ze smutkiem. W szczęśliwym życiu Bilitis u boku Mnasidiki wkradają się pierwsze troski. I w końcu epigramatyczność, skojarzona z rozgorączczeniem, rezygnacją, wycofaniem, nostalgią i melancholią, a także z przemijaniem i doświadczeniem starości (poetka miała wówczas około czterdziestu lat).

² Owe motta są następujące: „Słodką jest moja pieśń, na czymkolwiek bym grał: czy gram na syrindzie, czy tworzę pieśni na aulosie, czy na piszczałce pasterkiej czy na flecie” (Teokryt); „Mnasidika piękniejsza jest od delikatnie miękkiej Gyrinno” (Safona); „Ale uwieńczone mnie narcyzami i dajcie zakosztować muzyki fletu i natrzyjcie ciało słodkimi olejkami. Płuca zwilżajcie mi Bachusem [tzn. winem – M.S.] z Mityleny i dodajcie mi nieśmiałą dziewczynę” (Filodemos). Dziękuję Panu Doktorowi Januszowi Rybie z Instytutu Filologii Klasycznej UJ za pomoc w przekładzie.

Część pierwszą *Pieśni* rozpoczyna wiersz pod tytułem *Drzewo*, który od razu wprowadza tematykę oraz atmosferę seksualną. Młoda dziewczyna rozbiera się, naga wchodzi na drzewo i obejmuje udami konary. Wcześniej padał deszcz, więc po jej skórze spływają krople wody, a samo drzewo jest wilgotne. Dłonie dziewczyny są brudne od mchu, a stopy czerwone od zgniecionych kwiatów. Poeta sięga tu po metaforykę związaną z żywiołami: wodę – element kobiecy, oraz powietrze – element męski („Czułam, że piękne drzewo żyje, gdy wiatr przeciągał przez nie” (LOUÏS, 1985, T. 1, s. 32³). Co ważne, wedle klasycznej alchemii żywioły te sąsiadują z sobą, są niejako komplementarne. W zakończeniu czytamy:

ściskałam bardziej nogi i przytulałam otwarte wargi do kos-
matego karku gałęzi (T. 1, s. 32).

Podkreślić należy, że jest to wiersz inicjacyjny nie tylko w strukturze tomu, lecz także – mówiąc przenośnie – w życiu dziewczyny, która odkrywa własną seksualność i uczy się czerpać z niej radość. Poza tym pojawia się tutaj bogaty repertuar erotyzmów tego – jak by powiedział Andrzej Makowiecki – „wyuzdanego *fin de siècle*’u” (MAKOWIECKI, 1985), z autoerotyzmem, fetyszyzmem, trybadyzmem i froteryzmem na czele. Notabene, w kolejnych częściach tomu erotyzmów będzie znacznie więcej. Na przykład trichofilia:

Rzekł mi: „Tej nocy śniłem. Miałem tve włosy wokół szyi.
Miałem tve kosy, jak czarny naszyjnik wokół mego karku
i na mej piersi.

„Pieściłem je; i były moje; i byliśmy tak związani na zawsze,
tymi samymi włosami, z ustami na ustach, jak dwa drzewa
laurowe mające często jeno jeden korzeń (T. 1, s. 93).

Dalej, masturbacja:

– Czego chciałaś ode mnie? – Byś mi pożyczyła... – Powiedz.-
Nie śmiem nazwać przedmiotu. – Nie mamy go. – Napraw-
dę? – Mnasidika jest dziewicą. – Więc gdzie go kupić? –
U siodlarza Drakona (T. 1, s. 188).

Następnie partializm:

Czasem każe mi klęknąć i oprzeć dłonie na posłaniu:

Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. W nawiasie podaję numer tomu oraz numer strony.

Wtedy (jest to jedna z jej zabaw) wsuwa swą małą głowę pod spód i naśladuje drżące koźlę, które ssie swą matkę (T. 1, s. 162).

Czy też *cunnilingus*:

Możesz igrać z moimi piersiami, pieścić me łono, rozewrzeć me kolana. Całe ciało moje oddało się twym nieznużonym wargom (T. 1, s. 210).

Rzecz jasna, można mnożyć te przykłady zakrawające na pornografię. Jednakże nie to jest tu chyba najważniejsze. W pierwszej części dominują bowiem raczej utwory typowo sielankowe, będące scenkami rodzajowymi, rozmowami lub modlitwami. Niektóre z tekstów to opisy zajęć pasterskich (*Przebudzenie*), zabaw i tańców (*Taniec w świetle księżycy*), opieki nad dziećmi (*Bajki*), rad udzielanych przez matkę (*Słowa macierzyńskie*), przypadkowych spotkań (*Przechodzień*) czy rywalizacji o mężczyznę (*Partia kości*). Ten ostatni utwór utrzymany jest w żartobliwym tonie i rozpoczyna się tak:

Ponieważ kochałyśmy go obie, grałyśmy oń w kości (T. 1, s. 87).

Podmiotem lirycznym jest tu zazwyczaj młoda dziewczyna (tytułowa Bilitis), która często kieruje swe słowa do innych dziewcząt, do natury lub do bogiń (zwłaszcza, co zrozumiałe, do Afrodyty, ale też do Persefony). Na przykład utwór pod tytułem *Ofiara dla bogini* brzmi tak:

Nie dla Artemidy, którą wielbią w Perga, jest ta girlanda, uwita moimi rękoma, choć Artemis jest dobrą boginią, która uchroni mnie od trudnych połogów.

Nie dla Ateny, którą wielbią w Side, choć jest z kości słoniowej i ze złota i dzierży w ręku jabłko granatu, które kusi ptaki.

Nie; przeznaczona jest dla Afrodyty, którą wielbię w swej piersi, gdyż ona jedyna da mi to, czego braknie moim wargom, jeśli zawieszę na świętym drzewie mą girlandę z czułych róż (T. 1, s. 79–80).

Naczelnym tematem *Sielanek w Pamfilii* jest dojrzewanie, które ujęte zostało wieloaspektowo. Najpierw Bilitis okazuje zniecierpliwienie, a nawet irytację faktem, że inne dziewczęta dorastają szybciej niż ona (*Niecierpliwosc*), dlatego nieustannie porównuje się z nimi:

Pliszko, ptaku Kyprydy, śpiewaj z naszymi pierwszymi pragnieniami! Świeże ciało dziewcząt pokrywa się kwieciami, jak ziemia. Noc wszystkich naszych snów zbliża się i mówimy o nich ze sobą.

Czasem porównujemy naszą piękność tak różną, nasze włosy już długie, nasze młode piersi jeszcze drobne, naszą dojrzałość krągłą, jak przepiórka i schowaną pod rodzącym się pierzem.

Wczoraj walczyłam tak z Melantho, starszą ode mnie. Była dumna z swej piersi, która urosła przez miesiąc i ukazującą małą płaską tunikę, nazwała mnie małym dzieckiem.

Nikt z mężczyzn nie mógł nas widzieć, położyłyśmy się nago wobec dziewcząt i jeśli ona zwyciężyła w jednym względzie, ja przewyższyłam ją o wiele w innych. Pliszko, ptaku Kyprydy, śpiewaj z naszymi pierwszymi pragnieniami! (T. 1, s. 55-56).

Młoda Bilitis zazdrości również swojej rówieśniczce, która pierwsza wyszła za mąż (*Zamężna przyjaciółka*). Za jej inicjacje i wtajemniczenia odpowiadają inne dziewczęta. Melissa opowiada o nocy poślubnej (*Zwierzenia*), a Selenis wprowadza dziewczynę w świat cielesnych rozkoszy (*Życzliwa przyjaciółka*):

I rzekła tuż u ust moich: „Wiem, Bilitis, kogo miłujesz. Zamknij oczy, ja jestem Lykas”. Odrzekłam, dotykając jej: „Azali nie widzę, żeś dziewczyna? Żartujesz nie w porę”.

Lecz ona odparła: „Naprawdę, jestem Lykas, jeśli zamkniesz powieki. Oto jego ramiona, oto jego ręce...” I tkliwie, w milczeniu, oczarowała me marzenie osobliwą ułudą (T. 1, s. 82).

Następnie Bilitis opisuje swoje spotkanie z mężczyzną. I chyba nie dziwi już fakt, że czyni to *expressis verbis*:

przyciskał mnie czulej w swych ramionach do siebie i nie widziałam już na świecie ni ziemi, ni drzew, lecz tylko blask jego oczu.

Tobie, o Kypris zwycięska, poświęcam te dary jeszcze wilgotne od rosy, ślady bólów dziewicy, świadki mego snu i mego oporu (T. 1, s. 101-102).

W gruncie rzeczy mężczyzna posiadał Bilitis wbrew jej woli, choć później rozwinęło się między nimi żarliwe uczucie. Co interesujące, niemymi świadkami defloracji stają się tu inne kobiety. Mia nowicie zaraz po tej nocy Bilitis udaje się do praczek z prośbą, aby wyprały bieliznę, a zatem – aby ukryły ślad po utraconym dziewictwie. Tym samym nawiązuje się poniekąd tajne porozumienie

między przestraszoną młodą dziewczyną a doświadczonymi kobietami, którym ta powierza swoją największą tajemnicę.

Sielanki w Pamfilii są więc zapisem historii kobiecego ciała – od odkrywania seksualności, przez różne pierwsze inicjacje, aż po dwa kluczowe zdarzenia: deflorację oraz poród. Co jednak ważne, o tym drugim wydarzeniu, a także o związanym z nim byciu w ciąży oraz okresie połogu nie ma w tomie w ogóle mowy. W gruncie rzeczy pojawia się jeden tekst, w którym jest wzmianka o córce. W *Kołysance Bilitis* wyznaje:

Córko ma, ciało mego ciała (T. 1, s. 120).

Czyżby zdarzenie to było dla bohaterki zbyt intymne, by chciała o tym opowiadać? A może to Pierre Louÿs, nie mając – jako mężczyzna – dostępu do tego doświadczenia, nie umiał go po prostu opisać?

W części drugiej *Bilitis* jest już na wyspie Lesbos. Tematem stają się tutaj lesbijskie doświadczenia bohaterki – najpierw jej fascynacja Safoną, a później miłość do Mnasidiki.

Na marginesie warto zauważyć, że kwestia miłości lesbijskiej pojawiała się na kartach ówczesnej literatury polskiej. Dobrym tego przykładem jest chociażby *Maria Magdalena* Gustawa Daniłowskiego (1911). „Mamy tu bowiem do czynienia z całkiem wymowną sceną miłości lesbijskiej (Maria Magdalena zwyczajem antycznych kurtyzan uprawia dość zaawansowane pieszczoty ze swoją służką Deborah, Egipcjanką), scenę tańca ze striptizem, ślub lesbijski i noc poślubną z Melitą – Greczynką z Efezu” (MAKOWIECKI, 1985, s. 177; zob. też: BONNET, 1997). Oczywiście pamiętać trzeba, że homoseksualizm w starożytnej Grecji (w przypadku zarówno kobiet, jak i mężczyzn) różnił się od tego, z jakim mamy do czynienia w zasadzie od XIX wieku (zob. DOVER, 2004). Jednakże jestem przekonany, że Louÿs miał na myśli raczej współczesną mu wersję miłości lesbijskiej, zwłaszcza wobec naprawdę nielicznych świadectw i dowodów takiej miłości w czasach antycznych.

W Mitylenie *Bilitis* poznaje Safonę, którą opisuje jako postać z cechami męskimi:

Jest pewnie piękna, choć włosy jej są obcięte, jak włosy atlety. Lecz ta dziwna twarz, ta męska pierś, te wąskie biodra...

Odejdę stąd, zanim ona się zbudzi. Niestety! Jestem od strony ściany. Trzeba będzie mi ją przekroczyć. Boję się musnąć jej biodro, by nie przychwyciła mnie w drodze (T. 1, s. 128).

Ale to nie Safona jest główną bohaterką tej części. Mieszkanki Lesbos pragną, aby Bilitis została z nimi, dlatego kuszą ją i namawiają. Na przykład w taki sposób:

„Mężczyzna jest gwałtowny i leniwy. Znasz go niewątpliwie. Nienawidź go. Ma on pierś płaską, skórę szorstką, włosy ostrzyżone, ramiona kosmate. Lecz kobiety są całe piękne.

„Jeno kobiety umieją kochać: zostań z nami, Bilitis, zostań. I jeśli masz duszę płomienną, ujrzysz swe piękno, jak w zwierciadle, w ciele twoich kochanek” (T. 1, s. 131-132).

Dziewczyna postanawia zostać i w niedługim czasie poznaje swoją wielką miłość – Mnasidikę, z którą bierze ślub. Od utworu zawierającego napomknienie o ślubie w tomie zaczynają dominować teksty będące opisami igraszek i zabaw kobiet, utrzymane w tonie realistycznym, a często pornograficznym. Podam jeden przykład:

Weszła i namiętnie, z współzamkniętymi oczami, spoiła swe wargi z moimi i języki nasze poznały się. Nigdy nie było w mym życiu pocałunku nad ten.

Przywarła do mnie cała miłosna i przyzwalająca. Jedno z mych kolan zwolna [!] wznosiło się między gorące jej uda, które ustępowały, jak dla kochanka.

Dłoń moja, pełznąca po jej tunice, starała się odgadnąć ukryte ciało, które na przemian falując gięło się lub wygięte prostowało się wśród drżenia skóry (T. 1, s. 139-140).

Takich utworów jest znacznie więcej. Kobiety są zafascynowane swoimi ciałami, zwłaszcza włosami i piersiami. Spędzają z sobą każdą chwilę. Miłość staje się tutaj nie tylko aktem seksualnym, ale przede wszystkim – aktem komunikacji. Wiąże się zarówno z erotyczną fascynacją i pragnieniem, jak i z dzieleniem kondycji, ze wspólnotą doświadczenia oraz współtożsamością. Po pewnym czasie w szczęśliwe życie zakochanych kobiet wkrada się zazdrość. Bilitis przytacza następującą rozmowę:

„Gdzie byłaś? – U kwiaciarki. Kupiłam bardzo piękne irysy. Oto ci je przynoszę. – Tak długo kupowałaś cztery kwiaty? – Kupcowa mnie zatrzymała.

– Masz policzki blade i oczy lśniące. – Zmęczyłam się drogą. – Włosy twe są wilgotne i splątane. – To z gorąca i z wiatru, który mi je wzburzył.

– Rozwiązywano ci przepaskę. Sama robiłam węzeł, luźniejszy, niż ten. – Tak luźny, że się rozwiązał; przechodzący niewolnik związał mi go na nowo.

– Jest ślad na twojej sukni. – To woda, która spadła z kwiatu (T. 1, s. 201–202).

Mimo błagań Bilitis dziesięcioletni związek z Mnasidiką kończy się. Zrozpaczona Bilitis zaczyna szukać pocieszenia w objęciach innej kochanki – Gyrinny. Mówi do niej tak:

Spójrz, ustąpiłam ci wreszcie. Tak, to ja. Możesz igrać z moimi piersiami, pieścić me łono, rozewrzeć me kolana. Całe ciało moje oddało się twym nieznużonym wargom. – Nie-stety!

Ach! Gyrinno! z miłością przewzbieają i lzy moje! Otrzyj je swymi włosami, nie całuj ich, droga moja; i przyciśnij mnie bliżej jeszcze, by uśmierzyć me drżenie (T. 1, s. 210).

W gruncie rzeczy Bilitis pokazuje tu nowe oblicze – jest okrutna dla kochanki, pojmując ją wyłącznie jako ciało, będące substytutem Mnasidiki, o czym bez skrępowań i cienia żalu informuje Gyrinnę:

Nie myśl, że cię kochałam. Jadłam cię, jak figę dojrzałą, piłam cię, jak wodę płomienną, nosiłam cię wkoło siebie, jak przepaskę skórzaną.

Bawiłam się twym ciałem, gdyż masz włosy krótkie, piersi ostre na chudym ciele, i sutki czarne, jak dwa małe daktyle.

[...] Przyciskałam cię do siebie, jak do rany i wołałam: Mnasidika! Mnasidika! Mnasidika (T. 1, s. 213–214).

W finale tej części zrozpaczona, zrezygnowana i wewnętrznie wypalona Bilitis opuszcza Lesbos i udaje się na Cypr, by rozpocząć życie jako świątynna kurtyzana, oddawać się – jak sama to określa – „namiętności bez jutra” (T. 2, s. 22). W *Epigramach z wyspy Cypru* pojawiają się teksty będące scenkami rodzajowymi dotyczącymi kupna nowych kurtyzan, rad im udzielanych, tańców, zabaw, nowych kochanków itd., itp. Obok nich są utwory wyrażające zadumę nad upływem czasu, nostalgię i melancholię. Bilitis wyznaje:

w ciele moim zbyt zużytym Eros zasypia ze znużenia (T. 2, s. 108).

Kobieta zdaje się jednak akceptować swoje przemijanie, objawiające się zwłaszcza w ciele – doświadczonym i dojrzałym. Świadczy o tej akceptacji – między innymi – pieśń *Do swych piersi*:

Ciało kwitnące, o piersi moje! jakżeście w rozkosz bogate!
Piersi moje w mych dłoniach, jakąż macie miękkość i pulch-
ne ciepło i młode wonie.

Niegdyś byliście zimne, jak pierś posągu i twarde, jak
nieczuły marmur. Odkąd zwiotczałyście, Kocham was bar-
dziej, któreście były kochane.

Wasz kształt gładki i nabrzmiaty jest chlubą mego bru-
natnego torsu. Czy więżę was w siatce złotej, czy wyzwalam
was nagie, poprzedzacie mnie waszą świetnością.

Bądźcie więc szczęśliwe tej nocy. Jeśli palce me zrodzą
pieszczoty, wy jedyne zaznacicie ich do jutra rana; bo nocy
tej Bilitis opłacała Bilitis (T. 2, s. 45-46).

Poetka zdaje sobie sprawę, że szczęśliwe życie ma już za sobą,
i pogodziła się z tym, więc w miejsce rozpaczony pojawia się mądrość,
wynikająca z pełnego zrozumienia świata i siebie. Na końcu tomu
znajduje się krótka część pod tytułem *Grobowiec Bilitis*, na który skła-
dają się trzy teksty nagrobkowe, zwieńczone słowami:

I teraz, na białych łąkach asfodeli, przechadzam się, cień nie-
dotkliwy, i wspomnienie życia ziemskiego jest mi radością
podziemnego życia (T. 2, s. 128).

Oczywiście, mam świadomość, że *Pieśni Bilitis* nie należą do
wybitnych tomów – ani późnej Młodej Polski, ani wczesnego dwu-
dziesiątolecia. Tłumaczenie Leopolda Staffa niewątpliwie wyra-
sta z młodopolskiej estetyki (a także ze Staffowego klasycyzmu
i renesansyzmu), dzięki czemu zbiór ten ma pewien urok. Sposobem
obrazowania zbliża się jednak do – znienawidzonych przez
Teodora Jeske-Choińskiego – „modernistów i pornografów”. Nota-
bene, autor szkicu z 1917 roku pod tytułem *Nowoczesna kobieta* do
pornograficznych książek epoki zaliczał między innymi *Kult ciała*
Mieczysława Srokowskiego, *Dzieje grzechu* Stefana Żeromskiego,
Marię Magdalenę Gustawa Daniłowskiego czy utwory Stanisława
Przybyszewskiego i Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Gdyby Choiń-
ski znał *Pieśni Bilitis* (które – przypominam – ukazały się w Polsce
w 1920), zapewne do tego grona dodałby również Pierre’a Louÿsa,
a może nawet Staffa.

Warto przy tej okazji wspomnieć, że w przekładach *Pieśni Bilitis*
Staff nie po raz pierwszy wypowiadał się jako kobieta. W intere-
sującym, choć mało znanym cyklu *Ogród miłości* (z tomu *Ptakom*
niebieskim, 1905), Staff skonstruował kobiecy podmiot liryczny.
Bohaterka tego cyklu kieruje swoje erotyczne wyznania do uko-
chanego mężczyzny, a jest w tym tak odważna, że Anna Nasiłow-
ska postuluje nawet „komentowanie Staffa de Sadem” (NASIŁOW-

SKA, 2005, s. 195; zob. też: CZABANOWSKA-WRÓBEL, 2009). Co więcej, badaczka dostrzega tu pewnego rodzaju gest emancypacyjny: „Postać namiętnej kobiety kłóci się z mieszczańską normą i cykl Staffa, dopuszczając do głosu kobietę w tej roli, wpisuje się w znacznie słabszą, choć nigdy nie zamilkłą tradycję, tworzoną i przez mężczyzn, i przez piszące kobiety, w której sam fakt ujawnienia przez kobietę emocji i wyjścia poza rolę biernego obiektu nie degraduje” (NASIŁOWSKA, 2005, s. 186). Przy tej okazji Nasiłowska wzmiankuje o *Pieśniach Bilitis*, które nazywa „niewielkim literackim bibelotkiem o niewątpliwym uroku” (NASIŁOWSKA, 2005, s. 189), i dodaje, że są one „utworem niezwykle pięknym i być może byłyby uznane za jakiś rarytas w żeńskiej odmianie literatury homoerotyycznej, gdyby sytuacji utworu nie komplikował fakt podwójnej nieautentyczności: mistyfikacja i na dodatek autorstwo mężczyzny (na dodatek: heteroseksualnego)” (NASIŁOWSKA, 2005, s. 189).

Sądę, że mamy tu do czynienia z dwiema interesującymi, acz zapewne nieintencjonalnymi, strategiami literackimi. Pierwsza z nich opiera się na szczególnie pojętej demetaforyzacji. Owszem, metafory pojawiają się w całym zbiorze, mają jednak charakter raczej skonwencjonalizowany, znany dobrze chociażby z *Pieśni nad Pieśniami* czy poezji arabskiej. Nie wpisują się natomiast w metaforykę młodopolską. Co to oznacza? Ciało jest tu po prostu ciałem, a nie metaforą – jak by chcieli poeci Młodej Polski – na przykład: duszy (zob. STALA, 1994). To ciało – by tak rzec – cielesne, erotyczne i seksualne. Ciało, które daje rozkosz i tej rozkoszy doświadcza. Ale na pewno nie jest to ciało metaforyczne. W tym sensie – jak wcześniej pisałem – miłość jawi się tu nie tylko jako akt seksualny, ale przede wszystkim jako akt komunikacji. Jednakże komunikacji wyjątkowej. Ponieważ nie jest metaforą, nie zostaje wystawione na dekodowanie, lecz na doświadczenie. Dzięki temu do pewnego stopnia osiągnięta zostaje utopia pozakodowej komunikacji. „Oto nie słowo, przekaz do zdekodowania, ale żywa obecność poza-słownego komunikatu odczytywanego w doskonałym zespoleniu nadawcy i odbiorcy” (PROKOP, 1976, s. 113; zob. też BURZYŃSKA, 2006) zaczynają odgrywać kluczową rolę. Tym bardziej że – jak podkreślał swego czasu Jacques Derrida – „W semantycznym polu słowa »komunikacja« mieści się to, że oznacza ono także ruchy niesemantyczne” (DERRIDA, 1992, s. 225). Chodzi więc o przesłanie ciała, a nie przesłanie myśli. I nie jest istotne, czy będzie to szczęśliwa Bilitis u boku Mnasidiki, czy też Bilitis kurtyzana, szukająca zapomnienia – ważna jest przecież sama cielesna komunikacja z drugim człowiekiem. Tylko tyle i aż tyle, bo – jak wyznawała Luce Irigaray – „Nasz sposób mówienia jest śmiercionośny, ponieważ zakłada separację od życia, od ciała, po to, by móc określić je za pomocą języka. Wówczas możemy wyłącznie mówić o nich, a nie

mówić nimi. Jak stworzyć możliwość mówienia naturą, ciałem, miłością? To pytanie jest dla mnie kluczowe” (cyt. za: SZOPA, 2018, s. 333).

Druga strategia wydaje się jeszcze ciekawsza. Mam tu na myśli kwestię autorstwa – fingowanego i faktycznego, oraz wynikające stąd różnice w odbiorczej perspektywie. Mówiąc inaczej: napięcie pomiędzy „kobięcym” podmiotem lirycznym a „męskim” autorem implikowanym. Jeśli bowiem przyjmiemy, że autorką jest Bilitis (w co przecież wiele osób wierzyło), część druga jawi się jako notacja pożądania homoseksualnego (lesbijskiego), część trzecia zaś – jako notacja pożądania heteroseksualnego. W tej optyce ta ostatnia jest trochę nieautentyczna, zważywszy na fakt, że to Mnasidika pozostaje miłością życia Bilitis, a kontakty z mężczyznami bohaterka traktuje jedynie jako profesję. Kiedy zwraca się do nich – jak kobieta do mężczyzny – odnieść można wrażenie, że mówi sztucznie, poniekąd cytuje wyuczoną formułkę uwodzenia. Z kolei jeżeli uznamy, że autorem jest Pierre Louÿs, sytuacja ulega odwróceniu. Część druga staje się notacją pożądania heteroseksualnego. Mężczyzna wypowiada swój zachwyt nad kobiecym ciałem, ukrywając się pod maską kobiety. W tym przypadku *Pieśni Bilitis* (zwłaszcza *Elegie z Mityleny*) stają się tekstem fantazmatycznym (zob. KŁOSIŃSKA, 2004), a ich podmiot – podmiotem fantazjującym, a zarazem patrzącym i pożądającym, czyli voyeurystycznym. Mężczyzna zaprojektował tożsamość kobiety, ale w taki sposób, że ona spełnia jego życzenia jako przedmiot fantazmatyczny. To on pisze jej erotyczny scenariusz, w którym kobieta zostaje sprowadzona do funkcji substytutu dającego mężczyźnie rozkosz, substytutu wystawiającego swoje ciało do oglądania, do dotykania i w końcu – do posiadania. Dlatego tak dużo jest tu opisów kobiecych piersi i włosów. Ponieważ mężczyzna nie może w rzeczywistości osiąść „tej” kobiety, lokuje jej obraz w fantazji, w której znajduje spełnienie, bo przecież każda fantazja – podkreślał Freud – jest „korektą nie dającej zadowolenia rzeczywistości” (FREUD, 1974, s. 511). Pewnego rodzaju perwersja w tym przypadku polega na dwóch kwestiach. Po pierwsze, mężczyzna maskuje swoje pożądanie (i swój fantazmat), posługując się „kobięcym” podmiotem lirycznym. A po drugie, własny tekst fantazmatyczny, będący przecież notacją męskiego pożądania, udostępnia szerszej publiczności. Ów gest oddania głosu kobiecie (Bilitis) tylko pozornie ma charakter emancypacyjny (jak by tego chciała Nasiłowska). W gruncie rzeczy to gest potworny, znacznie gorszy niż odebranie kobiecie głosu, bo mężczyzna się pod nią podszywa, oszukuje, fałszuje jej tekst, podaje swój tekst jako jej. Tym samym *Pieśni Bilitis* znacznie więcej mówią o fantazjującym mężczyźnie niż o doświadczającej kobiecie.

Stwierdzić też trzeba, że przy założeniu, iż słyszymy głos Pierre’a Louÿsa, część trzecia stawałaby się notacją męskiego

pożądania homoseksualnego. Pod maską kobiety mężczyzna zwraca się do innych mężczyzn i ich kusi. Stąd zapewne wynika dyskretna sztuczność *Epigramów z wyspy Cypru*. Po prostu autor nie umiał autentycznie i przekonująco zapisać tego typu pożądania. W dodatku zamieścił utwór *Do zbłąkanego*, który przywraca heteronormatywność:

Miłość kobiet jest najpiękniejszym z wszystkiego, czego zaznać mogą śmiertelni. I ty byś tak myślał, Kleonie, gdybyś miał duszę naprawdę oddaną rozkoszom; lecz ty śnisz jeno o marnościach.

Tracisz nocę na miłowaniu efebów, którzy nas nie uznają. Spójrz więc na nich! Jakże są brzydzy! Porównaj z ich okrągłymi głowami nasze ogromne włosy; szukaj naszych białych piersi na ich piersiach.

Porównaj z ich męskimi bokami nasze lubieżne biodra, szerokie łoża, wydrażone dla kochanka. Powiedz zresztą, jakie wargi ludzkie wytwarzają rozkosze, jeśli nie te, które chcieliby posiadać?

Jesteś chory, Kleonie, lecz kobieta może cię uleczyć. Idź do młodej Satyry, córki mej sąsiadki Gorgony. Jej grzbiet jest jak róża w słońcu i nie odmówi ci ona rozkoszy, którą sama woli (T. 2, s. 63–64).

W tym kontekście fragment z części drugiej, w którym mieszkanki Mityleny przekonują Bilitis do miłości lesbijskiej („Mężczyzna jest gwałtowny i leniwy. Znasz go niewątpliwie. Nienawidź go. Ma on pierś płaską, skórę szorstką, włosy ostrzyżone, ramiona kosmate. Lecz kobiety są całe piękne” – T. 1, s. 131–132) zyskuje zupełnie inną wymowę. Paradoksalnie mężczyzna nie może być obiektem miłości. A precyzyjniej: męskie ciało nie może być przedmiotem seksualnej uwagi. Dodajmy: uwagi innego mężczyzny. Mężczyzna to ten, który patrzy, zdobywa i posiada. Oczywiście: kobietę. W tych fragmentach dostrzegam męską, heteroseksualną sygnaturę tekstu *Pieśni Bilitis*. W gruncie rzeczy Pierre Louÿs w żadnym miejscu nie narusza męskiego, heteroseksualnego, patriarchalnego (mówiąc trochę inaczej: fallogocentrycznego) porządku. To ciało kobiety staje się przedmiotem męskiego pożądania. W tym przypadku sytuacja jest o tyle interesująca, że podmiot to ciało projektuje, wytwarza na mocy fantazmatu. A jeszcze większym fantazmatem (i zapewne również fetyszem) staje się tu miłość lesbijska, która jest do pomyślenia jedynie wówczas, gdy patrzy mężczyzna. Ów gest spojrzenia zaś to zarazem gest przyzwolenia.

Jakże prawdziwie brzmią w tym miejscu słowa Luce Irigaray: „Wbrew wszystkiemu kobieca homoseksualność istnieje. Uznaje się

ją jednak o tyle, o ile da się ją oddać w nierząd męskim fantazmatom. Towary bowiem mogą nawiązać relacje między sobą wyłącznie pod baczny spojrzeniem swych »strażników«. Nie ma mowy, by same udały się na »rynek«, by »między sobą« skorzystały ze swej wartości, by weszły z sobą w dialog, by wzajemnie się pożałyły bez kontroli ze strony sprzedających-nabywających-konsumujących je podmiotów. Zaś związki między nimi opierać się muszą na zasadach konkurencji z korzyścią dla kupców rzecz jasna” (IRIGARAY, 2010, s. 165).

Dowody na to odnaleźć można w wielu tekstach kultury. Na przykład pół wieku po wydaniu *Pieśni Bilitis* Louis-Ferdinand Céline wyznawał bez zbędnej kurtuazji: „Zawsze lubiłem, żeby kobiety były piękne i żeby były lesbijkami – Przyjemnie popatrzeć i nie trzeba się męczyć ich seksualnym zewem! [...] ja, podglądacz – to mnie grzeje! [...] i trochę też zapalony użytkownik, lecz dyskretny” (cyt. za: KRISTEVA, 2007, s. 153).

Tekst lesbijski – czyli tekst kobiety wyrażającej pożądanie innej kobiety, a zatem nie tyle wykluczającej, ile w ogóle negującej mężczyznę – jest tekstem niemożliwym. Jak zauważa Krystyna KŁOSIŃSKA (2006, s. 69–70), „lesbianizm przekracza porządek patriarchalny”. Dodam: przekracza, bo wytwarza wizję świata bez mężczyzn, świata, w którym mężczyźni nie tylko nie mają władzy, lecz po prostu są zbędni. Jest to więc utopijna wizja rzeczywistości bez patriarchy (w przestrzeni społeczeństwa) i bez fallogocentryzmu (w przestrzeni dyskursu). Kwestię tę dodatkowo komplikuje fakt, że wedle klasycznej psychoanalizy Freudowskiej lesbijka jest w gruncie rzeczy homoseksualnym mężczyzną. Irigaray referuje to stanowisko następująco: „O ile kobieta pragnie (samej siebie), o ile (o sobie, do siebie) mówi, jest już mężczyzną. [...] nawiązując jakąkolwiek więź z inną kobietą, jest homoseksualistą, a zatem mężczyzną. [...] Homoseksualistka pragnąć może jedynie jako mężczyzna kobiety, która przypomina jej mężczyznę” (IRIGARAY, 2010, s. 162–163)⁴. Notabene, ujęcie takie to typowy przykład hetero-

4 Oczywiście Irigaray ujęcie takie krytykuje. W innym miejscu stawia następujące pytania: „Z jakich powodów kobieca homoseksualność nadal, jak i odwiecznie, interpretowana jest w oparciu o model męskiej homoseksualności? Dlaczego homoseksualistka ma jako mężczyzna pragnąć kobiety będącej ekwiwalentem fallicznej matki i/lub takiej, która pod pewnymi względami, przypomina jej innego mężczyznę, przykładowo jej brata? Dlaczego w przypadku kobiety pragnienie tego samego, tej samej, miałoby być objęte zakazem, a wręcz niemożliwe? I, dodatkowo, z jakich powodów więź między córką a matką ujmuje się z konieczności w kategoriach »męskiego« pragnienia i homoseksualności? Czemu służyć ma owo niezrozumienie i potępienie stosunku kobiety do własnych pierwotnych pragnień, owo zlekceważenie jej odniesienia do własnych źródeł? Zapewnienie prymatu jednemu libido, przez co dziewczynka czuje się zmuszona do wyparcia własnych popędów i pierwotnych obsadzeń. Jej własnego libido” (IRIGARAY, 2010, s. 54–55).

seksizmu, który Bonnie Zimmerman pojmuje jako „zbiór wartości i struktur, który uznaje, że [kobieca – M.S.] heteroseksualność jest jedyną naturalną formą seksualnej i emocjonalnej ekspresji »percepcyjnym ekranem, jakiego dostarcza nasze [patriarchalne] kulturowe uwarunkowanie«” (cyt. za: KŁOSIŃSKA, 2010, s. 615)⁵. Kłosińska natomiast dodaje, że „jego [heteroseksizmu – M.S.] celem jest wygumowanie świadectw lesbijskiej egzystencji i tym samym utwierdzenie istniejącego już społecznego stereotypu, że jedyne więzi, które liczą się dla kobiet, są więziami z mężczyznami” (KŁOSIŃSKA, 2010, s. 615). Z kolei Adrienne Rich nazywa to „przymusową heteroseksualnością” (RICH, 2000; zob. też: MIZIELIŃSKA, 2006 – tam rozbudowana bibliografia).

Tekstu lesbijskiego nie da się więc zapisać w fallogocentrycznej przestrzeni pisma. Nie ma tam miejsca do wyrażenia eksplozji kobiecego (i tylko kobiecego) *jouissance*⁶. Co interesujące, wniosek ten w *Pieśniach Bilitis* zostaje sformułowany *expressis verbis*. W przedostatnim, autotematycznym utworze cyklu bohaterka wyznaje:

A ja w deszczu porannym piszę te wiersze na piasku (T. 2, s. 115).

Zarówno woda (deszcz), jak i ziemia (piasek) są żywiołami kobiecymi. Jednakże – w tym ujęciu – żywioły te anihilują pismo, ponieważ pisanie w deszczu na piasku nie pozostawia śladu. Podobnie jak pożądanie między dwiema kobietami (poza męskim przyzwoleniem) i notacja tego pożądania nie może pozostawić śladu. Ważna – bo ocalająca – okazuje się zatem tylko pozawerbalna komunikacja miłosna.

⁵ Jak dotąd szkic Kłosińskiej pozostaje najpełniejszym omówieniem tego zagadnienia.

⁶ Zapewne z tego powodu Irigaray zachęca: „Mamy do odkrycia naszą tożsamość płciową, swoistość [naszych pragnień], naszego autoerotyzmu, narcyzmu, naszej [hetero-] i homoseksualności. W związku z tym trzeba pamiętać, że pierwsze ciało, z którym kobiety mają do czynienia, jest ciałem kobiecym, a pierwsza miłość, którą dzielają, jest macierzyńska, kobiety są więc zawsze – chyba, że odmówić im pragnień – w archaicznym i pierwotnym związku z tym, co nazywa się homoseksualnością. [...] U kobiet pierwszy związek pragnienia i miłości kieruje się do ciała kobiety. [...] Spróbujmy [...] odkryć swoistość naszej miłości do innych kobiet, swoistość tego, co mogłoby się nazywać (ale nie lubię tego słowa-etykiety) w wielu cudzysłowach »homoseksualnością wtórną«. Próbuję w ten sposób nakreślić różnicę między pierwotną miłością do matki i miłością do innych kobiet [-siostr]. Ta miłość jest konieczna, abyśmy nie pozostały służebnicami kultu fallicznego, przedmiotami użycia i wymiany między mężczyznami, obiektami konkurującymi na rynku w sytuacji, w której nas wszystkie umieszczono” (IRIGARAY, 2000, s. 20–21).

Bibliografia

- BONNET Jo-Marie, 1997: *Związki miłosne między kobietami do XVI do XX wieku*. Przeł. Bella SZWARCMAN-CZARNOTA. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- BURZYŃSKA Anna, 2006: *Literatura, komunikacja, miłość*. W: EADEM: *Anty-teoria literatury*. Kraków: Znak.
- CZABANOWSKA-WRÓBEL Anna, 2009: *Miłość w posągach. Piękno efeba*. W: EADEM: *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*. Kraków: Universitas.
- DERRIDA Jacques, 1992: *Sygnatura zdarzenie kontekst*. W: IDEM: *Pismo filozofii*. Przeł. Bogdan BANASIAK. Kraków: Inter Esse.
- DOVER Kenneth, 2004: *Homoseksualizm grecki*. Przeł. Janusz MARGAŃSKI. Kraków: Homini.
- FREUD Zygmunt, 1974: *Pisarz a fantazjowanie*. Przeł. Maria LEŚNIEWSKA. W: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Red. Stefania SKWARCZYŃSKA. T. 2. Cz. 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- IRIGARAY Luce, 2000: *Ciało-w-ciało z matką*. Przeł. Agata ARASZKIEWICZ. Kraków: eFKA.
- IRIGARAY Luce, 2010: *Towary między sobą*. W: EADEM: *Ta płeć (jedną) płcią niebędącą*. Przeł. Sławomir KRÓLAK. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- KŁOSIŃSKA Krystyna, 2002: *Pornografia, czyli... dyskusja z udziałem Krystyny Kłosińskiej, Krzysztofa Kłosińskiego, Krzysztofa Łęckiego, Dariusza Nowackiego i Aliny Święściak*. „Opcje”, nr 4/5.
- KŁOSIŃSKA Krystyna, 2004: *Fantazmaty*. Grabiński – Prus – Zapolska. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- KŁOSIŃSKA Krystyna, 2006: *Homofobia i homoseksualność kobieca*. W: EADEM: *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiecy”*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- KŁOSIŃSKA Krystyna, 2010: *Lesbijska feministyczna krytyka literacka*. W: EADEM: *Feministyczna krytyka literacka*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- KRISTEVA Julia, 2007: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręciu*. Przeł. Maciej FAŁSKI. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- LOUÏS Pierre, 1985: *Pieśni Bilitis*. Przeł. Leopold STAFF. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- MAKOWIECKI Andrzej, 1985: *Ten wyuzdany fin de siècle*. W: IDEM: *Wokół modernizmu*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- MIZIELIŃSKA Joanna, 2006: *Pomiędzy pomiotem a podmiotem... O mistyfikacjach i nieobecności miłości między kobietami w kulturze*. W: *Parametry pożądania. Kultura odmieńców wobec homofobii*. Red. Tomasz BASIUK, Dominika FERENS, Tomasz SIKORA. Kraków: Universitas.
- NASIEŁOWSKA Anna, 2005: *Śmierć w Ogrodzie miłości*. W: *Poezja Leopolda Staffa. Interpretacje*. Red. Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL, Marian STAŁA, Paweł PRÓCHNIAK. Kraków: Universitas.

- PROKOP Jan, 1976: *Młodopolska utopia pozakodowej komunikacji*. „Teksty”, nr 2.
- PRZERWA-TETMAJER Kazimierz, 1980: *Ogród lesbijski*. W: IDEM: *Poezje*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- RICH Adrienne, 2000: *Przymusowa heteroseksualność a egzystencja lesbij-ska*. Przeł. Agnieszka GRZYBEK. „Furia Pierwsza”, nr 4/5.
- STALA Marian, 1994: *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*. Kraków: Wydawnictwo Baran i Szuszczyński.
- STILLER Robert, 2010: *Bilitis i jej miłośnik*. W: Pierre LOUÿS: *Pieśni Bilitis*. Przeł. Robert STILLER. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- SZOPA Katarzyna, 2018: *Poetyka rozkwitania. Różnica płciowa w filozofii Luce Irigaray*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo.
- ŚWIERCZYŃSKA Dobrosława, 1989: *Mystyfikacja literacka*. „Pamiętnik Literacki”, z. 2.

Mateusz Skucha

Bilitis

Between Pornographic and Lesbian Text

Summary: The article is devoted to *The Songs of Bilitis*, published at the end of 19th century in France by Pierre Louÿs, who posed as a discoverer and translator of ancient pieces by a beloved Sappho's apprentice, but in fact authored them. The songs are divided into three parts. In the initial one, Bilitis is a young girl discovering for the first time her corporeality and sexuality. In part two, she resides in the island of Lesbos and is in a fulfilling/happy relationship with Mnasidika. In part three, she is in Cyprus as a temple courtesan. Ramifications of the mentioned literary forgery are a key point here, namely: What occurs in literary (and lovers') communication if one assumes the authorship by a woman or, conversely – if we assume a male authorship.

Keywords: Bilitis, Pierre Louÿs, lesbian literature, phantasm, forgery/mystification

Mateusz Skucha

Bilitis

Entre le texte pornographique et le texte lesbien

Résumé : L'article est consacré aux *Chansons de Bilitis* publiées en France à la fin du XIX siècle par Pierre Louÿs qui se prétendait découvreur et traducteur des ouvrages antiques d'une apprentie bien-aimée de Sappho et qui en réalité était son auteur. Les ouvrages se divisent en trois parties. Dans la première, Bilitis est jeune fille découvrant son corps et sa sexualité. Dans la deuxième, elle vit sur l'île de Lesbos et pendant dix ans elle forme un couple heureux avec Mnasidika. Et dans la troisième partie, elle demeure déjà à Chypre étant courtisane du temple. La question la plus importante y est sur les conséquences de la mystification c'est-à-dire la lecture de la communication littéraire en admettant que l'auteur du texte c'est une femme ou bien – un homme.

Mots clés : Bilitis, Pierre Louÿs, littérature lesbienne, chimère, mystification