



Katarzyna Czeczot: *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, 2016, ss. 331.

Książka Katarzyny Czeczot to wnikliwa analiza różnych tekstów kultury, takich jak powieści, dramaty, opery, obrazy, inscenizacje teatralne, filmy, zdjęcia czy różnego rodzaju akcje artystyczne, powstałe na przestrzeni czterech stuleci i objęte przez autorkę pojęciem „ofelizm”. Już na samym początku książki badaczka zaznacza, że jej celem nie jest stworzenie galerii kolejnych przedstawień Ofelii. Nie definiuje również kategorii tytułowej jako analogicznej do hamletyzmu. Tematem czyni natomiast „wizualny kod” (s. 13) obecny w rozmaitych realizacjach motywu Szekspirowskiej topielicy, które coraz częściej znacząco odbiegają od pierwotnego kontekstu. Czeczot, odsyłając czytelnika do konkretnych fragmentów dramatu Hamleta, pozwala zrozumieć, skąd kolejne przedstawienia ofelicznych bohaterek czerpią siłę. „Deszyfrujące zagadkę kobiecości” (s. 13), nieustannie odradzające się obrazy ofeliczne należałoby określić za autorką jako wizerunki ciała młodej pięknej kobiety w otoczeniu kwiatów i/lub wody, nigdy nie niosące z sobą tego samego znaczenia.

Przypadkowa nieszczęśliwa śmierć szalonej córki Poloniusza, której przedstawienia ikonograficzne stają się ilustracją fundamentalnych dla zachodniej filozofii opozycji, jak: „męskość – kobiecość, natura – kultura, bierność – aktywność, ciało – umysł” (s. 16), a także ograniczanie roli Ofelii w kolejnych reprodukcjach, jak zauważa Czeczot, na długo pozbawiły bohaterkę głosu oraz określonego statusu ontologicznego. Tymczasem wykluczenie jej z porządku refleksji nad tragizmem stanowi pewnego rodzaju lapsus interpretacyjny, związany z pominięciem istotnych szczegółów.

Trudno przypuścić, żeby Hamlet, przy swojej introwertycznej naturze, uzewnętrzniał najgłębsze rozterki przy kimś, kto nie dorównuje mu intelektem. Można też jednak założyć, że nie robiły tego przy kimś, kto nie podzielałby do pewnego stopnia jego wątpliwości (s. 19)

– pisze badaczka, komentując tendencje do unieważniania Ofelii, polegającego na eliminowaniu jej ze sceny słynnego monologu w większości inscenizacji. Kiedy w *Hamlecie* tytułowy bohater wypowiada słynne „Być albo nie być”, zakochana w nim dziewczyna pojawia się tuż obok. Szekspir zatem nie uprzedmiotawia Ofelii, robią to jego następcy. Słaba, uległa, obłąkana bohaterka, która na deskach teatrów do XVIII wieku jawiła się jako erotomanka i którą w dobie wynalazków można byłoby nazwać potencjalną pacjentką Jeana-Martina Charcota, to produkt kolejnych mniej lub bardziej zniekształconych reprodukcji. Autorka *Ofelizmu*, zgodnie z zapowiedzią pojawiającą się już na początku książki, nie skupia jednak uwagi na tych realizacjach, jedynie wspomina o „pierwszym ciele” Ofelii, której historię scenicznych reprezentacji nakreśliła Elaine Showalter. Przedmiotem zainteresowań Czeczot nie są również pojawiające się w dziewiętnastowiecznym malarstwie (w tym na słynnym obrazie Johna Everetta Millais) zanurzone w wodzie kobiety, które jako fantazmat męskiej wyobraźni nazywa autorka *Ofelizmu* „drugim ciałem” Szekspirowskiej bohaterki. „Tym, co mnie interesuje, jest [...] trzecie ciało Ofelii” (s. 34), oznajmia Czeczot. Badaczka skłania się bowiem ku strategii wywrotowej: poszukuje takich obrazów, które burzą zachodnie stereotypy związane z picią. Trzecie ciało Ofelii należałoby zatem nazwać ciałem „wytwarzającym całkowicie nowe sensory” (s. 34), transgenderowym, nieuchwytnym, znajdującym się w nieustannym ruchu. Co ciekawe, definicję owego trzeciego ciała dodatkowo eksplikuje tytułowy neologizm. Ofelizm, którego reprezentacją niekoniecznie jest kobiecy korpus (rozdział I oraz V), to pojęcie, którego nie należy rozpatrywać jako buntu wobec tradycji. Czeczot nie traktuje również tego pojęcia jako narzędzia polemiki. Rozumienie ofelizmu jest w tej rozprawie bliższe temu, co – jak sama Czeczot pisze – Aby Warburg określał mianem „pośmiertnego życia obrazów” (s. 141). Kolejne części książki realizują przedstawiony we wstępie zamysł badawczy. Czytelnik ma do czynienia ze swoistymi epifaniami czy – jak chce tego Czeczot – „piorunowymi błyskami” (s. 46), stanowiącymi efekt kontaminacji dwóch obrazów (tradycyjnego i współczesnego), a w konsekwencji ich rozproszenia.

Podtytuł książki: *Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje* odgrywa istotną rolę już w pierwszym rozdziale, gdzie konkretyzują się kształty badanego pojęcia. Czeczot uwypukla ambivalentność idei romantycznej, która z jednej strony zakładała apologię indywidualizmu, a z drugiej zwrot ku ludowi. *Cierpienia młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego oraz *Dziady* wileńskokowieńskie Adama Mickiewicza są pierwszymi utworami, w których autorka *Magnetyzmu* doszukuje się kodu ofelicznego. Tytułowe utożsamienie nie oznacza jednak poszukiwania podobieństw mię-

dzy Werterem a bohaterką Szekspira. Czeczot dostrzega *alter ego* kochanka Lotty w epizodycznej postaci wieśniaczki, tym stwierdzeniem polemizuje z ustaleniami Rolanda Barthes'a przedstawionymi na kartach *Fragmentów dyskursu miłosnego*. Francuski teoretyk nie uwzględnił bowiem poczucia wspólnoty Wertera z młodą samobójczynią, zauważył jedynie jego identyfikację z parobkiem (s. 51-52). Badaczka, poszukując argumentów potwierdzających „bliźniaczość” wiejskiej dziewczyny i bohatera powieści epistolarnej, odwołuje się także do dyskursu psychoanalitycznego Zygmunta Freuda. Niemieckie „Identifikation” oraz angielskie „Identification”, jednakowo tłumaczone jako „utożsamienie”, pomagają Czeczot opisać relacje między utożsamieniem a tożsamością, co, jak sama pisze, jest w dużej mierze celem tego rozdziału (s. 55). Czeczot nie ogranicza się jednak wyłącznie do omówienia wymienionych teorii. Korzysta również z terminów wypracowanych na gruncie koncepcji *queer* czy teorii postkolonialnej. Wyróżnia pojęcie utożsamienia w poprzek (*cross-identification*) (s. 54), które, nieco zmodyfikowane, jako jedyne pozwala na ujednoczenie dwóch postaci (Wertera i wieśniaczki), a ponadto znosi podziały klasowe i płciowe oraz rozdziela „filozofię romantycznej miłości od apologii indywidualizmu” i „lokuje jej ciężar zupełnie gdzieś indziej” (s. 55). W ten sposób autorka *Ofelizmu* wydobywa z *Cierpień młodego Wertera* potencjał wywrotowy i, jak Maria Janion i Maria Żmigrodzka, uznaje ten tekst za głos w debacie o niedostatkach struktury społecznej. Potwierdza to zaangażowanie autorki publikacji w poszukiwania, zorientowanego na zmianę, potencjału ponadindywidualnego literatury, co zresztą jest swoistym spadkiem po autorce *Kobiet i ducha inności*.

W rozdziale *Utożsamienie* Czeczot dokładnie śledzi fabuły dramatów, z podobnym skupieniem przygląda się jednak również inscenyzacjom, a w niektórych dostrzega pominięcia istotnych didaskaliów. A to one właśnie, jak pisze, decydują o charakteryzacji głównego bohatera. Dziwnie ubrany Gustaw to szaleniec, człowiek obłąkany, którego słaba kondycja psychiczna wyrażana jest nie tylko poprzez ubiór, lecz także poprzez gesty i słowa. Czeczot fascynująco przedstawia powinowactwo między *Hamletem* a *Dziadami* drezdeńskokowieńskimi. Gustaw w dramacie Mickiewicza chwilami jawi się jako bliźniaczko podobny do przedstawianej w sztukach wizualnych Ofelii. Badaczka zwraca także uwagę na porównywalną dynamikę IV części *Dziadów* i sceny szaleństwa Szekspirowskiej topielicy. W teksty podobnie bowiem wplątane są motywy roślinne – symbol seksualności bohaterów. Czeczot robi wszystko, by pokazać, że bohater polskiego dramatu romantycznego niczym nie różni się od emblematycznej postaci z renesansowego utworu. Zbliżone sposoby (kobiecej) ekspresji odnajduje także w tekście Goethego. Tę strategię „negocjowania męskiej podmiotowości” (s. 72) opartą

na utożsamieniu własnej postaci z sentymentalnymi bohaterkami określa, za Alanem Richardsonem, jako kolonizację kobiecości i wiąże z ówczesną feminizacją dyskursu. Zastosowane metody (psychoanaliza, feministyczna krytyka, *queer studies*) oraz refleksja historycznoliteracka pozwalają autorce *Ofelizmu* potraktować zniewieściałe ciała męskie jako kontynuację przedstawień ofelicznych. Badaczka zaznacza jednak, że nie chce rekonstruować, obowiązującej ponad wiek temu, normy płciowej. Nie powstrzymuje się wszelako od przypisania wymienionym męskim bohaterom cech kobiecych, które wynikają przede wszystkim z przejścia przez nich elementów damskiego stroju.

W kolejnej części, zatytułowanej *Przesilenie*, szczególną uwagę czytelnika zwraca uruchomienie bogatego zaplecza literackiego. Czeczot rozpoczyna rozważania od *Rybki* Mickiewicza i zapowiada reinterpretację ballady; otwiera interpretacją tego niedługiego utworu narrację o uwiedzionych przez mężczyzn kobietach, dzieciobójczyniach oraz figurach ofeliczno-rusańczanych. Od ludowej bajki przechodzi wprost do analizy przedstawień z życia mieszczańek (literatura niemiecka i angielska) oraz chłopek (literatura polska). Zaznacza, że opowieść autora *Ballad i romansów* o uwiedzionej dziewczynie, która zachodzi w ciążę, a następnie zostaje porzucona przez ukochanego, nie jest jedyną taką kreacją na tle literatury światowej, tworzenie konstrukcji romansu ubogiej kobiety i bogatego mężczyzny jako fikcji akcentującej różnice klasowe było bowiem zgodne z dydaktycznym charakterem twórczości oświeceniowej. Zalecając palimpsestową lekturę tych utworów, badaczka dostrzega w nich metaforę polityki antyfeudalnej. Następnie Czeczot przywołuje powieści Samuela Richardsona, Gottholda Ephraima Lessinga, Wolfganga Goethego oraz Friedricha Schillera. *Clarissę*, *Emilię Galotti*, *Miss Sarę Simpson*, *Clavigo*, *Intrygę miłości*, *Córkę pastora z Taubenhain*, *Fausta*, balladę *Przed sądem* czy wiersz *Zima* traktuje jak „paradygmatyczne narracje o prześladowanej niewinności” (s. 87) oraz swoiste kodeksy moralności młodych dziewcząt, za których najwyższą wartość uznawano cnotę, czystość i wstrzemięźliwość seksualną. Badaczka przygląda się następstwom, jakie niesie z sobą rozwój oświeceniowej powieści. Dyskurs feministyczny, splatający się w tych rozważaniach z analizą historycznoliteracką, sprawia, że autorka koncentruje uwagę na opresyjnym wymiarze powieści o uwiedzeniu, dostrzegając, że narzucały one mieszczańskim (w przypadku literatury światowej) żonom i córkom wypaczony ideał kobiecości.

Topos literacki, jakim było „polowanie na wieśniaczkę”, Czeczot odnajduje także w literaturze polskiej pierwszej połowy XIX wieku. Pojawienie się w *Ulanie* i *Budniku* Józefa Ignacego Kraszewskiego oraz uznawanej za operę narodową *Halce* Stanisława Moniuszki

postaci kochanek ofelicznych komplikuje jednak interpretację tych romantycznych tekstów kultury w duchu antyfeudalnym. Tytułowa Ulana, jak pisze Czeczot, gdy polemizuje ze współczesnymi odczytaniem Kraszewskiego, jest symbolem chłopskiej zwierzęcości, seksualnej siły. Ta wieśniaczka nie skrywa potencjału zmian społecznych (s. 107), to osoba niezdolna do odbudowania narodu i jego kultury. Prymitywne zachowanie Ulany świadczy raczej o zacofaniu najniższej warstwy społecznej.

Jeśli jednak za symboliczne narodziny narodu uznać w operze Moniuszko chłopsko-szlachecki uścisk ręki, to trudno nie odnieść wrażenia, że ich warunkiem jest całkowite unieważnienie chłopskich roszczeń. Symbolem tych pogrzebanych nadziei ludu, jego zarzuconych aspiracji [...] byłby – trup Halki (s. 124)

– pisze autorka *Ofelizmu*, analizując różne warianty libretta Włodzimierza Wolskiego. Czeczot zauważa, że pozornie niewinna postać ofeliczna wywraca na nice reformatorskie nadzieje, zakładające odnowienie narodu poprzez pojednanie klas społecznych. Badaczka, posługując się kompozycją kłamrową, kończy omawiany rozdział opowieścią o zemście rusałki Krysi, decydującej się zamienić ukochanego i jego nową wybrankę w głazy. Rusałki, których związek z wodą napawał niepokojem mężczyzn i którym autor *Pana Tadeusza* nadawał twarze realistycznych chłopek, zostają przez badaczkę dowartościowane, ponieważ jako jedyne są zdolne do odwetu. Podczas gdy wodny żywot Krysi umożliwia jej pewnego rodzaju aktywność (w tym wypadku zemstę), pozostałe uwiedzione wieśniaczki-samobójczynie, zanurzając się w wodzie, milkną. Tę część książki należałoby zatem uznać za krytykę polskiej literatury, publicystyki i historiografii, które pisane z perspektywy szlachty (s. 126) zamiast głosić apologię romantycznego demokratyzmu wolności reprodukowały ideologię dominującej klasy społecznej.

Za wyjątkowo interesujące uważam rozdziały poświęcone dwudziestowiecznym tekstom kultury, a szczególnie rozprawom o filmach François Truffauta *L'Histoire d'Adèle H.* (pol. *Miłość Adeli H.*, rozdział III) oraz Kena Russella *Valentino* (rozdział V). Sądzę jednak, że poszukiwanie obrazów ofelicznych – Czeczot rozpoczyna od dzieł romantycznych, po czym od razu przechodzi do współczesnych tekstów kultury – należałoby wzbogacić o analizy utworów drugiej połowy XIX wieku, której twórcy szczególnie upodobali sobie metaforykę akwaticzną (CZABANOWSKA-WRÓBEL, 2013). Czeczot jako przykłady „feministycznych interwencji” mogłaby przytoczyć utwory Stanisława Przybyszewskiego (*Nad morzem*), Henryka Ibsena (*Kobieta morska*), poezje Tadeusza Micińskiego czy

też opowiadania mniej znanej Eleonory Kalkowskiej (*Głód życia*). Teksty, w których kobieta oraz groźna i nieprzewidywalna natura stawały się jednością, można bowiem postrzegać jako mniej lub bardziej wyraźne głosy w debacie na temat miejsca płci żeńskiej w społeczeństwie.

Śmierć przez utonięcie odgrywa szczególną rolę w szkicu Kalkowskiej o wymownym tytule *Morze. Wzburzone fale*, które przywołują do siebie Astę, zachęcając ją tym samym do „pojednania się” z żywiołem, symbolizują nieograniczoność i wolność. Protagonistka opowiadania z wielką chęcią oddaje się morzu. Niewielką chatę, w której pełni rolę matki i żony, postrzega natomiast jako uniemożliwiającą rozwój klaustrofobiczną twierdzę. Anna Dżhabagina, poszukując inspiracji autorki *Głodu życia* w innych, modernistycznych tekstach, podobną wszechogarniającą tęsknotę żony i matki za królestwem Neptuna dostrzega w *Kobiecie morskiej* norweskiego dramatopisarza (DŻHABAGINA, 2016, s. 100). Chęć zjednoczenia się Ellidy Wangel z morzem zostaje jednak przez Dżhabaginę odczytana jako „pragnienie decyzyjności, możliwość podejmowania świadomych wyborów” (DŻHABAGINA, 2016, s. 102). Tymczasem, jak sama autorka szkicu zauważa, Astę pozbawiono głosu. Jej utonięcie da się zatem interpretować jako powrót do pierwotnych źródeł – stale kojarzonej z kobiecością natury – albo za dowód szaleństwa. Jako alternatywną wobec przywoływanych przez Czeczot opowieści można potraktować historię o pochłoniętym przez fale (kobietę) zakochanym mężczyźnie.

Autor *Requiem aeternam. Trzeciej księgi Pentateuchu*, konsekwentnie realizując w swych utworach mit androgyniczny oraz splatający się z nim mit chuci, niejednokrotnie przypisywał płci żeńskiej cechy diaboliczne. Nie inaczej postąpił w eposie *Nad morzem*, w którym mężczyzna zostaje zdominowany przez będącą wcieleństwem niszczących mocy samicę. Ta jednak nie pozbawia go całkowicie władzy. Pozwala mu na chwilowy triumf, ostatecznie jednak robi wszystko, by poniósł klęskę. Masochistyczna zabawa kochanków, którzy chwilami przenikają się wzajemnie, by przyjąć formę Dwój-Jedni, ma wbrew pozorom wyraźny cel. Jak zauważa Wojciech Gutowski, androgynie staje się dla Przybyszewskiego jedyną złudną ideą ucieczki z „panseksualnego chaosu” (GUTOWSKI, 1992, s. 251), natomiast androgynia – „wąską ścieżką” między dwoma niebezpieczeństwami – „Scyllą mieszczańskiej stabilizacji” a „Charybdą obłędu czyhającego w orgiach chuci” (GUTOWSKI, 1992, s. 251). Nawet jeśli kontrowersyjne teorie autora *De profundis* implikują perwersyjność erotyki i eksponują nierówność w zbliżeniu kochanków, spowodowaną dominacją jednego z nich, to niosą pewnego rodzaju pojednanie. Dotychczasowy przedmiot pożądania – dążąca do prokreacji samica – zostaje uznany za medium scalające Ja rozdarte



między duchowością a przymusem instynktów (GUTOWSKI, 1992, s. 251). To za sprawą kobiety mężczyzna osiąga harmonię: jednocząc się z ciałem ukochanej, znika, umiera.

Wróćmy jednak do wymienionych filmów. Warto zauważyć, że kluczowa przy okazji omówienia produkcji francuskiego reżysera staje się dla Czeczot scena, w której dochodzi do nałożenia na siebie dwóch obrazów: ofelicznego (śmierci starszej siostry, która utopiła się w wodach Sekwany) i tego pochodzącego wprost z filmu (snu tytułowej Adèle). Siostra oraz sławny ojciec, Victor Hugo, to bardzo ważne postacie. Na podstawie wywodu Czeczot można nawet zaryzykować stwierdzenie, że ważniejsze niż porucznik, za którym Adèle ucieka z rodzinnego miasta, ponieważ odciskają ślad na życiu młodej kobiety. Siostra Adèle – Léopoldine – jest o tyle istotna, że wprowadza omówioną poprzednio figurę ofeliczno-rusałczaną – tuż za tonącą w rzece północnej Francji najstarszą córką autora *Nędzników* ginie jej mąż Charles Vacquerie. Adèle, która niezmiernie ceni swoją siostrę, ulega rusałczanemu czarowi. I choć nie idzie za siostrą w morską otchłań, podejmuje walkę z obowiązującymi normami obyczajowymi, które zabraniały kobietom twórczej aktywności. Pełna inwencji główna bohaterka postanawia tworzyć – pisze własny dziennik.

Z bogatej puli literatury podmiotu Czeczot wybiera teksty Sandry M. GILBERT i Susan GUBAR (2000) oraz Harolda BLOOMA (2002). Dostrzega w żyjącej w cieniu ojca młodej kobiecie nie, pochodzący z książki tego ostatniego, tytułowy „lęk przed wpływem”, a „lęk przed autorstwem”, który należy uznać za symptomatyczny dla dziewiętnastowiecznych autorek, o czym pisze chociażby Krystyna Kłosińska (zob. KŁOSIŃSKA, 1995). Zachowanie bohaterki, która w jednej ze scen stoi nad brzegiem skały i chce „przekroczyć ocean” (s. 179), nie jest zgodne z wyobrażeniami o miejscu i statusie płci żeńskiej w XIX wieku. Pragnienie pisarstwa, tworzenia własnej historii jest tak silne, że Adèle podważa nawet ojcostwo wielkiego Hugona. Opętana miłością romantyczną (zob. JANION, 1982) protagonistka okazuje się przerażająca, ale również inspirująca. Baczenie chroniona historia jej życia, o której intensywnie i wbrew wszystkim pisała, zostaje w konsekwencji zawłaszczona przez reżysera. Truffaut sięga po przypadek córki wybitnego prozaika, by ukazać dylematy francuskich twórców kina współczesnego. Własne lęki, a właściwie obawy nowofalowej formacji, wyraża poprzez rozbudowaną fabułę, co, jak zaznacza Czeczot, było pewnego rodzaju wyłomem, odejściem od zasad typowych dla ówczesnego kina francuskiego. Na uwagę zasługuje niewątpliwie ciekawa konkluzja autorki *Ofelizmu*, która owego zapożyczenia nie traktuje jako kradzieży, przywołującej negatywne skojarzenia. Mimo że badaczka pisze o mizoginicznych skłonnościach reżysera, uważa to rzekome

przywłaszczenie za swego rodzaju przyłączenie jednej historii do drugiej. Historie zespolone w jedną całość wyrażają bowiem lęk przed wpływem lub sugerują lęk przed autorstwem.

W normy obyczajowe i genderowe nie wpisuje się także tytułowy Valentino – bohater drugiego filmu, którego pierwowzorem był znany aktor kina niemego pierwszej połowy XX wieku. Rozdział *Wynaturzenie* otwiera kadr z filmu Kena Russella. Przedstawiona zostaje pomalowana i ułożona „do góry nogami” twarz – granego przez Rudolfa Nureyeva – Rudolfa Valentino, osłonięta tkaniną z przymocowanymi do niej białymi kameliami. Wizualizacja ta wydaje się autorce *Magnetyzmu* o tyle ciekawa, że Russell nie postępuje podobnie do francuskiego reżysera, nie „kradnie” i nie „upłynnia” (s. 186) historii ofelicznej, a „sprzeniewierza się jej, przekształca oraz demaskuje ją, wydobywa na jaw jej ukryte przesłanki” (s. 247). Valentino, podobnie jak tytułowa Adèle, nosi znamiona inności. Jest to jednak inność innego rodzaju, niezwiązana z szaleństwem. Obraz ofeliczny w filmie Russella okazuje się narzędziem dekonstrukcji, burzy bowiem szereg opozycji, na których opiera się porządek fallogocentryczny. Znajdujący się na twarzy aktora puder, który *nota bene* można potraktować jako ekwiwalent wody (dotykającej ciała kochanki Hamleta), oraz otaczające Rudolfa sztuczne kwiaty niosą z sobą pewien paradoks: nie budzą skojarzeń, jak bywało do tej pory, kobiecości z naturą. Russell to znane utożsamienie zastępuje triadą: natura – kobiecość – sztuczność (przy czym zaproponowana kolejność nie jest obowiązująca), a autorka *Ofelizmu*, powołując się na dziewiętnastowieczną literaturę przedmiotu, rozważa, co jest nie-naturalnego w naturze oraz co naturalnego można znaleźć w kulturze, o ile o naturalności w tej przestrzeni można mówić.

W rozdziale *Upozowanie* Czeczot po raz kolejny z płaszczyzny świata fikcji i wyobraźni wydobywa aspekt społeczny. Elementów *imaginarium* ofelicznego w powieści *Szklany kłosz* Sylvii Plath upatruje w scenie kąpieli głównej bohaterki. Szczególną uwagę zwraca na działanie wody, jest ono bowiem „na wpoły magiczne” (s. 206), chwilami zbawienne. Kąpiel pomaga Esther przede wszystkim oczyścić umysł z obrazów, jakie nawarstwiają się w jej głowie podczas pobytu w Nowym Jorku. Pozwala obmyć ciało z własnej seksualności, pozbyć się erotycznych fascynacji, a fantazjowaniem o śmierci w wannie „przekroczyć fatum muzy”, jaką dla prerafaelitów była najstynniejsza z dziewiętnastowiecznych Ofelii – Elizabeth Siddal (s. 227). Ten moment relaksu głównej bohaterki jest swoistym protestem młodej kobiety przeciwko polityce amerykańskiego konsumpcjonizmu, utwierdzającego żony i matki w przekonaniu, że ich rola życiowa ogranicza się do prac domowych i dbania o schludny, estetyczny wygląd. Autorka *Ofelizmu*, uznając *Szklany kłosz* za żelazną pozycję literatury feministycznej, nie poprzestaje



na interpretacjach, które stanowisko Plath w kwestiach społecznych nazywają niejednoznacznym. Odrzuca komentarze Garry'ego M. Leonarda, a za kluczowe narzędzie dyskursu feministycznego brytyjskiej poetki uznaje ironię.

W *Nagłośnieniu* Katarzyna Czeczot po raz kolejny dostarcza widm rusalek i syren, by ukazać, iż legendy o kobiecych demonach nadal mają potencjał. To krótkie studium autorka *Magnetyzmu* poświęca działalności amerykańskiej sopranistki Juliany Snapper, która na początku XXI wieku stała się autorką oper wodnych. W ostatniej rozprawie uwagę zwraca kontekst ekokrytyczny i posthumanistyczny, w wymienionym przez Czeczot cyklu Snapper zatytułowanym *Wysoko na pięć sążni mój ojciec leży* każda scena bowiem „odpowiada epoce w postludzkiej ewolucji” (s. 296). Taka metodyka decyduje o nakierowaniu optyki badawczej na ponowoczesne projekty śpiewaczki, w których żywioł opanowujący ciało oraz głos nie pozwala podmiotowi działać samoistnie, jak chciałby tego pierwszofalowy feminizm (s. 330). Wodny spektakl ma bowiem wyrażać konieczność zgodnego życia w szeroko rozumianym ekosystemie. W tym rozdziale dochodzi do zachwiania binarnych opozycji podmiot – przedmiot, człowiek – środowisko. Granica dzieląca owe człony jest na tyle krucha, że wątpliwe staje się stwierdzenie o przynależności ciała oraz głosu tylko i wyłącznie do człowieka.

Świeżość pomysłów niezatarta przez erudycję, zmiana perspektyw interpretacyjnych, poruszanie się niejako pod prąd feministycznej krytyki sprawiają, że do „subwersywnej” książki Katarzyny Czeczot chce się nieustannie wracać. I to nie tylko po to, by ponownie przyrzeć się zdobiałym karty fotografiom, kadrom z filmów, lecz także po to, by jeszcze raz zatracić się w nieustannym ruchu chronologicznie ułożonych ofelicznych obrazów. Przejrzysta, krystaliczna konstrukcja książki oraz niebywale lekki, pozbawiony moralizujących formuł, niczym nieprzypominający napuszonego literaturoznawstwa język to kolejne atuty pozycji autorki *Magnetyzmu*. Choć brak podsumowania zwieńczającego trudy badaczki oraz reasumującego postawione przez nią tezy może sprawiać wrażenie kompozycyjnej niekonsekwencji, Czeczot z premedytacją postanawia nie kończyć *Ofelizmu* powtórzeniem wniosków. W kodzie ofelicznym, którego odtworzenie i poszukiwanie w różnych tekstach kultury stało się celem warszawskiej badaczki, Czeczot widzi zdolność nieustannego odnawiania, mnożenia sensów. Nie ma zatem potrzeby, by kolejny rozdział zapisywać zdaniem powtarzającymi wcześniejsze ustalenia. Rozsądniej jest pozostawić go dla kolejnego obrazu, w którym Szekspirowska topielica ożyje, by na nowo opowiedzieć swoją historię.

## Bibliografia

- BLOOM Harold, 2002: *Lęk przed wpływem: teoria poezji*. Przeł. Agata BIELIK-ROBSON, Marcin SZUSTER. Kraków: Universitas.
- CZABANOWSKA-WRÓBEL Anna, 2013: *Wyobraźnia akwaticzna w poezji Młodej Polski*. W: *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice*. Red. Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- DZHBAGINA Anna, 2016: *Na przecięciu nietzscheańskiego witalizmu i ibsenowskiego indywidualizmu. „Głód życia” Eleonory Kalkowskiej*. W: *Młodopolski witalizm, modernistyczne witalizmy*. Red. Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL, Urszula M. PILCH. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- GILBERT Sandra M., GUBAR Susan, 2000: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and The Nineteenth-Century Imagination*. 2nd ed. New Haven: Yale University Press.
- GUTOWSKI Wojciech, 1992: *Nagie dusze i mask (o młodopolskich mitach miłości)*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- JANION Maria, 1982: „Bardziej umarła od umarłych”? W: *Odmieńcy*. Wybór, red. i oprac. Maria JANION, Zbigniew MAJCHROWSKI. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.
- KŁOSIŃSKA Krystyna, 1995: *Kobieta autorka*. „Teksty Drugie”, nr 3/4.

Emilia Włodzyńska

### Ofelia's Third Face

[re: K. Czeczot: *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*]

**Summary:** The following analysis of Katarzyna Czeczot's book *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje* [Ophelism. Romantic appropriations, feminist interventions], published in 2016, is a chronological record of ophelic images proposed by this *gender studies* researcher. The aim of the paper is to demonstrate Czeczot's dialogue with the traditional representations of Shakespeare's tragic female figure. In the review the author pays attention to the subversive potential of the subsequent chapters of the work. The portrayals of a female, and sometimes feminized, body, which are linked together by an "ophelic code", are often interpreted as a certain kind of medium of social revolutions, of changes in human expectations and desires.

**Keywords:** ophelism, feminism, romanticism, iconography, Katarzyna Czeczot

Emilia Włodzyńska

### **Troisième visage d'Ophélie**

**[réf. : K. Czeczot: *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*]**

**Résumé :** La présentation du livre de Katarzyna Czeczot *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje* publié en 2016, est un registre chronologique des images ophéliques proposées par la spécialiste des études de genre. Le texte essaye de présenter le dialogue de Czeczot avec les présentations traditionnelles de la noyée de de Shakespeare. Il souligne le potentiel révolutionnaire des chapitres consécutifs. Les présentations du corps féminin ou bien féminisé, associé par « un code ophélique », sont interprétées comme un support des changements sociaux, des révolutions de mœurs, des attentes et désirs humains.

**Mots clés :** ophélisme, féminisme, romantisme, iconographie, Katarzyna Czeczot