

Głosy z innego świata

Przestrzeń feministyczna oraz intruzja męska
w *Stokrotkach* i *Zabójstwie inż. Czarta*

PETRA HANÁKOVÁ

W dziejach kina czeskiego są tylko dwa filmy, które można uznać za przykłady tego, co potem przyjęło się nazywać „zastosowaniem estetyki feministycznej” w jej gorgonicznej, anarchicznej, niepohamowanej wywrotowej formie¹. Obydwa powstały w okresie rozkwitu czeskiej nowej fali, kiedy na polu świadomych politycznie eksperymentów estetycznych w sztuce kluczową sprawą stało się badanie takich pojęć, jak „człowiek”, „bohater” i (jego) „misja”. Jednakże podstawowe wyznaczniki kondycji ludzkiej (kwestie wolności, prawdy i odwagi) wpisywano przy tym znowu w namacalnie konserwatywne ramy tradycyjnych, esencjalistycznie pojętych ról i pozycji płci. Tak oto filmy nowofalowe, częściej niż utwory z wcześniejszych okresów, przedstawiały męską historię jako uogólnioną, uniwersalną historię ludzką. Kontekst ten dodatkowo uwydatnia „osobność” owych dwóch filmów „kobiecych”, będących przedmiotem moich rozważań, i od razu ujawnia nieadekwatność tradycyjnej formuły interpretacji dla ich analizy².

Pomimo tematycznej i stylistycznej bliskości filmy te zajmują odmienne pozycje w historycznym kanonie kina czeskiego. Słynne *Stokrotki* (*Sedmikrásky*, 1966) Věry Chytilovej należą do najbardziej docenianych dzieł nowej fali; znacznie mniej znane, choć bardziej wymowne *Zabójstwo inż. Czarta* (1970) Estery Krumbachovej jawi się jako pogłos nowej fali, odwleczone echo eksperymentów z lat 60. w postaci skondensowanego, jaskrawego, ale i zimnego formalizmu politycznego, przewrotnego, bajkowego romansu³.

Choć scenariusz *Zabójstwa* można interpretować jako dojrzałą, pozbawioną złudzeń i bardziej sarkastyczną wersję *Stokrotek*, obydwie dzieła podejmują kwestię kobiecego pożądania i kobiecej przyjemności. Pożądanie to jawi się w obu przypadkach już to jako wulkaniczne, niszczycielskie sprawstwo, już to jako cykliczny, nawrotowy, nakazujący wyrzeczenie się siebie popęd do przyswojenia wzorca doskonałej kobiecości. Ustawienie kobiet w roli sprawczych podmiotów fabuł tych filmów prowadzi do pokawałkowania narracji i nasuwa pytanie o możliwość takiej formuły narracyjnej, która unika pułapki standardowego scenariusza o strukturze dramatu Edypa.

Również w warstwie słownej obu filmów uderza niemal obsesyjne skupienie na nonsensownym, wyzwalającym aspekcie kobiecego (nad)używania języka, który jawi się jako medium „na usługach mężczyzn”, nienależące do kobiet. To język wywłaszczony, wynaturzony, pozbawiony mocy definiowania miejsca kobiety w dyskursie; staje się kaleki, z góry zarezerwowany, odarty ze znaczenia i określoności. W przestrzeni opowieści, w których podmiotami są kobiety, język

patriarchalny nie tylko traci siłę, lecz zaczyna działać na rzecz swojskie kobiecego spisku.

W rozważaniach tych pragnę zaproponować pewne alternatywne odczytanie, skoncentrowane właśnie na tych przygodnych trudnościach osaczających kobietą narrację i na roli gier językowych w wywrotowym spektaklu kobiecości⁴. Zamierzam zastanowić się nad ogólnymi następstwami, jakie pociąga za sobą sytuacja, kiedy to kobieta włada opowieścią i językiem. Ponadto pragnę zwrócić uwagę na pęknięcie, które te dwa filmy kobiet powodują na samym szczycie zmaskulinizowanej nowej fali. Wywód swój osadzam w ramach pojęciowych stworzonych przez francuskie myślicielki feministyczne, Hélène Cixous i Luce Irigaray, które do analizy wykluczenia kobiet z języka i porządku symbolicznego zastosowały psychoanalizę Lacanowską. Ze szczególną wdzięcznością przejmuję powtarzaną przez nie z naciskiem konstatację istnienia wyrw czy pęknięć w owym porządku, jakie tworzy „nieprzyswojenie” sobie obowiązującego języka przez kobiety, a także pojęcie *jouissance*, czyli niezapśredniczonej przyjemności, która jest potencjalnym zagrożeniem tego ładu⁵.

Nie twierdzę jednak, że mamy tu do czynienia z autentycznym kobiecym *cinécriture*, czy też że omawiane filmy w jakiś sposób proklamują powrót do kobiecej istoty utajonej w doświadczeniu cielesnym. Filmy te nie są owocem świadomej strategii politycznej, której celem byłoby przenicowanie dominującego znaczenia fallocentrycznego. Ich wywrotowość wydaje się raczej skutkiem ubocznym kobiecej kreatywności jako takiej, projekcją kąśliwego humoru autorek w sposób nieuprzedzony krytykujących funkcjonowanie patriarchy. Szczególnie przydatnym narzędziem teoretycznym rozumienia oraz interpretowania tej projekcji może być język psychoanalizy. Na tym gruncie teoretycznym możemy nie tylko zbadać urzeczywistniane w tych filmach „przebijanie się na powierzchnię” pożądania i przyjemności, nie tylko położyć podstawy pod przewartościowanie obrazu kobiecej destruktywności jako symptomatycznego odwrócenia tradycyjnie kojarzonej z kobiecością bierności, ale i – w ostatecznym rachunku – przyswoić nieskrępowane przedstawienie niesubordynacji kobiet jako z ducha wolnościową deklarację polityczną.

To rzeczywiście zdumiewające, że w epoce, gdy kontrkulturowe kino feministyczne w Europie Środkowej praktycznie nie istniało, pojawiły się dwa surrealne, świeże filmy, które nie tylko są klasą dla siebie z uwagi na formalny i estetyczny eksperymentalizm, ale też dokonały istotnego przenicowania istniejących reguł reprezentacji płci i wprowadziły na ekran barwny świat kobiecego humoru i przyjemności. Wnikliwa analiza tych dzieł może wzbogacić o nową perspektywę obowiązujący dziś tryb analizy nowej fali, w którym w ogóle abstrahuje się od polityki płci⁶. Kwestia różnicy płci, a także kwestie ideologii (w sensie szerszym, Althusserowskim, wykraczającym poza analizę totalitaryzmu i polityki ku ideologiom dnia powszedniego), to nadal najsłabiej rozpoznane, czasem wręcz niedostrzegane zagadnienia w historii kina czeskiego, a zarazem i w historii kina środkowoeuropejskiego.

Wojownik i wyrocznia

Warto uzmysłowić sobie dwuznaczną aurę wytwarzaną wokół Chytilovej i Krumbachovej w opracowaniach historycznych na temat złotej ery filmu czeskiego. Jest w nich miejsce tylko dla „okazowych kobiet” epoki⁷, a charaktery-

styki tych postaci są podszyte immanentnym seksizmem, obecnym w wielu pracach historyków i krytyków kina poświęconym artystkom. Ponadto ważne jest i to, że kobieta w ówczesnej Europie Wschodniej nie tylko była zanurzona w szowinistycznym społeczeństwie, ale i musiała zmierzyć się z zafałszowaną państwową polityką równouprawnienia i emancypacji⁸. W rezultacie kobiety „ze Wschodu” stały się głęboko nieufne wobec ideologii, w tym również wobec tego, co w późniejszych czasach uznały za ideologię feminizmu⁹.

Trudno się więc dziwić, że koledzy filmowcy i krytycy ustawicznie przedstawiali Chytilovą i Krumbachovą w kategoriach tradycyjnych i stereotypowych. Obie ujmowano nade wszystko jako atrakcyjne bądź charyzmatyczne, szczególnie spowinowacone ze sferą piękna (Chytilová była w istocie najpierw modelką, Krumbachovą nieraz uważa się za „jedyną” projektantkę kostiumów)¹⁰. Uporczywe akcentowanie „niezwykłej atrakcyjności” obu kobiet zakrawa niemal na ujmowanie w nawias ich osiągnięć artystycznych.

Również opis ich twórczości mieści się w ramach stereotypowego podejścia do kobiet: Chytilová przedstawia się jako „typ męski”, wybitną reżyser o silnym poczuciu wartości moralnej i osobistej prawości. Podkreśla się jej bezkompromisowość, agresywność i męstwo w kwestii dążenia do prawdy¹¹. Wszystko to wrzuca się często do jednego worka z etykietką „feminizm”. Wedle Josefa Škvoreckiego główną cechą Chytilovej jako artystki jest *nieledwie wojujący feminizm, niosący w sobie coś z jętrzącej agresywności sufrażystek*¹². Škvorecký oznajmia też: *Czasem mam wrażenie, że Věra najpierw jest kobietą, a dopiero potem człowiekiem – co z całą jaskrawością wychodzi na jaw w „Stokrotkach”*¹³.

Natomiast Krumbachovej stworzono wizerunek „bogini”¹⁴. Bardziej skryta za swym dziełem, zaczęła uchodzić za *éminence grise* kina czeskiego, choć projektowała kostiumy do bardzo wielu filmów. „Królowa czeskiego wzornictwa filmowego” była też cenioną scenarzystką, aczkolwiek tę jej rolę w kinie nowofalowym ogranicza się często do funkcji współautorki, inspiratorki lub ledwie muzy¹⁵. Także skłonność do unikania rozgłosu przyczyniła się pewnie do tego, że wynoszono ją na piedestał kanonu kobiecości (jej nienaganne stroje od najlepszych krawców, jej markowe perfumy, jej urok), istoty tajemniczej i skrytej, ale także osoby głęboko cynicznej i obdarzonej zmysłem bezlitosnej ironii. Nieraz nazywano ją wyrocznią, anielicą posiadającą dar proroczy. Zarazem w kontekście feministycznym Krumbachová uchodzi za ściśle przeciwieństwo Chytilovej, nade wszystko z uwagi na jej niewybiórczy krytycyzm tak w stosunku do mężczyzn, jak i kobiet¹⁶.

Ja wszakże twierdzę, że w rzeczywistości mamy tu do czynienia z dwoma odrębnymi typami wrażliwości feministycznej. Chociaż Krumbachová zapewne nigdy nie uznałaby się za feministkę, jej „czarne bajki”, wydane dopiero w 1994 roku w cieniutkim tomie pod tytułem *The First Book of Ester (Pierwsza księga Estery)*, ukazują uderzające rozchwianie tożsamości płciowej i wyszydzają grzeczniwie określoność ról społecznych płci. Chytilová jest przede wszystkim moralistką, buduje zrozumiałe, przezroczyste przypowieści, w których autentyzm i siła jest znamię kobiet, natomiast kręactwo i słabość – główną cechą postaci męskich. W najbardziej typowych filmach Chytilovej nie ma śladu ambiwalencji. Dwa najlepsze tego przykłady to *Gra o jabłko (Hra o jablko, 1976)* i *Pułapki (Pasti, pasti, pastičky, 1998)*. Wielowarstwowe znaczenia *Stokrotek*, ambiwalen-

cję obrazów, gestów i słów, a i samą próbę zgłębienia mitów kobiecości i męskości można, jak sądzę, w wielkiej mierze złożyć na karb wpływu Krumbachovej.

Napięcia wewnętrzne

Uparte przedstawianie *Stokrotek* przez Chytilovą jako swego rodzaju „dokumentu filozoficznego w formie farsy” i „przypowieści moralnej” doczekało się wielu komentarzy¹⁷. Spora część krytyków jest zdania, że objaśnienie to, sformułowane pierwotnie w celu zjednania sobie cenzury, jest pozbawione racji. Tak oto pojawia się głęboki rozdziew między opinią autorów i tradycyjnej krytyki o filmie a tym, na jakie konkurencyjne odczytania i na jaką recepcję widowni otwiera się samo dzieło. (Nawet Škvorecký wątpi w rzekomy dystans krytyczny, jaki Chytilová i Krumbachová deklarują w stosunku do swych bohaterów, i dochodzi do wniosku, że sarkazm filmu jest wymierzony nade wszystko w postaci męczyzn. Następnie, na zasadzie racjonalizacji, spekuluje, że *ton zjadliwego szyderstwa, z jakim w filmie ukazuje się większość postaci męczyzn*, uległ wzmocnieniu za sprawą *stanu szczególnego uniesienia*, w jakim znajdowała się Chytilová w czasie kręcenia zdjęć¹⁸).

Tradycyjna krytyka ceni *Stokrotki* za wizualne i formalne eksperymenty, a także uznaje film za alegoryczny i filozoficzny sprzeciw wobec materializmu i konsumpcjonizmu. Większość klasycznych odczytań intelektualizuje przesłanie filmu i nie zatracą nawet o kwestię niedozwolonej przyjemności, jakiej doświadczamy, odbierając dzieło w sposób wywrotowy. Ponadto, choć sprawa różnicy płci jest w oczywisty sposób siłą napędową obu filmów, krytyka krajowa rzadko rozpatrywała te dzieła w kategoriach politycznego wymiaru płciowości (*gender politics*).

Szeroko znane konstatacje Petera Hamesa, że *kiedy dziś pokazuje się ten film na Zachodzie, na ogół śmieją się wyłącznie kobiety i że humor ten „trafia” jedynie do połowy publiczności*, równie dobrze oddają to, co dzieje się na widowni w trakcie współczesnych pokazów tak *Stokrotek*, jak i *Zabójstwa...* na „Wschodzie”¹⁹. Reakcja publiczności rozszczepia się na ogół wedle społecznych podziałów płci: filmy te wytwarzają szczególne poczucie radosnego sprzysiężenia wśród żeńskiej części widowni i mają potencjał wprawiania w zakłopotanie wielu męczyzn. Publiczność zostaje zaatakowana nadmiarem obrazów ukazujących przestrzeń kobiecego pożądania, kobiecej rozkoszy i niszczycielskiej kreatywności kobiet – skonfrontowana z przestrzenią *jouissance*, co może być przeżyciem budzącym zarazem grozę, jak i dreszcz przyjemności.

Interpretację *Stokrotek* dodatkowo komplikuje diegetyczna rama, sekwencja bombardowania i wybuchów z czasów wojny, ukazująca skutki przyzwalania „na małe, powszednie zło” i ujmująca przestrzeń złych zachowań dziewcząt w ramę obrazów, które mają jasno wyrażać etyczne przesłanie filmu²⁰. Generuje to twórcze napięcie, ponieważ deklarowane przesłanie moralne tej diegetycznej ramy nie jest w stanie podporządkować sobie impulsywnie „rozpasanej” wymowy rdzenia filmu.

Jednym z interesujących powodów tego „rozszczepienia” reakcji może być fakt, że pierwszą wersję scenariusza dla Chytilovej napisał Pavel Juráček, zapewne najbardziej mizoginiczny scenarzysta i reżyser czeskiej nowej fali²¹. Scena-



Zabójstwo inż. Czarta, reż. Estera Krumbachová (1970)

Stokrotki, reż. Věra Chytilová (1966)



riusz został następnie w istotnej mierze zmieniony przez Chytilovą i Krumbachovą, ale nie wywabiło to do końca piętna pierwotnego seksizmu (niszczycielstwo jawi się jako swoista cecha sprawczości kobiet), lecz doprowadziło jedynie do przewartościowania go (przekraczanie norm wydaje się czymś wyzwolicielskim i zabawnym) ²².

Zabójstwo inż. Czarta, jedyną próbę reżyserską Krumbachovej, ówczesna krytyka czeska poczytywała za dzieło rozczarowujące i eskapistyczne, bądź co najwyżej „efektowne”, w czym wyrażał się jedynie oczywisty podziw krytyków dla autorki jako projektantki kostiumów. Hames stwierdza, że zawiedzeni filmem byli zwłaszcza krytycy, przeświadczeni że Krumbachová jest w istocie „mózgiem” dokonań Chytilovej i Jana Nyca ²³. *Zabójstwo* pozostaje najbardziej niedocenianym i opacznie rozumianym filmem swych czasów, rozpatrywanym z reguły w kategoriach zaproponowanych przez Škvoreckiego – jako hołd dla sentymentalnego, minoderyjnego kiczu, wyszydzający romantyczne marzycielstwo miłych kobietek ²⁴. Jedynie Mira i Antonin Liehm odczytali film jako *sarkastyczny traktat na temat mitu męskości*, a nawet uznali go za *jedyny prawdziwie Brechtowski film czeski tamtych czasów... [dzieło] wytwarzające niezbędny „dystans” nie za sprawą chwytów filmowych lecz przez manierę aktorską i sposób inscenizacji* ²⁵. Dopiero ostatnio *Zabójstwo* zostało na nowo odkryte i docenione w kręgach amatorów kina niekonwencjonalnego, a także, rzecz jasna, w kręgach feministycznych.

Rozbite narracje

Stokrotki opowiadają o dwóch dziewczynach (Jitka Cerhová i Ivana Karbanová), blondynce i brunetce w tym samym wieku noszących to samo imię, Marie, które pewnego dnia postanawiają stać się zepsute, aby dopasować się do zepsucia świata ²⁶. Dopuszczają się różnych występków, pływają w rozkoszach orgii kulinarnych i naciągają starszych panów, którzy fundują im ucztę w snobistycznych restauracjach. Fragmentaryczna kronika tych ekscesów zostaje ujęta w ramę obrazów zniszczeń wojennych, które pojawiają się na początku, oraz finałowej sekwencji symbolicznej kary wymierzanej dziewczętom. W *Zabójstwie* główną bohaterką jest dojrzała, zadowolona z siebie kobieta (grana przez Jiřinę Bohdalovą), ukazana w czołówce w kadrach obwiedzionych złotą ramą. Protagonistka uczy się na pamięć zasad dobrej gospodyni, a następnie snuje opowieść o romansie ze starym znajomym, inżynierem nazwiskiem Čert (w tej roli Vladimír Menšík). Wyłaniająca się z jej wspomnień historia romansu jawi się jako ciąg stylizowanych scenek gotowania, pieczenia potraw, a następnie karmienia nimi mężczyzny. Ów strumień zdarzeń ograniczających się do przygotowywania jedzenia i spożywania zostaje przerwany dopiero postanowieniem kobiety, że zabije mężczyznę. Zakończenie niesie sugestię, że dzięki temu morderstwu kobieta zdobyła fortunę.

Już te krótkie opisy dowodzą, że narracja obu filmów jest bardzo fragmentaryczna. W *Stokrotkach* nie widać śladu starań o diegetyczną spójność przestrzeni i czasu. Zobrazowany świat jest skrajnie różnorodny i migotliwy: barwy, rekwizyty, kostiumy, a także muzyka i odniesienia gatunkowe mogą się zmieniać z ujęcia na ujęcie bez żadnej ciągłości. W *Zabójstwie* obserwujemy przygotowywanie

rozmaitych smakotyków, które bezimienna dama gotuje dla swego amanta, oraz niekończące się sekwencje jego ucztowania i mamrotania. Całkiem podobnie jak dwie Marie, obydwie filmy wydają się wynaturzone i zepsute. Tradycyjne konwencje opowiadania, reguły realizmu społecznego, zasada ciągłego, pozbawionego szwów rozwoju akcji, iluzja jednorodności przestrzeni i czasu – wszystko to jest zakazane, podobnie jak „dobre” zachowanie i zaangażowanie uczuciowe w przypadku bohaterek *Stokrotek*. W ten sposób na wierzch wypływa kwestia ważniejsza: czy owo rozbicie narracji wiąże się w jakiś sposób z faktem, że to postaci kobiet funkcjonują w centrum opowieści jako autentyczne sprawczynie? Czy mamy tu do czynienia z rozbiciem na poziomie formy, które jest w jakimś sensie koniecznym następstwem przywłaszczenia sobie opowieści przez kobiety?

Tradycyjna psychoanalityczna teoria filmu głosi, że wszelka klasyczna narracja z konieczności podlega strukturyzacji edypalnej, ukazując męskie poszukiwanie sensu i wpisując w sam tekst męskie pożądanie i przyjemność²⁷. Teoretycy feministyczni wyciągają stąd logiczny wniosek, że miejscem kobiety w systemie edypalnym jest miejsce przedmiotu. Irigaray stwierdza, że dla kobiety wejście w przestrzeń Edypa oznacza w ogólności wejście w *system wartości nie będących jej wartościami, gdzie może „zaistnieć” i funkcjonować jedynie spowita w potrzeby-pragnienia-fantazje innych, mianowicie mężczyzn*²⁸.

Wśród badaczy narracji to Roland Barthes jasno wskazuje związki między językiem, narracją i mitem Edypa. *Przyjemność tekstu*, powiada, to *przyjemność edypalna (rozwikłać, wiedzieć, poznać początek i koniec), o ile prawdą jest, że każdy tekst i każde odstąpienie prawdy jest ukazywaniem Ojca (nieobecnego, ukrytego, zhipostazowanego) – tłumaczyłoby to wspólnotę form narracyjnych, struktur pokrewieństwa i zakazu obnażania się*²⁹. Kobiety w obydwu omawianych filmach nie chcą *rozwikłać, wiedzieć, poznać początku i końca*, czyli opierają się osunięciu w narrację rządzoną przez męskie pragnienia i oczekiwania. Zasklepiają się w teraźniejszości, do cna wysysają chwilę, ani myśląc o następstwach działań, nie narzucając życiu żadnej teleologii. Miejsce pragnienia wiedzy, wyłuszczenia sensu intrygi-podróży, osiągnięcia końca zajmuje (w *Stokrotkach*) imperatyw zabawy, przyjemności bądź (w *Zabójstwie*) popęd inscenizowania siebie jako wcielonej doskonałości. Cykliczne działania bohaterek uzmysławiają coś, co wydaje się impulsem obrony swego miejsca w obliczu zagrożenia unicestwieniem pod tekstem cudzej historii. To podświadome pragnienie stworzenia i utrzymania dla siebie heterotoposu na zewnątrz ram tradycyjnej narracji, zakreslenia granicy, za którą tradycyjna struktura narracyjna załamuje się, a zwyczajowe umiejscowienie kobiet w języku podlega zanegowaniu.

Teresa de Laurentis wiąże narrację edypalną z zawłaszczeniem spojrzenia, przez które panuje się nad filmową czasoprzestrzenią: *Cała narracja w jej ruchu naprzód ku rozwiązaniu i wstecz ku początkowi, utraconemu rajowi, przesyciona jest tym, co nazywa się logiką edypalną – koniecznością wewnętrzną czy też dynamiką dramatu – „przeczcuciem zakończenia” nieoddzielnym od pamięci o stracie i odzyskiwaniu czasu... poszukiwaniem (samo)wiedzy przez uświadamianie sobie straty aż po uzdrowienie oczu Edypa i odzyskanie wizji*³⁰. Zaniechanie męskiej wizji oraz zniesienie przyjemności podglądactwa to najbardziej uderzające osiągnięcia zarówno *Stokrotek*, jak i *Zabójstwa*... Magnetyzm męskiego spojrzenia (wedle klasycznej definicji Mulvey) zostaje przewyciężony, jeśli nawet

obydwie „stokrotki” ukazuje się zgoła tradycyjnie, jako młode, atrakcyjne i modne ubrane, co logicznie pociąga za sobą „gotowość-by-na-mnie-patrzeć” i powab seksualny, nie inaczej niż w przypadku bohaterki *Zabójstwa...* w jej „dojrzałej piękności”.

Kobiety te unikają określającej wizji i wymykają się męskiemu spojrzeniu za sprawą inscenizacji, maskarady jako ucieleśnienia ideału kobiecości – stwarzają dystans między prawdziwym ja i wizerunkiem, który kształtują jak maskę, jako bezpośredni wabik spojrzenia. Jak dowiodła Bliss Cua Lim w swej wnikliwej interpretacji motywu lalek w *Stokrotkach*, owo przyswojenie wizerunku „doskonałej kobiecości” służy ukazaniu kobiecości tradycyjnej jako performatywnego nadmiaru, maski, i prowadzi do ostatecznego odarcia tropu lalki z kobiecej mistyki³¹. Co więcej, posuwając do skrajności irracjonalizm, niszczytelstwo i powierzchowność przypisywane kobiecości, bohaterki ustanawiają same siebie jako emanacje kwestionujące patriarchalny dyskurs, z którego wyrastają. Jeśli, jak zauważa Irigaray, *kobiecość zastaje siebie zdefiniowaną jako brak, niedostatek lub jako imitacja zaprzeczenia wizerunku podmiotu dyskursu*, to możemy oczekiwać, że *zgodnie z tą logiką po stronie tego, co kobiece, możliwy jest pewien niszczyielski nadmiar*³². Inszenizacja tego nadmiaru w *Stokrotkach* i *Zabójstwie...* wydobywa na jaw utajoną w dyskursie pracę stronniczego determinowania roli i miejsca z uwagi na płeć.

W *Zabójstwie...* zabawny komentarz samej bohaterki jest generatorem koniecznego dystansu wobec utożsamienia się z ideałem kobiecości³³. Egzekwowanie (braku) „istoty kobiecości”, demonstrowanie maskarady i ustawiczne wystawianie siebie na pokaz w rezultacie oślepia spojrzenie i dodatkowo ogranicza męską intruzję w kobiecą przestrzeń podtrzymywaną przez bohaterki obydwu filmów. W *Stokrotkach* mamy wymowną sekwencję, w której dziewczyny „kradną występ” zawodowym tancerkom w barze; tak samo jak bohaterka *Zabójstwa...* od pierwszej do ostatniej sceny niepodzielnie rządzi „swoim” filmem. Te kobiety nie żądają spojrzenia, nawet nie patrzą; po prostu inscenizują swą „gotowość-by-na-mnie-patrzeć” jednocześnie jako nadmiar i przynętę, i czerpią przyjemność z tej inscenizacji.

W *Stokrotkach* inscenizacja kobiecości zostaje wzmocniona przez motyw lustra (lustrzaną zależność między bohaterkami). Igrają z wizerunkiem kobiety jako źródła nieporządku, haniebnego burzenia równowagi, agresywnej obecności wiedzionej żarłocznym, nienasyconym pożądaniem (Lacanowskie *encore*). W *Zabójstwie...* widzimy kobiecość wytworzoną przez odtwarzanie przepisów kulinarnych, odgrywanie dobrej gospodyni i powtarzanie wzorów zachowaniowych: jako najwyraźniej pustą przestrzeń, która wymaga ustawicznego przetwarzania. Prawidłowy rozwój kobiety, wedle struktur edypalnych, winien prowadzić od odrzucenia lustrzanego świata gry wyobraźni, uznania faktu kastracji i własnej niższości, nim wprowadzi kobietę w świat tego, co symboliczne. Natomiast w omawianych filmach kobiety pobbłażają sobie w odwlekaniu tego przejścia; w zrytualizowanych scenach delektują się kompulsywnym odtwarzaniem-dokonywaniem kastracji, jak w trakcie kulinarnej orgii w mieszkaniu dziewczyn w *Stokrotkach*, kiedy odcinają, wycinają, nadziewają i zjadają falliczne części potraw. W *Zabójstwie...* bohaterka najpierw uprawia maskaradę „istoty z natury niższej”, a następnie reaguje gniewem na męską impotencję i potwierdza swą niezależność.

W obydwu filmach wpisanie kobiecego pożądania i zaspokojenia w tekst jest niezaprzeczalne – namacalne w rozsadzaniu opowieści, w pęknięciach i szczelinach nieposłuszeństwa postaci wobec edypalnych bodźców w nieruchawym świecie utartych konwencji narracyjnych. Filmy te można interpretować jako historie skradzione, wyniesione poza terytorium Edypa, poza linearność i koherencję; są jak opowieść Cixous o Meduzie, w której Meduza nadal się śmieje, wolna i uroczą, nim zostanie wpisana jako smętny „przypadek graniczny” w opowieść o bohaterze-mężczyźnie ³⁴.

Jak stara jest pana stara?

Podobnie jak narracja filmowa, również sam język podlega w omawianych filmach radykalnej dezintegracji i dekonstrukcji. Badacze zwracają uwagę, że we wcześniejszych filmach Chytilovej niejednokrotnie eksploatuje się sytuację, w której postać łąpie się na tym, że jest sterowana bądź też definiowana przez słowa kogoś innego. Na przykład w filmie *Strop* (1961) Marta nic nie mówi, podczas gdy w *przestrzeni pozaekranowej męskie głosy ironicznie komentują pozy modelki, plotki krawcowych, paplaninę fryzjerek, żarty flirtujących studentów i frazesy cynicznego kochanka* ³⁵. „Zasłyszane” głosy w *Pytel blech* (1962) nadają mu pozór filmu dokumentalnego. O *czymś innym* (*O něčem jiném*, 1963) przybiera formę gruntownego przesłuchiwanie samego siebie. We wszystkich tych przypadkach wpływ *cinéma vérité* odczuwamy nie w stylizowanych kadrach, lecz przede wszystkim za sprawą wykorzystania naturalnych głosów.

W *Stokrotkach* twórczynie posuwają się do przeciwstawnej skrajności. W odróżnieniu od niemal dokumentalnej manieri posługiwania się słowem we wcześniejszych filmach, tutaj język jest nadzwyczaj starannie spreparowany, wystylizowany, przyswojony na nowo, a jednocześnie wyzuty z siły, spójności i „racji”. Nie można go już wykorzystać do określenia tradycyjnego miejsca kobiety w społeczeństwie i systemach reprezentacji; przeciwnie, zmusza on do analizy i przewartościowania tego miejsca. Pobrzmiwa w tym echo zaklęcia „kobięcy humor”, które Cixous przeciwstawia twierdzeniu Jacquesa Lacana, że kobieta nie może mówić o swej przyjemności; i że władza, pożądanie, mowa i przyjemność nie należą do niej ³⁶. W odpowiedziach, jakich Chytilová i Krumbachová udzielają męskiej maszynerii języka, widzimy, jak kobiety korumpują język patriarchalny, jak zanieczyszczają go pogłosami innego, nonsensownego, anarchicznego dyskursu, przez co język ów zaczyna służyć wyrażeniu ich satysfakcji.

Kiedy postaci męskie usiłują podtrzymać sens i znaczenie języka, tracą grunt; zieje pustka ich słów, obnaża się ich wymyślona prawda. Kiedy język próbuje przekroczyć granicę przestrzeni kobiecej, staje się „głosem z innego świata”. To, co mówią mężczyźni, traci cielesność i znaczenie i obraca się w melodię, która może być kojąca lub niepokojąca, lecz nieodmiennie tylko pobrzmiwa w tle działania kobiet ³⁷. Ów męski *mużak* zostaje następnie obnażony jako nośnik nieprawdy, pustosłowie i narzędzie zabiegania o względy seksualne. Zwróćmy uwagę, jak powracające ustawicznie, jak gdyby na zasadzie odruchu wymiotnego, słowa zalecającego się kompozytora w *Stokrotkach* (w tej roli Jan Klusák): *Kocham cię, Julio, jesteś nie z tego świata* – w miarę powtarzania zmieniają się z deklaracji miłosnej w jakieś dziwaczne skomlenie.

Kiedy mówią Marie, całkowicie eliminują z języka logikę i sens, unicestwiając je za sprawą upodobania do nonsensu i gorzkiej ironii. W ten sposób obnażają seksistowską warstwę języka, która ulega rozbiciu, odwróceniu i denaturalizacji. Dzieje się tak na przykład wtedy, gdy jedna z Marie pyta starszego pana: *A jak stara jest pana stara?* Kiedy zaś „stokrotki” stawiają pytania filozoficzne, jak *Dokąd zmierzamy? Kim jesteśmy? czy: Czemu człowiek mówi: „Kocham cię”?* – zostawiają je bez odpowiedzi i tylko się śmieją. W ten sposób pytania te jawią się jako tak bezsensowne i głupie jak zdroworozsądkowe mądrości, z których przy każdej okazji śmieją się do rozpuku (na przykład: *Mamy całe życie przed sobą*). Cixous analizowała konsekwencje „męskiego zapytywania”, które organizuje dyskurs, skoro tylko postawi się pytanie: *Czym to jest?* ³⁸ Praca męskiego znaczenia, zapytywania oraz pożądania, które mobilizuje dyskurs, zostaje tu udaremniona przez ów gest nieodpowiadania.

Język nie wspiera już systemu patriarchalnego; nie określa miejsca kobiet i nie zawiera lingwistycznej ścieżki uwodzenia. W *Zabójstwie...* to mężczyźni dana jest przestrzeń języka, ale jego mowa nie tylko jawi się jako bezsensowna, lecz zostaje też obnażona jako gwarantka władzy nad kobietami (mężczyzna chełpi się na przykład: *Tu, w tej głowie, głowie prawdziwego mężczyzny, są wszystkie słuszne miary tego świata!*). Męska mowa, gdy dociera do granicy przestrzeni kobiecej, staje się intruzem i już to od razu (jak w *Stokrotkach*), już to stopniowo (jak w *Zabójstwie...*) traci władzę definiowania. Zostaje zdezwuowana jako narzędzie mamienia i manipulacji, którego funkcjonowanie kobiety skutecznie blokują (na przykład w *Zabójstwie...* bohaterka broni się przed „boską mądrością” określającą właściwe miejsce kobiet, mówiąc: *Nie wyjeżdżaj mi tu z Bogiem! Wyobrażasz sobie, że jakaś bogini w niebie zadawałaby sobie trud, żeby rozpowszechniać podobne bzdury dla mężczyzn aż na samą Ziemię?*).

Co więcej, w obydwu filmach unaocznieniu, z reguły szyderczemu, poddaje się obiegowe frazesy i kalambury z podtekstem seksualnym. W *Stokrotkach* parodiuje się symbolizm wianka dziewiczego. Czeski zwrot „zaprosić na oglądanie kolekcji motyli” (znaczący tyle co: „zapropionować zbliżenie seksualne”) zostaje udostępniony, gdyż w mieszkaniu mężczyzny rzeczywiście jest bogata kolekcja motyli. *Zabójstwo...* funkcjonuje jako dosłowna ilustracja tradycyjnego czeskiego powiedzenia „przez żołądek do serca”. Tak oto *rôtis, pâtes i patisseries* okazują się bardziej erotyczne i uwodzicielskie niż ciało kobiety, a żywienie staje się główną interakcją między płciami.

Szczególny stosunek postaci kobiecych do jedzenia sprawia, że w obydwu filmach gra uwodzenia zamienia się w grę wymiany i konsumpcji. W *Stokrotkach* rozpasane ucztowanie protagonistek narzuca się jako jeszcze jeden akt wyrotowy (o ile jedzenie uznamy za czynność zakodowaną we współczesnym społeczeństwie jako „niekobieca”, ściśle reglamentowaną i zrytualizowaną). I dalej, przez podstawienie seksualności w miejsce obżarstwa i zamianę obietnicy spełnienia w spełnianą konsumpcję dziewczyny wyszydzają perwersyjną ekonomię seksualną „zaproszenia na kolację”. Przyjemność obżerania się, objadania mężczyzn, odzwierciedla męski strach przed pożarciem, byciem skonsumowanym przez *vagina dentata*. W *Zabójstwie...* owa polityka karmienia przybiera bardziej dojrzały zwrot: podczas gdy bohaterka próbuje urzeczywistnić ideał „karmiącej” i troskliwe kobiecości, w rzeczywistości to jej grozi, że zostanie pożarta przez „diabła”.

W szkicu tym chciałam ukazać, w jaki sposób w obydwu omówionych filmach funkcjonuje narracyjna i językowa subwersja. Dezintegracja języka znacząco wspiera i odzwierciedla fragmentaryzację i rozbijanie struktur narracyjnych. Jeśli nawet filmy te nie stwarzają nowego języka pożądania, to ich atrakcyjność w znacznej mierze polega na wizualnych i językowych grach zakazanego kobiecego spełnienia. „Stokrotki”, wbrew werdyktowi niektórych krytyków, to nie są (jeszcze?) młode gniewne; nie, to raczej znudzone i zepsute dziewczyny łaknące zabawy. Nie stawiają egzystencjalnych pytań o sens życia, lecz obnażają je jako dźwigiary prawdy fallocentrycznej. Bohaterka *Zabójstwa...* nie jest „kobietą doskonałą”; jest raczej upadłym, świadomym, domowym aniołem. Kobiety nie są tutaj modelem roli, odmawiają występowania jako negatywne bądź pozytywne stereotypy w męskiej ikonografii.

Jeśli zgadzamy się z klasyczną feministyczną teorią filmu, że uznane filmy dokonują pewnego wykluczenia widza o tożsamości kobiecej, to dwa omówione tu dzieła możemy opisać jako wypowiedzi dokonujące radosnego, triumfalnego włączenia kobiet, jako dzieła rozbijające strukturę męskiego spojrzenia i panujące znaczenia przypisane do reprezentacji formy kobiecej. Jestem przekonana, że to osiągnięcie wyjątkowe nie tylko w skali czeskiej nowej fali, lecz w dziejach kina w ogóle.

PETRA HANÁKOVÁ

Tłum. MICHAŁ SZCZUBIAŁKA

¹ W sprawie definicji estetyki feministycznej zob. P. Erens, *Towards a Feminist Aesthetics: Reflection-Revolution-Ritual*, w: *Sexual Stratagems: The World of Women in Film*, Horizon, New York 1978, s. 156-167. Ruby Rich objaśnia kategorię „kina gorgonicznego” jako filmów, w których to kobiety „śmieją się ostatnie” i w których humor pełni funkcję niwelatora ładu patriarchalnego oraz odnowiciela struktury dramatycznej. Rich uważa *Stokrotki* za jeden z pierwszych filmów autorstwa kobiety, który zmierza w stronę anarchii seksualnej, chociaż w tamtych czasach jego niszczycielski humor odbierano przeważnie jako slapstick. Zob. R. Rich, *In the Name of Feminist Film Criticism*, w: *Movies and Methods*, red. Bill Nichols, University of California Press, Berkeley i Los Angeles 1985, s. 353.

² Choć okres czeskiej nowej fali przyniósł prawdziwą eksplozję kreatywności, był to zarazem czas, kiedy – w porównaniu z kinem rozrywkowym z lat 30. i 40., pełnym nowoczesnych, aktywnych bohaterów – postać silnej kobiety zniknęła z ekranu. Trzeba przy tym zauważyć, że w męskich filmach nowofalowych z rzadka pojawiały się interesujące, choć drugorzędne role kobiece, a ich dynamizm był raczej niszczycielski, tak jak

w przypadku postaci granych przez Věře Křesadlovą w *Konkursie* (1963) Miloša Formana i *Intymnym oświeceniu* (*Intimní osvětlení*, 1965) Ivana Passera. Myślę, że ciekawa byłaby reinterpretacja filmów nowofalowych z punktu widzenia tych kobiet, które oczekiwania mężczyzn nieodmiennie skłaniają jedynie do śmiechu bądź oporu.

³ Tytuł *Zabójstwo inż. Čerta* (*Vražda ing. Čerta*) rozmaicie tłumaczono na angielski – jako *The Murder of Dr.* (lub *ing.*) *Lucifer*, *The Murder of Mr. Devil*, a nawet jako *Killing the Devil*. Ja sama proponuję przekład: *The Murder of Engineer Lesser Devil*, przagnąc zachować ironiczny wydźwięk tytułu oryginalnego, jako że *Čert* to nie Szatan, lecz stwór piekielny niższej rangi; można by nawet rzec, że to członek „piekielnej klasy pracującej”. Skrót *inż.* (bez mgr) może nieść ze sobą swoiście „drobnomieszczańską” konotację.

⁴ Przez „narrację kobiecą” rozumiem nie tylko opowieść snutą przez kobietę i traktującą nade wszystko o kobietach. W narracji kobiecej podejście założonego narratora dzieła filmowego do postaci (sposób ukazywania-osądzania tych postaci) powinien wydobywać na jaw i odzwierciedlać jakieś swoiste cechy doświadczenia kobiecego. Jestem przekonana,

- że jest wiele filmów poświęconych kobietom, natomiast niewiele takich, w których skrywałby się kobiecy bądź feministyczny narrator.
- ⁵ Zob. H. Cixous, *The Laugh of Medusa*, „Signs: Journal of Women in Culture and Society”, nr 4 (1976), s. 875-893; też, *Castration or Decapitation?* „Signs: Journal of Women in Culture and Society”, nr 1 (1981), s. 41-55; L. Irigaray, *The Sex Which Is not One*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y. 1985; T. Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Methuen, Londyn 1985.
 - ⁶ Czego przykładem ostatnio wydana książka na temat czeskiej nowej fali; zob. S. Přádná, Z. Škapová, J. Cieslar, *Démanty všednosti – Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně* [Diamanty codzienności – Czeski i słowacki film lat 60. Fragmenty o nowej fali], Pražská scéna, Praga 2002.
 - ⁷ Inne ważne reżyserki działające w tym okresie to chociażby Drahomíra Vihanová czy Eva Sadková. Ta druga pracowała głównie dla telewizji.
 - ⁸ Owa narzucona „emancypacja” oznaczała dla większości kobiet podwójne brzemienie pracy zawodowej i prowadzenia domu.
 - ⁹ Co więcej, deklarowany feminizm niektórych artystek z Europy Wschodniej wydaje się ogromnie problematyczny w świetle kryteriów zachodnich, nade wszystko za sprawą ich „wypaczonych” wyobrażeń o aktywizmie i nieufności w stosunku do polityki i analizy społecznej. Złożone przyczyny zjawiska, które Dina Iordanová nazywa „niechętnym feminizmem” wschodnioeuropejskich artystek filmowych pokroju Věry Chytilové, Agnieszki Holland i Máty Mészáros, zasługują na głębszą analizę. Zob. D. Iordanová, *The Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*, Wallflower, New York 2003.
 - ¹⁰ W miejscami nazbyt osobistych wspomnieniach o czeskiej nowej fali Josef Škvorecký – czym sam się obnaża – przedstawia Chytilovą jako „zniewalającą piękność”, którą przy pierwszym spotkaniu (miała wtedy trzydzieści jeden lat) wziął za młodzikutkę, niedoświadczoną laleczkę. Krumbachová zapamiętał jako „kobietę niezwykle piękną”, *eleganczkę, rozrzucającą dyskretną woń perfum damę w kostiumie od najlepszego praskiego krawca*. Zob. J. Škvorecký, *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of Czech Cinema*, tłum. M. Schonberg, P. Martin, Toronto 1971, s. 99, 118; cyt. dalej jako *Bright Men*.
 - ¹¹ Chytilovej stworzono też wizerunek niezłomnej artystki, która nie wahała się wydać władzy prywatnej wojny, kiedy objęto ją zakazem pracy; jej list z jesieni 1975 roku do prezydenta Gustava Husáka stał się *cause célèbre* i był potem często cytowany. Na szczególną uwagę zasługują fragmenty, w których autorka wykorzystuje reżymową retorykę *emancypacji* w celu uzasadnienia żądania poszanowania jej *praw jako kobiety*. Tłumaczenie angielskie tego listu dołączono jako „atrakcję” do cyfrowej edycji *Stokrotek*, Facets 2002.
 - ¹² J. Škvorecký, dz. cyt., s. 102.
 - ¹³ Tamże, s. 103.
 - ¹⁴ Škvoreckiemu Krumbachová jawiła się jako „stuprocentowa kobieta”. W oryginale autor używa łacińskiego słowa *femina*. Zob. J. Škvorecký, dz. cyt., s. 108.
 - ¹⁵ W znamienity sposób „rolę muzy” przypisuje się jej w większości omówień traktujących o jej współpracy z mężem Janem Němcem.
 - ¹⁶ J. Škvorecký, dz. cyt., s. 108.
 - ¹⁷ Autorka obstaje też przy tym, że film ten ukazuje, że *zło nie musi objawiać się w postaci apokaliptycznych zniszczeń, jakie przynosi wojna, że jego korzenie mogą tkwić w małym, powszednim złu*. Tak Bliss Cua Lim, jak i Peter Hames odnoszą się sceptycznie do tej interpretacji. Zob. Bliss Cua Lim, *Dolls in Fragments: Daisies as Feminist Allegory*, „Camera Obscura”, nr 2 (2001); P. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, University of California Press, Berkeley i Los Angeles 1985.
 - ¹⁸ J. Škvorecký, dz. cyt., s. 108.
 - ¹⁹ P. Hames, dz. cyt., s. 222.
 - ²⁰ Autorka jednej z nowszych interpretacji, Brigita Ptáčková, mówi nawet o *walce estetyki z etyką*, która w tym filmie staje się nierozstrzygalna, tak że forma sprzeciwia się uchwyceniu przesłania. Ptáčková twierdzi, że każdy zamysł *estetycznie zdystansowanego przesłania etycznego* prowadzi do pragmatycznego pata, ponieważ nie istnieje możliwość *katharsis* ani jasnego, dydaktycznego przedstawienia tego sporu. Zob. B. Ptáčková, *O svárú etiky a estetiky v „Sedmikráskách” Věry Chytilové*, „Cinepur”, 22 (2002), s. 28, 26.
 - ²¹ Znamiennym przykładem jego stosunku do kobiet jest scenariusz filmu *Konec sierpnia w hotelu Ozon* (*Konec srpna v hotelu Ozón*, 1966) w reżyserii Jana Schmidta. Ta fabuła z gatunku science fiction opowiada o grupie kobiet, które przeżyły katastrofę atomową, ale wychowane w całkowitej izolacji od męż-

- czyżn, są pozbawione jakiejkolwiek moralności bądź etyki i krążą po kraju jak dzikie zwierzęta.
- ²² Nic dziwnego, że Pavel Juráček nie był zachwycony gotowym filmem i nazwał go *ślicznym nocnikiem z kawałkiem gówna na dnie*; zob. P. Juráček, *Deník 1959-1974*, NFA, Praha 2001, s. 454.
- ²³ P. Hames, dz. cyt., s. 261.
- ²⁴ J. Škvorecký, dz. cyt., s. 133.
- ²⁵ M. i A. Liehm, *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film after 1945*, University of California Press, Berkeley i Los Angeles 1980, s. 287.
- ²⁶ Krumbachová w swej książce wspomina najlepszą przyjaciółkę Marie i jej figle z czasów szkolnych, co niekiedy uważa się za źródło inspiracji *Stokrotek*. Zob. E. Krumbachová, *První knížka Ester*, Primus, Praha 1994, s. 33. W dwóch Marie niektórzy widzą też odzwierciedlenie blondynki Estery i brunetki Věry Chytilovéj.
- ²⁷ Klasyczne rozważania Stephena Heatha, i analiza mechaniki spojrzenia Laury Mulvey nie-dwuznacznie potwierdzają spostrzeżenie, że film ciągle na nowo inscenizuje dramat Edypa wyłącznie z punktu widzenia mężczyzn; zob. S. Heath, *Questions of Cinema*, Macmillan, London 1981; L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992, s. 95-107. Według Christiana Metza całe kinowe znaczące (*signifier*) jest edypalne; zob. Ch. Metz, *Le significant imaginaire*, „Communications”, 23 (1975), s. 45. Teresa de Laurentis w wymowny sposób zanalizowała mechanizmy wpisywania kobiet w narrację edypalną; zob. T. de Laurentis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1984.
- ²⁸ L. Irigaray, *The Sex*, dz. cyt., s. 134.
- ²⁹ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Le-wańska, KR, Warszawa 1997, s. 17.
- ³⁰ T. de Laurentis, *Alice Doesn't*, dz. cyt., s. 125-126.
- ³¹ Bliss Cua Lim, dz. cyt., s. 46-62.
- ³² L. Irigaray, dz. cyt., s. 78.
- ³³ Zwróćmy uwagę na wstęp: *Zawsze... już jako mała dziewczynka... byłam... trochę amoralna... odrobinę perwersyjna... Ale nie zamierzam się biczować. W końcu świetnie gotuję. I wiem, jak dogodzić... jak dogodzić mężczyznom. O cokolwiek pytają, zawsze odpowiadam: „Nie wiem, naprawdę nie wiem. Ty mi powiedz!”*
- ³⁴ Ów śmiech może, rzecz jasna, znieść tylko widz o kobiecej tożsamości; stąd też rozszczępienie wśród widzów, dostrzeganie w bohaterkach bądź to „potworów”, bądź też dzielnych rewindykaterek (dawno utraconych) pozycji.
- ³⁵ Zob. J. Cieslar, *Now I Don't Know How To Keep Going: Early Films of Věra Chytilová*, „Kinoeye”, www.kinoeye.org/02/08cieslar-08.php.
- ³⁶ H. Cixous, dz. cyt., s. 45.
- ³⁷ Znamienne, że ten „zaświatowy” głos męski dociera często tylko przez telefon. Na przykład w scenie orgii kulinarnej dzwoni mężczyzna, szemrze miłe słówka i nagle połączenie urywa się: jego głos zostaje „ucięty”, co wzmacnia motyw „kastracji” dokonywanej na „falicznych” pokarmach.
- ³⁸ H. Cixous, dz. cyt., s. 45.