

Izabela Sobczak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID 0000-0001-7167-5767

Językiem miłości, językiem ciała.**Djuna Barnes i *Wiek 21* Ewy Kuryluk**

Artystka i pisarka Ewa Kuryluk w rozmowie z Anną Nasiłowską i Ryszardem Nyczem, przeprowadzonej w 1994 roku, dostrzega paralele przełomów wieków i zaznacza, że pod koniec XX stulecia „przerabiamy minione style” *fin de siècle*'u¹. Kuryluk jest twórczynią świadomie kontynuującą tradycję modernistyczną, tym bardziej że analizuje ją także pod kątem teoretycznym, jako historyczka sztuki, chociażby w książkach *Wiedeńska apokalipsa* (1974) czy *Salome albo o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya* (1976). Obecnie, znana jako pisarka autobiograficzna z tryptyku *Goldi* (2004), *Frascati* (2009), *Feluni* (2019), literacki związek z estetyką modernistyczną wyraża przede wszystkim w prozie fikcyjnej lat dziewięćdziesiątych, a szczególnie w eksperymentalnej, wydanej po angielsku powieści *Wiek 21* (*Century 21*; 1992). To właśnie w tym afabularnym, intertekstualnym i nieprzezroczystym językowo dziele pojawiają się bohaterki i bohaterowie wyjęci z artystyczno-literackiego świata, a wśród nich Joseph Conrad, Malcolm Lowry i przede wszystkim – Djuna Barnes, którzy mimo praw rządzących czasem i przestrzenią spotykają się w fabule powieści, romansują, rozmawiają o literaturze i miłości.

Djuna Barnes jest amerykańską pisarką i rysowniczką awangardową; pojawia się w *Wiek 21* jako jedna z protagonistek, ale spektrum intertekstualnego odniesienia do jej modernistycznej twórczości wykracza u Kuryluk daleko poza nominalne aluzje. Barnes jako pisarka jest znana przede wszystkim ze swojej eksperymentalnej, opartej na wątkach autobiograficznych, powieści *Ostępy nocy* (*Nightwood* 1936), historii burzliwego romansu między Robin Vote a Norą Flood, o którym Anais Nin miała powiedzieć, iż jest to „najpiękniejsza znana [jej] rzecz o kobiecie i kobietach zakochanych”². Tematyka miłosna spotyka się u Barnes z ekstrawagancką poetyką, opartą, jak zauważają amerykańskie badaczki Karen Kaivola oraz Julie Taylor, na

¹ Zob. Inna awangarda. Z Ewą Kuryluk rozmawiają Anna Nasiłowska i Ryszard Nycz, „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6, s. 239–241.

² Za: A. Piechucka, *Rzecz o kobiecie i kobietach*, „Nowe Książki: Przegląd Nowości Wydawniczych” 2019, nr 9, s. 50.

eksponowaniu cielesności w języku³. Wyrażanie afektu za pomocą obrazowania ciałem, zespolenie skomplikowanej natury języka i miłości, staje się, ponad bardziej bezpośrednimi związkami, elementem łączącym obie pisarki przełomów wieków.

Kuryluk rozpoczyna *Wiek 21* barwnym opisem zachodzącego słońca – jednym z najbardziej sentymentalnych, zdawałoby się, motywów w literaturze:

„ZACHÓD SŁOŃCA W ZATOCE PERSKIEJ. Czerwone morze mojego umysłu. Żeglarze śpią, złożywszy na stołach głowy i pięści. W pustych kawiarniach drzemią stoliki o marmurowych blatach. Orientalny kwiat wędnie w męskiej dłoni. [...] Kobieta udaje, że opiera się kochankowi. Kobieta nie cierpi jego wyważonych pieszczot. Ideały miłości, staroświecka wybujałość uczuć. Collage cielesnego rozkładu. prostytutki liczą pieniądze i przeżyte lata. Niespodzianki oczekują czytelników, którzy odrzucają niespodzianki, księżycowe wizje, barwy wielu książek, antologie prozy z poezją [...]. W Zatoce Perskiej literatura rodzi się z niedosytu i tęsknoty⁴.

Zachód jest dla artystki prakolebką wszelkich metafor oraz podstawą zachodniej metafizyki; jak przyznaje w rozmowie z Agnieszką Drotkiewicz: „W angielskim urzeka mnie brzmienie krótkiego słowa *sunset*, zwiastującego noc przyrody: porę snu i ciemności, miłości i śmierci, seksu i koncepcji, ale też, w przenośni, »noc umysłu«, czyli czasy zabobonu i obskurantyzmu, przemocy, bezprawia, wojny”⁵. Czerwony zachód oraz oniryczna atmosfera tego, co mu towarzyszy: uśpionych żeglarzy, pustych kawiarni, pary kochanków, zapowiada, że czyny bohaterów regulować będą prawa nocy, kiedy budzą się do życia starzy bliźniacy: Eros i Tanatos. Jak zauważa krytyk Denis de Rougemont, pierwsze słowa *Dziejów Tristana i Izoldy* („Panowie miłośnicy, czy wola wasza usłyszeć piękną opowieść o miłości i śmierci?”)⁶ wskazują, iż to właśnie ta para bogów stoi u podstaw wszelkich romansów w tradycji Zachodu. Rougemont łączy wielokrotnie powtarzany w literaturze mit Tristana z sadystycznym geniuszem ludzkim; geniusz ten pragnie miłości, której spełnienie równa się tylko samobójstwu – jak inaczej bowiem można doświadczyć smaku „poznania siebie samego na krawędzi”⁷? Kuryluk również nie boi się stawiać słów: *love, amor, kocham, eros*, obok destrukcji tożsamości, jednak to, co pozostaje

³ Kaivola pisze, iż Barnes potrafi lepiej niż jakakolwiek inna pisarka jej czasów „wpisać ciało w język”; dla Taylor poetyka Barnes opiera się na „cielesnej lokalizacji”. Zob. K. Kaivola, *All Contraries Confounded. The Lyrical Fiction of Virginia Woolf, Djuna Barnes, and Marguerite Duras*, University of Iowa Press, Iowa City 1991, s. 79; J. Taylor, *Djuna Barnes and Affective Modernism*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2012, s. 111. O znaczeniu ciała w powieści *Ostępy nocy* piszę więcej w artykule: I. Sobczak, *Ostępy języka. Modernistyczna proza Djuny Barnes w polskim tłumaczeniu*, „Przekładaniec. A Journal of Translation Studies” 2021, nr 42, s. 160–179.

⁴ Wszystkie fragmenty powieści *Wiek 21* przytaczam z: E. Kuryluk, *Wiek 21*, przeł. M. Kłobukowski, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1995, tu: s. 7 (podkr. – I.S.).

⁵ E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, rozmawia A. Drotkiewicz, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2016, s. 12.

⁶ J. Bedier, *Dzieje Tristana i Izoldy. Odtworzone według dawnych legend i poematów*, przeł. i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy), Drukarnia Współczesna, Warszawa 1930, s. 41.

⁷ D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1999, s. 38.

dla niej najważniejsze, jest samą tkanką; tak jak w swoich instalacjach artystka scala miłosne słowa w postaci tatuażu – ze skórą⁸, tak i w prozie łączyć je będzie przede wszystkim z ciałem.

Bohaterowie *Wieku 21* mówią o cierpieniu z miłości językami różnych czasów: począwszy od Bereniki uciekającej przed mężem Euergetesem w otchłań Nilu, przez Goethego zdradzającego Charlotte, odrzuconą kochankę Carol Kar i jej bliźniaczą siostrę Ann Kar⁹, skończywszy na Miłosławie umierającym z pożądania do Djuny Barnes. „Staroświecka wybujałość uczuć”, jak wskazuje autorka w pierwszym akapicie powieści, łączy się z „cielesnym rozkładem”: Berenika wykrwawia się na śmierć, Barnes choruje na AIDS. U Kuryluk zamiast zmierzchu zabarwionego „purpurą heroizmu”¹⁰, którego wypatruje Rougemont w miłosnych opowieściach opartych na średniowiecznej tradycji, występuje raczej purpura ciała: krew i żądza. Świat *Wieku 21* jest naznaczony dwudziestowieczną psychoanalizą, dla której „geniusz” ludzki oprócz tego, że destrukcyjny (jak chciałby Rougemont), jest także, a może przede wszystkim – lękliwy. Miłość i lęk, jak wyjaśnia Agata Bielik-Robson, „okazują się dwiema formami tego samego arcyludzkiego libido, odsłaniającego się w swym niezdeterminowaniu i ekscytcie”¹¹. Ekscytc, dewiacja i destrukcja należą natomiast do ścisłego repertuaru modernistycznej wyobraźni literackiej, która według Germana Ritzza łączy Tanatosa i Erosa z „gwałtowną próbą wypowiedzenia tego, co dotychczas ukryte”¹². Ritz ma na myśli przede wszystkim miłość homoseksualną, ale to właśnie ona, obok innych prób przekraczania kulturowych i płciowych granic, wraz z perspektywą kobiecej cielesności i aspektami autoerotycznymi znajduje odbicie na kartach prozy Kuryluk¹³. Współczesna artystka wykorzystuje romans, należący do jednego z bardziej konwencjonalnych i klasycznych gatunków, w sposób transgresyjny, ale przekracza owe granice, również językowe, w miejscach, które wyznacza wcześniej twórcza ekspresja Djuny Barnes.

Kuryluk stąpa po śladach modernistycznej pisarki nie tylko w wymiarze tekstowym. Punktem istotnym na jej artystycznej mapie, który stanowi także jedno z miejsc akcji *Wieku 21*, jest Nowy Jork. To właśnie do tego miasta artystka emigruje z Polski; tam też, podczas upalnego lata 1987 roku, analizując „fatalny romans”

⁸ Artystka tworzy cykl instalacji przedstawiających jej ciało na płótnie, które wypełniają (często skojarzone z miłością) słowa i teksty. Zob. Instalacje: *Rysopisy 1986–1995*, w: E. Kuryluk, *Droga do Koryntu od dziś do 1959 roku / On the Way to Corinth. Tracing My Art to 1959*, Twój Styl Wydawnictwo Książkowe, Warszawa 2006, s. 62–69.

⁹ Obie postacie posiadają imiona będące wariacjami imienia Anny Kareniny oraz stanowią centralne *alter ego* samej Kuryluk.

¹⁰ D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, dz. cyt.

¹¹ A. Bielik-Robson, *Miłość mocna jak śmierć. Przyczynek do filozofii skończoności*, „Teksty Drugie” 2013, s. 20.

¹² G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, TAIWPN Universitas, Kraków 1999, s. 98.

¹³ Zresztą nie tylko w *Wieku 21*; na wątku miłości homoerotycznej oparte jest w całości inne dzieło Kuryluk – *Encyklopedierotyki* (2001), na które powołuję się w dalszych częściach niniejszego artykułu.

i problemy finansowe, znajduje inspirację do książki¹⁴. Dzieli życie między Nowym Jorkiem a Paryżem, podobnie jak Djuna Barnes i podobnie jak ona angażuje się nie tylko w pracę literacką, ale także plastyczną¹⁵. Nic dziwnego, że Kuryluk sięga po twórczość artystki z Greenwich Village, której niekonwencjonalne życie, silna osobowość, wyzwolenie obyczajowe, a obok tego „kosmopolityczny”, by użyć określenia Andrew Goldstone’a, styl pisarski mogły stanowić odpowiednią paralelę dla doświadczeń współczesnej emigrantki, na które składały się poczucie obywatelstwa świata, nieskrępowania artystycznego i wyobcowania¹⁶.

Wspólnota wyobraźni: miłość Salome

Kuryluk przyznaje, że pomysł napisania powieści zrodził się ze snu, który miała tuż po tym, jak znalazła pod stertą śmieci na ulicy w Nowym Yorku elektryczną maszynę do pisania – „underwooda”. Umysł podczas snu dokonał specyficznej transjacji, tak iż artystka znalazła się w lesie (*wood*), który był posyty na tyle gęsto, iż musiała przejść pod nim (*under*)¹⁷. W *Wieku 21* pojawia się ta scena, gdy *alter ego* Kuryluk – Ann Kar – rozmawia z Italo Svevo:

Nie, przyjacielu. Nie myśl, że co miesiąc wystukuję kolejną Chartreuse de Parme. Ale to tylko dlatego, że w co drugim słowie robię literówkę. Tak czy owak Mister Underwood 700, którego znalazłam na rogu Broadwayu i Sto Szestastej, to istny geniusz. W nocy sam poprawia ortografię.

Jakbym słyszał Djunę Barnes: Bez underwooda nie powstałby *Nightwood*. Mandelsztam też na nim pisze, prawda? Czy to jakaś epidemia? (s. 148)

Tak jak dla bohaterów *Wieku 21* bez underwooda nie powstałaby powieść *Nightwood* (*Ostępy nocy*), tak dla Kuryluk nie byłoby *Wieku 21*, gdyby nie dzieło Djuny Barnes. Autorka zwraca uwagę na fonetyczne współbrzmienie słów „underwood” i „Nightwood”: spajający element *wood* – ‘las’ – można odczytywać jako generacyjny pomost; symbol zagubionej podmiotowości, która jest jednym z głównych wyznaczników modernistycznej „świadomości kryzysowej” i która dla Kuryluk aktualizuje się pod koniec wieku XX¹⁸.

Pisarka już w pierwszych zdaniach swojej powieści wprowadza niejasne figury bohaterskie: nieobecnych świadomością żeglarzy, uniwersalny podmiot „kobięcy”,

¹⁴ E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, dz. cyt., s. 6.

¹⁵ Zob. P. Herring, *Djuna. The Life and Work of Djuna Barnes*, Viking Penguin, New York 1995.

¹⁶ Określając styl Barnes jako kosmopolityczny, Goldstone wskazuje, że „jego znaczenie społeczne polega na łączeniu estetycznego dystansu – wyrażającego się w efektownych opisach, kpinie lub ironicznym stosunku do bohaterów, oraz w ekstrawaganckich, niepokojących aberracjach językowych”. Zob. *Kosmopolityzm jako styl*, przeł. M. Rychter, „Literatura na Świecie” 2017, nr 5–6, s. 36.

¹⁷ E. Kuryluk, *Manhattan i Mała Wenecja*, dz. cyt., s. 9–11.

¹⁸ O świadomości kryzysowej rodzącej się u kresu XIX wieku, odznaczającej się upadkiem stabilności epistemologicznej, w tym podmiotowej, zob. R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, TAIWPN Universitas, Kraków 2004, s. 71–141.

a nawet czytelników, przełamując tym samym granice fikcji i rzeczywistości. Akapit ten nawiązuje znacząco do wyobrażeń o śnie i nocy. Słońce i odbijające się od niego czerwone morze zaraz znikną, by mógł wzejść księżyc, którego światło jest pozorne, mgliste, srebrnobiałe. Przykryty śniegiem nocny las wraz z jasną tarczą księżycyca stanowią dominujący pejzaż *Ostępów nocy*, reprezentując zagubioną kondycję tożsamościową bohaterów, przede wszystkim jednej z kochanek – ekscentrycznej Robin. Kobieta wędruje w poszukiwaniu cielesnych uniesień, zdradza ukochaną Norę, gubi się, nocuje w lasach¹⁹. Równie niebezpiecznego i swobodnego życia pragnie Berenika na kartach *Wieku 21*, która ucieka „w księżycowy chłód”, zazdroszcząc „prostytkom sprzedającym w porcie własne ciała”, marząc o tym, by zasnąć w „runie leśnym, na mchu nocy” (s. 67). Berenika, co istotne, podczas swych leśnych wędrówek rozmawia z księżycem, który ma cechy kobiece. Obraz bohaterki spowinowaconej z nocą, niewinnej, a jednocześnie niebezpiecznej i targanej namiętnościami, pojawiający się zarówno w *Wieku 21*, jak i w *Ostępach nocy*, stanowi nawiązanie intertekstualne do znanej zarówno Kuryluk, jak i Barnes postaci Salome z dramatu Oscara Wilde’a. W równie zimowy jak dla Robin w *Ostępach nocy* wieczór młoda księżniczka żąda głowy Jokaana na srebrnej tacy; w jednakowy Berenice w *Wieku 21* sposób mówi do księżycyca: „Jak miło patrzeć na pełnię! [...] Jest chłodna i czysta. Jestem pewna, że jest dziewicą, że piękność jej jest dziewicza. Tak, ona jest dziewicą. Nigdy nie splugawiła siebie”²⁰.

Dziewictwo i kobiecą seksualność łączy mitologia księżycyca spowinowacona z wodą i menstruacją²¹. Księżyc jako kobieta zwiastuje rozlew krwi, która jest symbolem zła, ponieważ występuje niejako wbrew naturze: skoro kobieta krwawi i nie umiera, nie można jej ufać; staje się orędowniczką cierpienia i śmierci. Dojrzewająca Salome opętana pożądaniem odcina głowę Jokaana, by móc złożyć na jego ustach pocałunek – prawdziwy wyraz triumfu Rozkoszy nad średniowieczną Cnotą, jak mówi w książce *Salome albo o rozkoszy* Ewa Kuryluk²². Na kartach *Wieku 21* mit Salome zostaje przekształcony w koszmar nawiedzający Ann Kar: „mam na szyi medalion z portretem taty. Odpinam łańcuszek, wyrzucam portret i znajduję bezgłowe ciało ojca, zalane świeżą krwią jak podpaska” (s. 91). Głowa będąca portretem zostaje podana na srebrnej tacy – medalionie, a rolę Heroda tym razem odgrywa ojciec. Menstruacyjna krew córki płynąca z odciętej głowy ojca

¹⁹ Wszystkie fragmenty powieści *Ostępy nocy* przytaczam z: D. Barnes, *Ostępy nocy*, przeł. M. Szuster, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2019, tu: s. 81.

²⁰ O. Wilde, *Salome. Tragedya w jednym akcie*, słowo wstępne i przeł. L. Choromański, il. A. Beardsley, Nakładem Ferdynanda Hoesicka, Warszawa 1914, s. 17.

²¹ Jean-Paul Roux zwraca uwagę, iż kobieta jest mocno związana z wodą zarówno biologicznie – jako nosicielka wód płodowych, a także psychologicznie – jako osoba stereotypowo skora do płaczu i częściej się kąpiąca. Księżyc ma również bliższe powinowactwo z wodą – od niego zależą ruchy wód, przypływy i odpływy. Zob. J.P. Roux, *Kobieta w historii i micie*, przeł. B. Szczepańska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2010, s. 170–171. Menstruację z księżycem łączy natomiast równa długość trwania cyklu. W wielu językach księżyc i menstruacja są określane tym samym słowem. Zob. tamże, s. 196–197, oraz J.P. Roux, *Krew, mity, symbole, rzeczywistość*, przeł. M. Perek, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 69–72.

²² Zob. E. Kuryluk, *Salome albo o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 43–58.

to motyw, który z pewnością można adekwatnie odczytać kluczem freudowskim związanym z kompleksem edypalnym²³, jednakże tym razem śmiercionośny zalew krwi zdaje się nie tyle początkiem dojrzewania, ile raczej eskalacją dojrzałości. Kobiecość „w nadmiarze”, która sprowadza nieszczęście, a nawet śmierć, uosabia w *Ostębach nocy* postać transseksualisty doktora Matthew O’Connora, który – co symptomatyczne – natrętnie boi się katów i bycia zgilotynowanym (s. 30–31).

Język Barnes jest językiem tabu związanego z seksualnością (przede wszystkim nieheteronormatywną), która współgra z topiką ciemności i nocy; tylko nocą bowiem budzi się prawdziwie intymne życie ludzkie. Barnes, jak zauważa Jean Gallagher, prowadzi czytelnika / czytelniczkę za voyeurystycznym okiem kamery, czyniąc z kobiety (Robin) rodzaj spektaklu²⁴. W podobny sposób podgląda kobiece bohaterki Kuryluk; artystka bierze jednak pod lupę kobiece ciało, które staje się tabu – czyli ciało, które traci krew: dziewiczą, menstruacyjną, porodową – i otwiera tym samym problematykę płodności i prokreacji. W jednym z listów Ann do Carol bohaterka zaprasza siostrę na spacer po „kasztanowych lasach, obok kapliczki z figurą Dziewicy, która w rękach trzyma zwój z napisem *senza la mamma la vita non ha scopo*”²⁵ (s. 61). Scena ta zdaje się nawiązywać do zakończenia *Ostępów*, gdy kochanki Robin i Nora spotykają się nocą, przy lesie, w kapliczce z wizerunkiem Madonny (s. 183). Spektakl, w którym zezwierzęcona i rozerotyżowana Robin odgrywa opętańczy taniec między wizerunkiem Dziewicy a ujadającym psem, przedstawić ma – w najbardziej podstawowym odczytaniu – podwójną naturę bohaterki: „zwierzęcą” namiętność oraz dziewiczą światłość i czystość²⁶. Jednakże Madonna oprócz figury świętej symbolizuje także figurę matki, którą odrzucają zarówno bohaterki Barnes, jak i Kuryluk. Satyryczny napis trzymany przez Madonnę u Kuryluk, jak i profanacja kapliczki u Barnes sugerują, iż obie artystki dystansują się do podwójnego wizerunku Dziewicy-Matki; wizerunku, do którego mógł przyczynić się, jak ciekawie zaznacza Jean-Paul Roux, męski strach przed krwią pierwszego stosunku seksualnego²⁷.

Dystans do obrazu Matki Boskiej nie wynika bynajmniej z lekceważącego traktowania kwestii religii czy wiary²⁸, ale raczej z braku poczucia wspólnoty doświadczeń: Maryja jako kobieta nie musi zaznać bólu pierwszego razu, by stać się matką; jako święta nie wie natomiast, czym jest przyjemność seksualna. Bohaterki Kuryluk i Barnes, przyjmując kulturową maskę Salome, której przeznaczona jest

²³ Biologiczna gotowość do posiadania dziecka byłaby tu drogą do spełnienia dziewczęcych marzeń o posiadaniu czegoś rekompensującego brak penisa: „Dziewczynka wyrzeka się chęci posiadania penisa na rzecz posiadania dziecka – i w tym celu obiera jako obiekt pożądania własnego ojca”. Z. Freud, *Kilka psychicznych skutków anatomicznej różnicy płci*, w: tegoż, *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 235.

²⁴ Zob. J. Gallagher, *Vision and Inversion in "Nightwood"*, „Modern Fiction Studies” 2001, nr 2, s. 280, 285.

²⁵ „Bez matki życie nie ma celu” [tłum. I.S.].

²⁶ Zob. Ph. Herring, *Djuna*, dz. cyt., s. 167–168.

²⁷ J.P. Roux, *Krew, mity...*, dz. cyt., s. 116.

²⁸ Nie wskazywałyby na to wątki religijne, które dla Barnes są bardzo ważne, zob. Ph. Herring, *Djuna*, dz. cyt.

krew i śmierć, nie mogą jednocześnie odegrać społecznie sankcjonowanej roli matki: Robin porzuci więc swojego męża i syna, bohaterka Djuna Barnes w *Wiek 21* poroni ciążę (320–321). Związana z pogańskim kultem Salome-tancerka (a taką jawi się Robin z końca powieści) niczym mityczna bachantka z orszaku Dionizosa byłaby skłonna prędzej rozerwać na strzępy własne dziecko niż utracić wolność²⁹. Równocześnie jednak Wilde'owska Salome jest także swoistą ofiarą natury. Gdy mówi zrozpaczona do Jokaana: „byłam dziewicą, a tyś mi odebrał dziewictwo moje”³⁰, sygnalizuje tym samym, iż prawdziwym momentem utraty niewinności jest *de facto* chwila, w której zaczynamy pożądać.

Język miłości jest zatem językiem straty – zarówno w wymiarze konkretnym, gdy obiekt pożądania odchodzi, jak i w wymiarze uniwersalnym: dojrzewając, żegnamy przeszłych, dziecięcych „siebie”. W psychoanalizie będzie to zatem moment separacji (emocjonalno-cieleśnej) od matki, który jest naznaczony ambiwalencją: matka jako abiekt, by użyć terminu Julii Kristevy, staje się odrzuconym organem, niechcianą częścią nas samych, jednocześnie nadal reprezentując sferę, do której usilnie staramy się wrócić³¹. Opis tego specyficznego stanu – jako naturalnej konsekwencji zakochania i pożądania – znajdziemy także u Rolanda Barthes'a we *Fragmentach dyskursu miłosego*:

Jednakże pośród tego dziecięcego uścisku nieuchronnie pojawia się genitalność; przerywa ona rozproszoną zmysłowość kazirodczego uścisku; zaczyna działać logika pragnienia, powraca chęć, by posiadać, zza dziecka prześwituje dorosły. Jestem więc dwoma podmiotami naraz: chcę matczyności i genitalności³².

Kuryluk przekształci te słowa w swojej późniejszej niż *Wiek 21* powieści *Encyklopedierotytk*, będącej wyrazem nieufności wobec prób byłego strukturalisty, który mieszając różne dyskursy (naukowy, literacki z formą dziennikową), pragnie zuniwersalizować podmiot miłosny, a jego wypowiedź uczynić częścią językowego systemu³³. Kuryluk tworzy więc bohatera wzorowanego na Barthes'a, który nie boi się mówić wprost o własnym, jednostkowym doświadczeniu; przedstawia fikcyjną „sypialnię” naukowca przeżywającego chwilę „matczyności i genitalności”:

Ty i *maman* zrosliście się w jedną najdroższą istotę; staliście się parą bliźniąt. Obecność jednego przywodzi na myśl drugie i sprawia ból. [...] Profil *maman* rzuca na ścianę ptasi

²⁹ K. Kerényi, *Mitologia Greków*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 207.

³⁰ O. Wilde, *Salome*, dz. cyt.

³¹ Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 18, a także L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Wydawnictwo eFka, Kraków 2000.

³² R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosego*, przeł. i posłowie M. Bieńczyk, wstęp M.P. Markowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 157–158 (podkr. – I.S.).

³³ Jak pisze jedna z bohaterek *Encyklopedierotyku* o Barcie: „Barthes udaje co prawda bohatera naszego romansu, ale z niczym się nie afizjuje. [...] Przędzie zręcznie. Happy few wykoncypują, reszta niech się głowi, skąd u niego tyle niedosytu i nieobecności, tyle uników i aluzji, tyle pożądania, które nim otworzy usta, już je zamyka”. W: E. Kuryluk, *Encyklopedierotytk*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001, s. 46.

cień, a ja w nim dostrzegam kontur Twojej twarzy. Schylam głowę i składam pocałunek na włosach *maman*, a potem muskam ustami mur za jej plecami i czuję lepkość Twoich warg³⁴.

Barthes rezygnuje we *Fragmentach* z pokazywania brzydkiego oblicza Erosa; wycofuje się z zagadnień dotyczących ciała: seksualności, płciowości, orientacji. Choć uczony pragnie znieść abstrakcję na rzecz afektu, nie opowiada się po stronie, za którą stoi – tak jak chociażby u Barnes – doświadczane i doświadczające ciało³⁵. Kuryluk sięga do awangardowej pisarki, ponieważ jej język, choć często emfaticzny i teatralny, oraz jej poetycka wyobraźnia tworzą zupełnie nowatorski język miłości.

Język miłości: ciało

Podmiot miłosny (by użyć retoryki Barthes'a), szczególnie ten, który cierpi po odejściu ukochanej / ukochanego, przeżywa tę stratę namacalnie. W *Ostępach nocy* Nora odczuwa po zniknięciu Robin rodzaj fantomowego bólu:

Im głębiej w noc, tym bardziej nieobecność Robin stawała się fizycznym brakiem, nieznośnym i nieusuwalnym. Jak nie sposób wyrzec się amputowanej dłoni, ponieważ doświadcza ona przyszłości, której ofiarą pada bezręki, tak Nora nie mogła się wyprzeć Robin, amputowanej części siebie samej. Jak tęskni nadgarstek, tak tęskniło jej serce, toteż ubierała się i szła w noc, aby – krążąc wokół kawiarni, w której mogła zobaczyć Robin – na moment „wyjść z siebie” (s. 68).

Wydaje się, iż cierpienie z miłości obdarza pewnego rodzaju cenestetyczną wrażliwością – podmiot miłosny czuje własne wnętrze, w tym momencie zaburzone, rozczłonkowane. To chwila, w której nie Jan Chrzciciel traci głowę – ale sama Salome. Cieleśnego, a wręcz organicznego wymiaru pożądania doświadcza w *Ostępach* także Feliks, kiedy widzi Robin po raz pierwszy. Bohater czuje dojmujący ból szczęki i głowy; ma wrażenie, iż mógłby pożreć tę, „która sama jest powrotem śmierci przez pożarcie”, bo tylko tak zdołałby „zbliżyć twarz do krwi na wargach naszych praojców” (s. 45). Podmiot miłosny, w tym wypadku Feliks (przyjmujący rolę Salome), pragnie swego obiektu tak gwałtownie, że spełnienie tego pragnienia może się objawić jedynie przez unicestwienie cielesne, pożarcie, rozszarpanie; bohater wie jednak, że dla niego oznacza to także zagładę – każda Salome ponosi na koniec swą karę³⁶. Eros objawia się w tym miejscu jako pragnienie konsumpcji, obecne w zachodniej kulturze, dla której, jak potwierdza Rougemont, „seksualizm jest głodem”³⁷. Dla psychoanalityków potrzeba cielesna jest jednak zawsze potrzebą psychiczną, jak mówi Carl Gustav Jung: „z psychologicznego punktu widzenia nie jest bowiem jednoznaczne, czy – by odwołać się do banalnego porównania – apetyt

³⁴ Tamże, s. 26. Co znaczące, również w *Ostępach nocy* Matthew O'Connor wykrzykuje: „Ta, której pragnę, to niewątpliwie moja matka! [...] – Matko Boska! Chciałem być twoim synem wiernym, ukochanym – choćby tylko tym drugim, nikomu nieznanym!” (s. 162).

³⁵ Zob. J. Taylor, *Djuna Barnes...*, dz. cyt., s. 1–11, 52.

³⁶ Na koniec dramatu Wilde'a Herod skazuje także Salome na śmierć. Zob. O. Wilde, *Salome*, dz. cyt., s. 58.

³⁷ D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, dz. cyt., s. 109.

jako taki ma cokolwiek wspólnego z naturą pożądania³⁸. Głód jest z reguły taki sam, stały w swej postaci, gdy już odczuwany; pożądać można natomiast zawsze inaczej, często w sposób sprzeczny: nieokiełznany bądź opanowany, nieracjonalny bądź logiczny³⁹. Pocałunek złożony na martwych ustach – czyli pocałunek Salome – jest w przypadku Feliksa żądaniem nie tyle zaspokojenia ciała, ile wpisania się w tradycję i historię miłości. Posiąć Robin znaczy doświadczyć tego, co znane sprzed wieku i opisane przez literaturę – tym jest bowiem krew „na wargach naszych praojców”, a obiekt miłosny to „drżące ciało, które stanie się mitem” (s. 45).

Michał Paweł Markowski we wstępie do *Fragmentów* Barthes'a wyjaśnia za Heglem, iż prawdziwym obiektem pożądania jest inne Pożądanie⁴⁰. Kochamy bądź chcemy kochać w sposób, jaki kochał Goethe – symbol literackiego języka miłości. A jednak Goethe w powieści *Wiek 21*, podobnie jak Barthes, zostaje przez Kuryluk sprowadzony do „sypialni”, jest podmiotem cielesnym. Goethe-bohater pożąda Lotty tak, jak Feliks pożąda Robin – wilczo, sadystycznie; śni „o ciele dartym na strzepy” (s. 261). Sadystyczne pragnienie ciała (u Barnes i Kuryluk) wiązać można z potrzebą uchwycenia prawdy o tym ciele. Konstanty A. Jeleński, tłumacząc twórczość Hansa Bellmera, twierdzi, że najłatwiej ową prawdę znaleźć w agonii. Rozpruć ciało, wejść w nie i odwrócić jak rękawiczkę – staje się wyrazem popędu artystycznego i chęci poznania⁴¹. Bellmerowskie *Lalki* jako seria instalacji naturalnej wielkości, prezentujących zniekształcone lalki-dziewczynki przyjmujące często pseudoseksualne pozycje, to przykład estetyki deformacji, umiłowanie ciała w całej jego potencjalności i konfiguracjach, symultaniczności ruchu, tańcu członków i narządów. Bellmer traktuje ciało jako rodzaj ekranu, na którym wyświetlić można pewien obraz. Obraz ów bywa jednak zniekształcony, ponieważ „ciało tak samo jak sen może kapryśnie przesunąć środek [jego] ciężkości”⁴². Widok omdlełej Robin, bezwładnie rozczochranej, z nogami rozsuniętymi jak w tańcu⁴³, z dłońmi ułożonymi po obu stronach twarzy, mógłby funkcjonować jako kolejna Bellmerowska fotografia. Szczególnie że bohaterka wygląda jak „połączenie dziecka i straceńca”, jest bezwładnie „rzuciona niczym pokarm między mięsożerne kwiaty”. Co ciekawe, u Barnes także występuje korelat snu i ciała, co zdradza

³⁸ C.G. Jung, *Pieśń o ćmie*, w: tegoż, *Symbole, przemiany. Analiza preludium do schizofrenii*, przeł. R. Reszke, Wrota, Warszawa 1998, s. 114.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ M.P. Markowski, *Dyskurs i pragnienie*, w: R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, dz. cyt., s. 13.

⁴¹ Zob. K.A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, w: tegoż, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, przeł. J. Lisowski, J.S. Buras, wyd. 2, Wydawnictwo Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2013, s. 21.

⁴² Tamże, s. 11 (podkr. I.S.).

⁴³ Obraz kobiecego ciała w stanie sprzeczności, kiedy jest jednocześnie nieruchome i dynamiczne, stanowi kolejne wspólne imaginarium Barnes i Kuryluk. Feliks patrzy na Robin jak na rzeźbę, która zdaje się pruć pod wiatr: „odniósł wrażenie, że patrzy na wystawiony w muzeum aflaston, który pozostaje wprawdzie statyczny i nie tkwi już na dziobie statku, lecz nadal wygląda, jakby pruć pod wiatr; jak gdyby ta dziewczyna scalała w sobie połówki rozbitego losu” (s. 45); u Kuryluk natomiast członkowie Międzynarodowego Instytutu Próżności pragną włączyć w swój krąg umierającą Djunę Barnes i zamienić ją w „żywą stelę” (s. 273).

surrealistyczne inspiracje obojga artystów, jako że Robin zdaje się zbudowana ze snu: to on jest czerwiem jej skóry, „toczy ją pod widzialną powłoką” (s. 42).

Kontynuatką tej cielesnej wyobraźni Barnes i Bellmera jest sama Kuryluk. Na początku *Wieku 21* jeden z bohaterów mówi: „Freud zamiast umysłu powinien był ćwiartować ciało. Rozwiązaniem jest neurofizjologia, a nie psychoanaliza. Sekcja komórek obnaża duszę” (s. 40). Poznanie ciała staje się podstawowym źródłem poznania w ogóle, szczególnie w dobie rozwiniętych technologii, które umożliwiają przekroczenie granic skóry i narządów (choćbyby ultrasonograf obrazujący wnętrze macicy). Dlatego też zanim Djuna Barnes w powieści *Wiek 21* umrze na AIDS, zostaje umieszczona w szklanej trumnie i podłączona do maszyn. Obawia się wywrócenia ciała na drugą stronę i mówi już tylko za pomocą ekranu: „Po co to szkło? Po co tyle szkła? [...] Pokroją mnie w plastry, przewiercą na wylot, dostanę przez nich zawału”. Doświadczenia Barnes na kartach powieści są egzemplifikacją ogólnych nastrojów lat dziewięćdziesiątych, w tym strachu przed postępem, przemianami społecznymi na czele z rewolucją seksualną, przed chorobami typu AIDS. Kuryluk przenosi postać pisarki z pierwszej połowy XX wieku jako reprezentantkę spełnionych obaw drugiej połowy XX wieku, ponieważ to modernistyczny styl nocy, dekadencji, upadku moralności służy najlepiej do opisania nowej kondycji świata. Współczesna Djuna Barnes i jej wyobraźnia twórcza muszą być jednak skażone tym, co wydarzyło się po drodze: dlatego śnieżny las *Wieku 21* to las obok syberyjskich łągów, a zamiast światła księżycy noc rozjaśnia jedynie ekran monitora.

Motyw ekranu jest istotny dla awangardowej twórczości Bellmera, który traktuje go jako medium między artystą a światem zewnętrznym. Na ekran „nieświadomość rzutuje obraz swej dominującej podniety”, która widziana jest tylko wtedy, gdy druga strona (świat zewnętrzny) „rzutuje jednocześnie ten sam obraz”⁴⁴. Zdaje się, że podobne myśli o sztuce towarzyszą Kuryluk:

Chodzi mi o uchwycenie cienia i sięgam do Platońskiej jaskini, zakładam, że „prawdziwy obraz” to obraz wewnętrzny, używam metafory błony czy membrany wewnętrznej, na której wszystko się odciska. Chciałabym ją, coś zupełnie niematerialnego, wyjąć z siebie i pokazać. Nie lubię przedmiotów, które ociekają farbą, kurzą się i niszczą, pragnę, by moja sztuka była zwi e w n a i l o t n a. W tym sensie pisanie jest i bardziej odmaterializowane, i jeszcze bardziej mimetyczne, bo bliższe tego, co wewnętrzne⁴⁵.

Artystka poszukuje języka adekwatnego, by wyświetlić swą „membranę wewnętrzną”, języka zatem niekonwencjonalnego, a jednocześnie osobistego, coś między jawą a snem, ale też języka ciała, ponieważ świat wyobraźni, jak twierdzi Bellmer, czerpie właśnie ze świadomości cielesnej⁴⁶. Wyobraźnia poeticka Djuny Barnes zakłada współistnienie ośrodków wnętrza ciała rozumianego metaforycznie jako dusza i afekt z wnętrzem ciała rozumianym dosłownie jako materia, z której zbudowany jest człowiek. Te dwa poziomy oddziałują na siebie w warstwie językowej *Ostępów*, dlatego to sen zamiast krwi płynie pod skórą Robin (s. 42) i dlatego

⁴⁴ K.A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia...*, dz. cyt., s. 6.

⁴⁵ *Inna awangarda. Z Ewą Kuryluk rozmawiają Anna Nasiłowska i Ryszard Nycz*, dz. cyt., s. 244 (podkr. – I.S.).

⁴⁶ K.A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia...*, dz. cyt., s. 19.

„noc jest czymś w rodzaju skóry naciągniętej na głowę dnia” (s. 93). Komentarz dla tego rodzaju modernistycznego obrazowania znajdziemy w *Wyobraźni poetyckiej* Gastona Bachelarda: „materia – jak pisze filozof – jawi się jako zrealizowany obraz naszych muskułów. Mogłoby się здаwać, że wyobraźnia w działaniu odziera świat z materii. Zdiera zasłony, by widzieć dokładnie układ sił”⁴⁷. Wyobraźnia wizualna, język oka i ciała wraz z tym, co wewnętrzne, psychiczne i afektywne – składa się na modernistyczne imaginarium Barnes, które przejmie Kuryluk.

Opisując Barnes-bohaterkę, Kuryluk korzysta z określeń samej Barnes-autorki, która w *Ostępach nocy* podobnie przedstawia swoją protagonistkę, Robin. W *Wiek 21* pisarka modernistyczna jest „rośliną apokaliptyczną”, wyłaniającą się „z wilgotnego runa Nowego Jorku niczym nocny kwiat”, pod którego „skórą” mieszka „śmiertelna choroba” (s. 274). W *Ostępach nocy* Robin wydziela zapach „wykwitu ziemi, co [...] rozsiewa woń pochwyconej wilgoci”, a jej skóra ma „roślinną fakturę”, pod spodem której „domyślić się można [...] porowatego, wyniszczzonego snem kośćca” (s. 42). Ten jeden z wielu innych przykładów wykorzystania obrazowania wspólnego dla Barnes i Kuryluk, opartego na tanatycznym i erotycznym postrzeganiu kobiecego ciała, nabiera szczególnych znaczeń, gdy staje się próbą zapośredniczenia intymnego doświadczenia. Na kartach *Wiek 21* to Barnes ma wyjaśnić głównej protagonistce, Ann, na czym polega szaleństwo i śmierć z miłości (s. 278). Bohaterka będąca *alter ego* samej Kuryluk, skrojona na wzór jednej z najbardziej tragicznych postaci jednego z największych literackich romansów – Anny Kareniny, pragnie zrozumieć skomplikowaną naturę afektu nie dzięki kanonicznej i klasycznej narracji męskiej – Tołstoj nie pojawia się wśród bohaterów *Wiek 21* – ale dzięki transgresyjnej, queerowej prozie Barnes, w której choć miłość ma także naturę destrukcyjną, reprezentuje zdecydowanie szerszą gamę doznań.

Do opisu afektu potrzeba Kuryluk odpowiedniego języka. Ten natomiast, według *Fragmentów dyskursu miłosnego*, musi być równie efemeryczny jak samo doświadczenie; „niespójność – bowiem – jest lepsza od formy, która zniekształca”⁴⁸. Dlatego postaci Kuryluk, które charakteryzuje, tak jak u Barnes, zagubiona tożsamość, operują splotem różnych słów i znaczeń; „są to ikony niepełne, zrujnowane, wybrakowane, które mówią językiem błahych asocjacji, niewolniczo przywiązanych do brzmień słownych traktowanych tak, jakby miały one jakieś poważne, samoistne znaczenie”⁴⁹. Roland Barthes powie, że właśnie taki niepewny język jest jedynym adekwatnym językiem miłości:

Fading głosów w tekście jest czymś dobrym; głosy opowieści przychodzą, rozchodzą się, nikną, przeplatają, nie wiadomo, kto mówi [...], jednakże nie ma nic bardziej smutnego niż głos ukochanego, osłabły, rozrzedzony, bezkrwisty, rzecz można głos na końcu

⁴⁷ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, wyb. H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przed. J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 232.

⁴⁸ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, dz. cyt., s. 32.

⁴⁹ M. Tomczok, *Alegorie zagłady w „Tworach” Marka Bieńczyka i „Wiek 21” Ewy Kuryluk*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2016, nr 6(9), s. 164.

świata, głos, który za chwilę pograży się bardzo daleko stąd w zimnych odmětach: jest na skraju zniknięcia, tak jak człowiek zmęczony jest na skraju śmierci [...]. Ten krótki, urywany głos, niemal niezgrabny z powodu swego rozrzedzenia, owo prawie nic ukochanego i odległego głosu, staje się we mnie monstrualnie wielkim korkiem, tak jakby chirurg wcisnął mi w głowę ogromny czop waty⁵⁰.

Być może Kuryluk ma na myśli podobne doznanie, gdy pisze o zachodzie i „czerwonym morzu mojego umysłu” w pierwszym akapicie powieści. Zarazem jednak czerwień jest skojarzona z intensywnym przeżyciem wizualnym, a w klasycznej symbolice łączy to, co abstrakcyjne, z tym, co cielesne: miłość i krew, Erosa i Tanatosa. U Kuryluk słowa pozornie dogasające, czasem bełkotliwe i pozbawione znaczenia, nabierają odpowiedniego kolorytu w intertekstualnym kodzie. Odczytane razem z Barnesowską dynamiką języka i idącą za nią modernistyczną wyobraźnią ciała stanowią dla pisarki – artystki – próbę nie tyle fonetycznego, jak dla Rolanda Barthes’a, ile stylistycznego zobrazowania afektu.

Bibliografia

- Bachelard Gaston, *Wyobrażenia poetycka*, wybór Henryk Chudak, przeł. Henryk Chudak, Anna Tatarkiewicz, przedmowa Jan Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Barnes Djuna, *Collected Stories*, red. i wstęp Phillip Herring, Sun&Moon Press, Los Angeles 1996.
- Barnes Djuna, *Ostępy nocy*, przeł. i posłowie Marcin Szuster, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2019.
- Barthes Roland, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. i posłowie Marek Bieńczyk, wstęp Michał Paweł Markowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Bedier Józef, *Dzieje Tristana i Izoldy. Odtworzone według dawnych legend i poematów*, przeł. i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński (Boy), Drukarnia Współczesna, Warszawa 1930.
- Bielik-Robson Agata, *Miłość mocna jak śmierć. Przyczynek do filozofii skończoności*, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 17–32.
- Freud Zygmunt, *Kilka psychicznych skutków anatomicznej różnicy płci*, w: tegoż, *Życie seksualne*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 227–238.
- Gallagher Jean, *Vision and Inversion in “Nightwood”*, „Modern Fiction Studies” 2001, nr 2, s. 279–305.
- Goldstone Andrew, *Kosmopolityzm jako styl*, przeł. Marcin Rychter, „Literatura na Świecie” 2017, nr 5–6, s. 34–63.
- Herring Phillip, *Djuna. The Life and Work of Djuna Barnes*, Viking Penguin, New York 1995.
- Inna awangarda. *Z Ewą Kuryluk rozmawiają Anna Nasiłowska i Ryszard Nycz*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6, s. 239–248.
- Irigaray Luce, *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. Agata Araszkiewicz, Wydawnictwo eFKa, Kraków 2000.

⁵⁰ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, dz. cyt., s. 165–168.

- Jeleński Konstanty A., *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, przeł. Jerzy Lisowski, Jacek S.T. Buras, wyd. 2, Wydawnictwo Słowo / Obraz Terytoria, Gdańsk 2013.
- Jung Carl Gustav, *Pieśń o ćmie*, w: tegoż, *Symbole, przemiany. Analiza preludeum do schizofrenii*, przeł. Robert Reszke, Wrota, Warszawa 1998, s. 107–155.
- Kaivola Karen, *All Contraries Confounded. The Lyrical Fiction of Virginia Woolf, Djuna Barnes, and Marguerite Duras*, University of Iowa Press, Iowa City 1991.
- Kerenyi Karl, *Mitologia Greków*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002.
- Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. Maciej Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Kuryluk Ewa, *Droga do Koryntu od dziś do 1959 roku / On the Way to Corinth Tracing My Art to 1959*, Twój Styl Wydawnictwo Książkowe, Warszawa 2006.
- Kuryluk Ewa, *Encyklopedierotyki*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001.
- Kuryluk Ewa, *Manhattan i Mała Wenecja*, rozmawia Agnieszka Drotkiewicz, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2016.
- Kuryluk Ewa, *Salome albo o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
- Kuryluk Ewa, *Wiek 21*, przeł. Michał Kłobukowski, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1995.
- Piechucka Alicja, *Rzecz o kobiecie i kobietach*, „Nowe Książki. Przegląd Nowości Wydawniczych” 2019, nr 9, s. 50–51.
- Ritz German, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. Andrzej Kopacki, TAIWPN Universitas, Kraków 1999.
- Rougemont Denis de, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. Lesław Eustachiewicz, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1999.
- Roux Jean-Paul, *Kobieta w historii i micie*, przeł. Barbara Szczepańska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2010.
- Roux Jean-Paul, *Krew, mity, symbole, rzeczywistość*, przeł. Marzena Perek, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994.
- Sheppard Richard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. Ryszard Nycz, TAIWPN Universitas, Kraków 2004, s. 71–141.
- Sobczak Izabela, *Ostępy języka. Modernistyczna proza Djuny Barnes w polskim tłumaczeniu*, „Przekładaniec. A Journal of Translation Studies” 2021, nr 42, s. 160–179.
- Taylor Julie, *Djuna Barnes and Affective Modernism*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2012.
- Tomczok Marta, *Alegorie zagłady w „Tworach” Marka Bieńczyka i „Wiek 21” Ewy Kuryluk*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2016, nr 6(9), s. 157–170.
- Wilde Oscar, *Salome. Tragedya w jednym akcie*, słowo wstępne i przeł. Leon Choromański, il. Aubrey Beardsley, Nakładem Ferdynanda Hoesicka, Warszawa 1914.

Streszczenie

Artykuł bada wpływ awangardowej prozy Djuny Barnes na twórczość współczesnej polskiej artystki Ewy Kuryluk, kierując szczególną uwagę na grę intertekstualną między powieściami *Ostępy nocy* (Barnes) a *Wiek 21* (Kuryluk). Pisarstwo Barnes będące, mówiąc za Julie Taylor, reprezentacją „afektywnego modernizmu”, stylu emocji, za którym stoi doświadczane

i doświadczające ciało, staje się dla Kuryluk jednym z głównych źródeł przeżywania traumy oraz miłości. Współczesna polska pisarka niejako stąpa po śladach Barnes: zarówno na poziomie języka i sposobu obrazowania, jak i tematyki oraz symboliki dotyczących zagadnień kobiecości, macierzyństwa, seksualności. Artystka przechwytyje plastyczną i fotograficzną wyobraźnię Barnes, pozostającą w korelacji z innymi twórcami pierwszej połowy XX wieku (np. Hansem Bellmerem), do budowania obrazu miłości z końca ubiegłego stulecia.

The body of language, the body of love. Djuna Barnes and Ewa Kuryluk's novel *Century 21*

Abstract

The article examines the influence of the avant-garde prose of American writer Djuna Barnes on the work of contemporary Polish artist Ewa Kuryluk, directing particular attention to the intertextual play between the novels *Nightwood* (Barnes) and *Century 21* (Kuryluk). Barnes' writing, which is, to put it after Julie Taylor, a representation of "affective modernism," a style of emotion behind the experienced and experiencing body, becomes for Kuryluk one of the main sources of portraying trauma and love. The contemporary Polish writer treads in the footsteps of Barnes: both at the level of language and imagery, as well as subject matter and symbolism relating to issues of femininity, motherhood and sexuality. The artist captures Barnes' visual and photographic imagination, which is in correlation with other artists of the first half of the 20th century (e.g. Hans Bellmer), to build an image of love at the end of the 20th century.

Słowa kluczowe: Ewa Kuryluk, Djuna Barnes, intertekstualność, ciało, miłość

Keywords: Ewa Kuryluk, Djuna Barnes, intertextuality, body, love

Izabela Sobczak – doktorantka literaturoznawstwa w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu związana z Zakładem Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej. W roku 2019 obroniła pracę magisterską *Tożsamość a intertekstualność w komiksie Fun Home Alison Bechdel*, nagrodzoną wyróżnieniem w Konkursie im. Profesora Czesława Zgorzelskiego. Naukowo zainteresowana literaturą modernistyczną, współczesną literaturą kobiecą, teorią literatury i teorią przekładu. Publikowała na łamach m.in.: „Przekładańca. A Journal of Translation Studies”, „Forum Poetyki”, „Rocznika Komparatystycznego”.