

O zagubieniu, utracie i „pornograficznym” końcu XIX wieku w *Zagubionych dziewczętach*

BARTŁOMIEJ SZLESZYŃSKI

(Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)

Coś doprawdy skończyło się na dobre.
Lato odeszło w cień¹.

Alan Moore, Melinda Gebbie,
Zagubione dziewczęta

Przyciągała mnie literacka i artystyczna pornografia epoki wiktoriańskiej i edwardiańskiej, po prostu była o wiele lepsza. To w pewnym sensie były złote lata pornografii².

Alan Moore, wywiad

I O CZYM TO JEST?

Trzy bohaterki klasycznych dziewiętnastowiecznych³ opowieści dla dzieci pochodzących z anglosaskiego kręgu kulturowego – Lady Fairchild (Alicja), Wendy

1 Cytaty podaję według wydania: A. Moore, M. Gebbie, *Zagubione dziewczęta*, tłum. M. Cieślak, Warszawa 2012, R. 20, s. 7; dalej w tekście stosuję zapis: R. – numer rozdziału, s. – numer strony.

2 “So I tended to gravitate toward literary and artistic pornography of the Victorian and Edwardian period, simply because it’s a lot better. It was a kind of golden age of porn.” (N. Murray, *Alan Moore. Interview*, <http://www.avclub.com/article/alan-moore-14006>, stan z 18 grudnia 2015 r.). Wszystkie tłumaczenia, jeżeli nie zaznaczono inaczej, zostały dokonane przez autora artykułu.

3 Mowa oczywiście o wieku XIX w sensie kulturowym (zob. J. Maciejewski, *Miejsce pozytywizmu polskiego w XIX-wiecznej formacji kulturowej w: Pozytywizm. Języki epoki*, praca zbiorowa pod red. G. Borkowskiej i J. Maciejewskiego, Warszawa 2001, s. 11-38), bo *Czarnoksiężnik z Krainy Oz* (*The Wonderful Wizard of Oz*) Franka L. Bauma ukazał się w 1900 roku, zaś sztuka teatralna *Peter Pan*, or

Potter (z domu Durling⁴) i Dorotka Gale spotykają się w pensjonacie na granicy austriackiej w roku 1914. Panie zbliżają się do siebie i snują opowieści o swoim dzieciństwie, będące zarazem „pornograficznymi” (o tym, dlaczego przymiotnik ten zapisano w cudzysłowie, mowa będzie w kolejnych częściach tekstu) jak i niezwykle kunsztownymi w formie trawestacjami dziecięcych książek oraz (często jednocześnie ze słuchaniem opowieści) oddają się najróżniejszym aktom seksualnym między sobą, ale też z udziałem innych gości i obsługi hotelowej. Owa seksualna idylla przerwana zostaje wybuchem I wojny światowej, którą poprzedził zamach na arcyksięcia Ferdynanda – bohaterki jako ostatnie uciekają przed nadchodzącą wojną.

Prowokacyjna, „pornograficzna” opowieść połączona jest z właściwym dla twórczości Allana Moore’a ogromem gier i odniesień intertekstualnych oraz wyrafinowaną formą graficzną stworzona przez Melinę Gebbie, która odnosi się do licznych stylów i form kultury wizualnej, a także niesie za sobą subtelne gry znaczeniowe. To utwór specyficzny, prowokacyjny, niełatwy w odbiorze, ale także w pewien sposób domykający refleksję Moore’a nad wiekiem XIX⁵.

II

ZAGUBIONE CZY ZATRACONE?

Zagubione dziewczęta czytać można na wielu poziomach i wedle różnorodnych kluczy. W tym artykule szczególnie interesujące wydają się dwie kwestie: po pierwsze gry i odwołania do literatury oraz kultury XIX wieku, po drugie zaś, łączący się z tą sprawą wątek zgubienia / zagubienia, ale też zatracenia i utraty – zarówno w przestrzeni indywidualnej, ale również i szerszej – m.in. odczuwanej w kulturze utraty związanej z wybuchem I wojny światowej.

Polskie tłumaczenie angielskiego tytułu *Lost Girls* z konieczności wybiera jedno ze znaczeń słowa *lost*⁶, nadając (narzucając) dosyć czytelną ramę („rama” to dobre słowo, zważywszy, jak ważny rekwizyt w tekście stanowi lustro) procesowi przechodzonemu

the boy who wouldn't grow up Jamesa M. Barriego wystawiona została w 1904, a zaadaptowana jako powieść *Peter and Wendy* w 1911 roku.

- 4 Nazwisko Wendy w opowieści stworzonej przez J.M. Barriego brzmiało „Darling”, w komiksie jest ono nieco zniekształcone.
- 5 Temat ten analizowałem wcześniej na podstawie dwóch wielkich „XIX-wiecznych” współtworzonych przez Moore’a komiksów, czyli *Ligi niezwyklej dżentelmenów* oraz *Prosto z piekła* (B. Szleszyński, *Komiksowe gry z wiekiem XIX*, w: *Przerabianie XIX wieku*, red. E. Paczoska, B. Szleszyński, Warszawa 2011, s. 246–270).
- 6 Zakres znaczeń podawany przez słownik jest bardzo szeroki, m.in. ‘zgubiony, zagubiony, stracony, utracony, zdezorientowany, bezradny, pochłonięty [czymś], pogrążony [w czymś], przegrany, upadły, zbłąkany’. (*Wielki słownik angielsko-polski PWN Oxford*, Warszawa 2006, s. 709).

przez bohaterki w czasie akcji komiksu – mieszcząc się w niej, zagubione przez jakiś czas (od przeżyć z dzieciństwa) bohaterki odnajdują siebie w trakcie procesu opowiadania sobie nawzajem swoich historii z dzieciństwa, któremu towarzyszą odbywane w najróżniejszych konfiguracjach akty seksualne. Wydaje się jednak, że owa „rama” w pełni pasuje jedynie do posiadaczki lustra, czyli Alicji Fairchild.

- » Molestowana w młodym wieku potem już nigdy właściwie nie czułam się do końca sobą. Dziewczę, którym byłam, gdzieś się zagubiło. Naprawdę nie wiem dokąd doszłam (R. 16, s. 1).

Co do historii Wendy i Dorotki, mimo że Alicja oraz narrator sugerują pokrewieństwo pomiędzy przeżyciami całej trójki⁷, z historią Alicji łączy je przede wszystkim „zatrącenie” w seksualności (zarówno w opowiadanych historiach, jak i podczas ich opowiadania / przeżywania / „przefantazjowywania”) oraz „utrata”, której doświadczają po ich zakończeniu.

Wydaje się też, że wszyscy bohaterowie doświadczają bolesnej i nieodwracalnej straty w momencie, kiedy wojna staje się nieunikniona, a doświadczenie to dodatkowo pogłębia się wraz z jej wybuchem (nawet owo specyficzne „lekarstwo”, jakim dla bohaterek było zatrącenie się w seksualności, nie skutkuje wobec groźby nadejścia wojsk). *Zagubione dziewczęta* to zatem także wypowiedź na temat pewnego momentu w kulturze europejskiej, kiedy dobiega końca epoka z późniejszej perspektywy nazwana „piękną”, a nadchodzi kataklizm wojny światowej, który miał nie tylko obrócić wniwecz ogrom istnień ludzkich, ale i nieodwracalnie zmienić mentalność mieszkańców Starego Kontynentu.

III

CZY ABY NA PEWNO PORNOGRAFICZNE?

Te rozważania zacznijmy od zdania, które Alan Moore wypowiedział mówiąc o *Zagubionych dziewczętach*:

- » Jest to komiks opowiadający o seksie. Opowiada jednocześnie o pornografii, będąc pornografią⁸.

7 „Nie możemy wyrzec się dziewcząt, jakimi byliśmy. Nie możemy... sama nie wiem... dać, by pozostały w nas zagubione” (R. 27, s. 8), podobną intencję miał – jak się wydaje – środkowy panel strony 8 rozdziału 29, na którym widzimy dziecięce odbicia trzech bohaterek uprawiających seks przed lustrem.

8 B. Baker, *A. Moore. Wywiady*, tłum. P. Balawander, Wrocław 2010, s. 229.

Powyższy sąd poprzeć można jeszcze dodatkowo fragmentem jednej z recenzji utworu

- » Książka jest również bezwstydnie pornograficzna, to koktajl Mołotowa rzucony na obszar debaty kulturowej o pornografii i wolności wypowiedzi⁹.

O ile zamierzona wywrotowość i prowokacyjność utworu nie budzi wątpliwości, to stwierdzenie o jego pornograficzności¹⁰ może zastanawiać i budzić pewne zastrzeżenia. Zagadnienie z jednej strony wyjaśnia się, z drugiej komplikuje jeszcze bardziej, gdy przytoczymy inną wypowiedź Moore'a:

- » Oto kolejny z powodów upartego nazywania tego dzieła pornografią – dzięki temu chciałem odzyskać to słowo¹¹.

Wspomnianą kwestię trzeba wyjaśnić, zanim przejdziemy do rozważań nad kolejnymi tematami. Tym bardziej, że – jak się okaże – niespodziewanie rozważając potencjalną pornograficzność utworu, dotrzemy znowu do interesujących nas kwestii odwołań do wieku XIX.

Lektura wywiadów z Moore'em, który obszernie wypowiada się zarówno o swoim warsztacie, inspiracjach, jak i ideach, które przyświecały mu podczas tworzenia swoich utworów, zderzona z tekstem *Zagubionych dziewcząt* pokazuje, że sprawa jego potencjalnej pornograficzności jest dosyć złożona, podobnie jak znaczenie / znaczenia, w których brytyjski twórca używa tego terminu, oraz sposoby, w jakie wraz z Gebbie w praktyce zrealizowali swoje pomysły na „pornografię”.

Zacznijmy więc od dzisiejszych, bardzo zróżnicowanych sposobów rozumienia pornograficzności. Jeżeli będziemy ją definiować w najprostszy sposób, jako utwory wizualne pokazujące przedstawienia genitaliów w trakcie stosunku, penisa w stanie

9 “The book is also unashamedly pornographic, a Molotov Cocktail thrown into the arena of the cultural debate about Pornography and free speech.” (A. Tantimedh, *Fiding The “Lost Girls” with Alan Moore: Part 1 OF 3*, „Comic Book Resources”, <http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=7151>, stan z 17 grudnia 2015 r.).

10 Pragnę przy tym podkreślić, że interesuje mnie przede wszystkim istota współczesnej pornografii, a zwłaszcza to, jaki stosunek do niej mają autorzy *Zagubionych dziewcząt* za których „tropem” podążam. Nie mam ambicji przedstawiania w niniejszym artykule ani historii zjawiska (tu zob. np. L. M. Nijakowski, *Pornografia. Historia, znaczenie, gatunki*, Warszawa 2010) ani przemian rozumienia terminu „pornografia” na przestrzeni ubiegłych stuleci (tu zob. np. A. Szwarz, *Spory o granice pornografii – XIX i początek XX wieku w: Kobieta i rewolucja obyczajowa*, red. A. Szwarz i A. Żarnowska, Warszawa 2006).

11 “That is another reason for stubbornly calling this work pornography, because I wanted to reclaim the word.” (*Ibidem*).

wzrodu czy wytrysku¹², albo też biorąc pod uwagę odbiór społeczny i moralną panikę wywołaną tym dziełem¹³, to oczywiście musimy *Zagubione dziewczęta* uznać za pornografię.

Jednak jeżeli interesuje nas głębsze pojmowanie pornografii, odwołać się musimy do nieco bardziej rozbudowanych rozważań o jej istocie:

» zawiera ona jednoznaczne przesłanie, którego celem jest wyłącznie wywołanie podniecenia seksualnego. Pornografia jest definiowana przede wszystkim przez funkcję, którą rozumiemy jako podniecenie użytkownika, prowadzące do aktywności seksualnej w formie stosunku lub masturbacji. [...]

Tekst pornograficzny (czy też jego autor) osiąga ten cel, potwierdzając istnienie erotycznych fantazji i pożądania seksualnego widza czy czytelnika i stając się ich odbiciem w formie scenariuszy, które następnie przedstawia za pomocą różnych trybów reprezentacji.

Używam słowa „fantazje”, gdyż scenariusze te trudno byłoby zrealizować bezpośrednio w rzeczywistym życiu widza: w pornografii mężczyźni zawsze mają erekcję, a kobiety zawsze są spragnione seksu. [...] W pornografii ograniczenia, obowiązki i odpowiedzialność, które określają i strukturują [!] stosunki seksualne w realnym życiu [...] niemal zawsze są nieobecne. Świat pornografii to świat idealny, w którym – przynajmniej wówczas, gdy konsument jest w nim zanurzony – życie ogranicza się do mechanizmów związanych z aktem płciowym [wyróżn. B. Sz.]¹⁴.

Opisywane / przedstawiane fantazje pomijają zatem wszelkie kwestie mogące rozproszyć podniecający nastrój – nie istnieje np. problem antykoncepcji czy

12 Warto przytoczyć fragment stanowiska Sądu Najwyższego z 23 listopada 2010 r.: „Treści pornograficzne” w rozumieniu art. 202 k.k. to zawarte w utrwalonej formie (np. film, zdjęcia, czasopisma, książki, obrazy) lub nie (np. pokazy na żywo) prezentacje czynności seksualnych człowieka (zwłaszcza ukazywanie organów płciowych człowieka w ich funkcjach seksualnych), i to zarówno w wymiarze niesprzecznym z ich biologicznym ukierunkowaniem, jak i czynności seksualnych człowieka sprzecznych z przyjętymi w społeczeństwie wzorcami zachowań seksualnych (IV KK 173/10). Zob. także A. Szczechowicz, *Prezentowanie treści pornograficznych – wybrane aspekty*, https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/11207/1/14_SZCZECHOWICZ.pdf (stan z 28 grudnia 2015 r.).

13 O kontrowersjach wywołanych publikacją komiksu pisze Annalisa Di Liddo w książce *Alan Moore. Comics as performance, fiction as scalpel*, University Press of Mississippi, Jackson, 2009, s. 135.

14 B. McNair, *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, tłum. E. Klekot, Warszawa 2004, s. 85-86.

chorób wenerycznych, bo nie istnieje w ogóle kwestia konsekwencji wynikających z fantazyjnych aktów seksualnych ani przełożenia tego, co „wyfantazjowane”, na „zwykłą”, pozaseksualną rzeczywistość.

W tym kontekście spora część *Zagubionych dziewcząt* w istocie pornografią nie jest. To oczywiste, że w utworze nie chodzi wyłącznie o wywołanie podniecenia, zaś jego odbiór wydaje się raczej trudny:

» Chcieliśmy by [komiks – B. Sz.] był tak pornograficzny jak to możliwe i tak artystyczny jak to możliwe¹⁵.

Wielu ludzi może potępiać akty seksualne przekraczające granice tabu, ale ignorują oni fakt, że *Zagubione dziewczęta* to gęsta literatura i postmodernistyczne dzieło sztuki. Nawet najbardziej lubieżny czytelnik zacznie w końcu zauważać, że jest w niej opowieść i kilka tematów, które są eksplorowane w tej 330-stronicowej powieści graficznej¹⁶.

W istocie seks może być mniej interesujący, niż to, co zostało za jego pośrednictwem wyrażone¹⁷.

Ale też wiele z historii nie rozgrywa się w seksualnej idylli, lecz zderza z problemami rzeczywistości. Powyższą definicję spełniają jedynie te „seksualne wydarzenia”, które mają miejsce w hotelu¹⁸, natomiast każda z trzech opowieści „zagubionych /

15 “We wanted it to be as pornographic as possible, and as artistic as possible.” (N. Murray, *Alan Moore. Interview*, <http://www.avclub.com/article/alan-moore-14006>, stan z 18 grudnia 2015 r.).

16 Pewnym paradoksem jest fakt, że najważniejsze dzieła Alana Moore’a, który swoją twórczością pragnął przywrócić wartość komiksowi i jest wielce niechętny pojęciu „powieść graficzna” (“*It’s a marketing term... that I never had any sympathy with. The term ‘comic’ does just as well for me...*” [To termin marketingowy... do którego nigdy nie czułem sympatii. Termin „komiks” jest dla mnie zupełnie wystarczający] (B. Kavanagh, *The Alan Moore Interview: Northampton / Graphic novel*, <http://www.blather.net/projects/alan-moore-interview/northhampton-graphic-novel/>, stan z 18 grudnia 2015 r.) nazywane są właśnie powieściami graficznymi. Warto przywołać także *Zrozumieć komiks* Scotta McClouda (wyd. oryginalne zatytułowane *Understanding Comics* 1993, wyd. polskie Warszawa 2015) – wybitny komiks będący wyczerpującym wykładem teorii komiksu, gdzie termin „powieść graficzna” w ogóle się nie pojawia.

17 “While some people might decry the taboo sexual acts, they ignore the fact that “*Lost Girls*” is a dense literary and postmodernist work. Even the most salacious-minded reader would eventually begin to notice that there is, in fact, a story and several themes being explored in the 330-page graphic novel. In fact, the sex may be less interesting than what it is being used to say.” (A. Tantimedh, *Finding The “Lost Girls” with Alan Moore: Part 1 OF 3*, „*Comic Book Resources*”, <http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=7151>, stan z 17 grudnia 2015 r.).

18 “I think that obviously, in “*Lost Girls*”, it takes place in a fabulous location, a kind of erotic hotel, it’s kind of bubble, as are the locations of pornographic stories, like a chateau or usually a place separate from the world in which other rules could apply, and we’ve got this wonderful little chateau which not only represents Sex, but represents the sexual and pro-life imagination as exemplified by Art Nouveau, and the decadence of the

zatraconych” dziewcząt zdecydowanie idyllą nie jest. Historia Alicji rozpoczyna się gwałtem dokonany na niej w dzieciństwie (który jest przyczyną jej zagubienia i „rozdwójenia” na siebie w lustrze i w rzeczywistości), a później obfituje w akty seksualnych upokorzeń, aby zakończyć się zamknięciem bohaterki w zakładzie psychiatrycznym. W historii Wendy, wraz z wejściem w świat klas niższych oraz zatraceniem się w seksualności, następuje brutalne zderzenie z rzeczywistością, w której Piotruś to złodziejaszek i męska prostytutka, a jego siostra Annabel (figura Dzwoneczka) zostaje zgwałcona i poraniona przez wytwornego pedofila o hakowatej dłoni (figura kapitana Haka; R. 27, s. 2). W opowieści Dorotki znajdziemy i upokorzenie wobec macochy po orgii na polu maków (R. 24, s. 7), i kończącą jej historię utratę domu po tym, kiedy macocha odkryła jej kazirodzy związek z ojcem. Zatem, można powiedzieć, że fragmenty zawierające historie trójki bohaterek są w istocie antypornografią – fantazje seksualne wielokrotnie zostają skonfrontowane są z nieprzyjemną i niepodniecającą rzeczywistością, i obarczone zostają poważnymi konsekwencjami.

Omawiana kwestia staje się jeszcze ciekawsza, gdy analizujemy wypowiedzi Moore’a pod kątem tego, jaką (czyli: jak definiowaną) pornografię ma na myśli, mówiąc o *Zagubionych dziewczętach*. I przy okazji – jaką pornografię wprost odrzuca.

Okazuje się bowiem, że zdecydowanie odcina się on od głównego nurtu współczesnej pornografii, czyli (wytwarzanych przeważnie przez porno-przemysł) filmów i zdjęć przedstawiających akty seksualne. Motywuje to zarówno względami estetyczno-intelektualnymi:

- » jedyny gatunek poświęcony seksowi jest ten brudny, brzydki, sprzedawany spod lady, który nie ma absolutnie żadnych standardów, moralności, estetyki i dlatego zapewne pozostanie brudnym, brzydkim, sprzedawanym spod lady gatunkiem¹⁹.

jak i społeczno-etycznymi:

- » Oglądałem relatywnie małą ilość współczesnej erotyki i przekonałem się, że mało ona do mnie przemawia. Żaden z filmowych lub fotogra-

setting. “ [Sądzę, że oczywiście, w *Zagubionych dziewczętach* akcja odbywa się we wspomniałym miejscu, rodzaju erotycznego hotelu, rodzaju bańki [oddzielającej od świata – B. Sz.], takiej jak lokalizacje w historiach pornograficznych, jak pałac lub zwykle miejsce oddzielone od świata, w którym nie obowiązują inne zasady, więc mamy ten cudowny mały pałac który reprezentuje nie tylko Seks, ale też seksualną i pro-życiową wyobraźnię, której przykładem jest Art Nouveau i dekadenccki wystrój.] (*Ibidem*).

19 B. Baker, *op. cit.*, s. 66-67.

ficznych materiałów nie działał na mnie, ponieważ jest tam ogromny bagaż ludzkich emocji, który przychodzi ze wszystkim co angażuje prawdziwych modeli, prawdziwych aktorów. Jesteś zbyt świadomy, że to ktoś prawdziwy, kto może wcale nie chciał w ten sposób zarabiać na życie. Nad tym materiałem unosi się atmosfera rozczarowania i smutku²⁰.

Warto zauważyć, że niechęć do przemysłu pornograficznego wynikająca z empatii dla jego pracowników (i obawy, że wykonują swoją pracę z ekonomicznego przymusu), dobrze łączy się z ideą wyrażoną w *Prosto z piekła*, gdzie także los pracownic seksualnych, zarówno dziewiętnastowiecznych, jak i współczesnych, zwracał uwagę autora i przeciwstawiany był bogactwu ich oprawcy²¹.

Zagubione dziewczęta zdecydowanie odcinają się również od heteronormatywności panującej w głównym nurcie współczesnej pornografii, a także od dominacji męskiego spojrzenia:

» Próbujemy zwrócić uwagę na nierównowagę, w której większość pornografii [przedstawia – B. Sz.] jedynie męski punkt widzenia i skierowana jest głównie do męskiej publiczności, podczas gdy my byliśmy skupieni na chęci stworzenia czegoś bez narzuconej płci, bez narzuczonego rodzaju seksualności. Pragnęliśmy stworzyć coś zasadniczo polimorficznego, co działałoby na kobiety / odnosiłoby się do kobiet, co nie było problemem, jako że większość książki opowiedziana jest z punktu widzenia trzech kobiet.

[...]

W heteroseksualnej męskiej pornografii mamy homoseksualne i biseksualne kobiety, ale „żadnego gejostwa ponieważ to nie jest coś, co może zainteresować mężczyzn”, co nie jest prawdą w pornografii wiktoriańskiej, a co wydaje mi się o wiele zdrowsze²².

20 “I looked at a relatively small amount of contemporary erotica and found that it didn't really appeal. None of the filmed or photographic material did anything for me, because there's such a lot of emotional human baggage that comes with anything that involves real models, real actors. You're too aware that this is somebody real, and that they might not have actually wanted to do this for a living. There's an air of disappointment or sadness that hangs over the material.” (N. Murray, *op. cit.*, stan z 18 grudnia 2015 r.).

21 Pisałem o tym w przywoływanym wcześniej tekście *Komiksowe gry z wiekiem XIX* (w: *Przerabianie XIX wieku*, *op. cit.*, s. 252–253).

22 “There is an imbalance being addressed there, where most other pornography has been exclusively from a male point of view and largely for a male audience, whereas we were concerned about wanting to do something that was not gender-specific or even sexuality specific. We were willing to do something that was genuinely polymorphous which would appeal to women, so it was not a problem that we got a lot of the book from the points of view of the three women.

I faktycznie, w komiksie Moora i Gebbie dominującymi narratorkami są kobiety, to one „wyfantazjowują” większość podniecających historii i dominują nad przebiegiem aktów seksualnych w hotelu, zaś liczne sceny homoseksualnego seksu między mężczyznami łamią heteronormatywne tabu oraz zasady panujące w głównonurtowej współczesnej pornografii, przywołując raczej rzeczywistość pornografii czasów wiktoriańskich:

- » Gdzie wszyscy bohaterowie wydają się być polimorficzni, w przeciwieństwie do zasad w większości heteroseksualnej pornografii współczesnej²³.

Innymi słowy, komiks, o którym mowa, nie jest pornografią w dzisiejszym, intuicyjnym rozumieniu. Jakie więc pozytywne odniesienia przedstawia Moore dla swojego tekstu? W tym momencie, nieco zaskakująco, dochodzimy znowu do kwestii dziewiętnastowiecznych:

- » Przyciągała mnie literacka i artystyczna pornografia epoki wiktoriańskiej i edwardiańskiej, po prostu była o wiele lepsza. To w pewnym sensie były złote lata pornografii. Były tam teksty okrutne i nieprzyjemne, ale także zaskakująco liberalne i postępowe.[...] Wiele zaskakująco oświeconych poglądów jak na osławioną wiktoriańską epokę stłumienia²⁴.

Pornografia wiktoriańska dostarczyła przydatnego szablonu dla *Zagubionych dziewcząt*. Oglądaliśmy pornografię przeszłości i wybieraliśmy, co było w niej złe, a co w pewnym sensie wspaniałe i staraliśmy się przenieść [do *Zagubionych dziewcząt* – B. Sz.] te wartości, które nam odpowiadały²⁵.

[...]

In heterosexual male pornography, you have homosexual or bisexual women, but 'none of that gay stuff because it's not the type of thing men would be interested in', which is not true in Victorian pornography, which to me seems a lot healthier for it. (A. Tantimedh, *op. cit.*, stan z 17 grudnia 2015 r.).

- 23 *“And where all of the characters seemed to be polymorphous as opposed to the kind of standards in most heterosexual pornography today.” (Ibidem).*
- 24 *“So I tended to gravitate toward literary and artistic pornography of the Victorian and Edwardian period, simply because it's a lot better. It was a kind of golden age of porn. There were some very cruel and unpleasant pieces of writing, but at the same time, there were some surprisingly liberal and progressive pieces as well. [...] A lot of surprisingly enlightened views for this notorious and repressed Victorian period.” (N. Murray, *op. cit.*, stan z 18 grudnia 2015 r.).*
- 25 *“Victorian pornography provided a useful template for 'Lost Girls.' [...] We looked at the pornography of the past and decided what was wrong with it and what was kind of admirable about it, and tried to import all of those values that we responded to.” (A. Tantimedh, *op. cit.*, stan z 17 grudnia 2015 r.).*

We fragmencie dotyczącym pornograficzności nie może zabraknąć jeszcze jednej kwestii, związanej z epoką wiktoriańską. Otóż (z punktu widzenia dzisiejszych odbiorców, dotyczącego chyba bardziej kultury anglosaskiej niż Europy kontynentalnej) przekroczeniem tabu były w *Zagubionych dziewczętach* sceny seksu nieletnich (w zdecydowanej większości nastolatków) – dotyczy to zwłaszcza części inspirowanej *Piotrusiem Panem*. Jednak Moore celnie zauważa, że zarówno z dzisiejszej perspektywy (i wieku inicjacji seksualnej), jak i standardów dziewiętnastowiecznych, nie pokazuje on nic niezwykłego, a jedynie wypartego (i nadal uparcie wypieranego) ze świadomości społecznej:

» Większość seksu nieletnich w *Zagubionych dziewczętach*, co trzeba powiedzieć, odbywa się między aktywnymi seksualnie nastolatkami. W *Zagubionych dziewczętach* nie dzieje się więcej seksu nieletnich, niż prawdopodobnie w tym momencie w tym budynku. [...] Więc coś seksualnie kontrowersyjnego mogło przydarzyć się wymyślonym postaciom, które wyglądają zbyt młodo wedle dzisiejszych standardów... Jednak nie według standardów sprzed 100 lat, gdzie legalny wiek współżycia seksualnego wynosił 12 lat, a nastolatki z klasy robotniczej pobierały się i miały dzieci. Czy ze względu na to, że te postaci przekraczają wyznaczoną arbitralnie linię, poza którą wolno mieć tożsamość seksualną, ludzie będą zaniepokojeni? W czasie gdy są dzieci, które w tej chwili są rozrywane na kawałki na nasz rozkaz albo w naszym imieniu?²⁶

W epoce wiktoriańskiej, sto lat temu, biedne dzieci z londyńskiego East Endu – czyli w czasie, w którym dzieją się historie Wendy i Alicji – dzieci pobierały się w wieku lat 12. I wyrzucano je z domu, by wychowywały własne dzieci. I z tego wzięła się idealizacja dzieciństwa [...] – ponieważ tak wiele tych biedactw umierało na krup na progu, że wymyślono zmyślenie tego, jak dzieciństwo powinno wyglądać, które stoi w sprzeczności z jakimkolwiek rzeczywistym doświadczeniem²⁷.

26 "You know, most of the supposed underage sex in 'Lost Girls', it has to be said, is occurring between sexually active teenagers. There's no more underage sex in 'Lost Girls' than is probably occurring in this block at the moment. [...] So something sexually questionable might happen to an imaginary character that looks too young by our current standards... though not by the standards that we held 100 years ago, when the age of consent in Britain was 12, and working-class teenagers were married with children. But because these characters appear to transgress upon our current arbitrary line of when it's permissible to have a sexual identity, are people really going to be that upset? When there are children right now being blown to pieces, often at our behest or in our name?" (N. Murray, *op. cit.*, stan z 18 grudnia 2015 r.).

27 "You know, back in Victorian times, a hundred years ago, poor children in the East End of London - this would be at the time in which Alice and Wendy's stories are set - children were getting married at the age of 12. And were being forced to move out of home and bring up their own babies. And it was kind of the

Wynika to z pewnej idealizacji dzieciństwa / nieletniości, połączonej z ich odseksualnieniem. Tymczasem, jak stwierdza Moore, wbrew owym idealizacjom dzieciństwa (czy to współczesnym, czy to dziewiętnastowiecznym):

» Dzieciństwo jest przerażającym, dzikim czasem, przepelnionym emocjami silniejszymi niż cokolwiek w naszym późniejszym życiu.[...] To dziki krajobraz, który zawiera w sobie wszystko. Przerazenie, seks, wszystko to, przed czym my dorośli próbujemy dzieci bronić. Wiemy z własnego doświadczenia, że nie można ich przed tym uchronić, taki jest świat w którym żyjemy²⁸.

Kwestię tego, czy *Zagubione dziewczęta* to pornografia, czy też nie, podsumować można paradoksem – w pewnym sensie, co może się wydawać zaskakujące, Moore i Gebbie w swoim „pornograficznym” dziele czynią postaci z dziewiętnastowiecznej literatury dziecięcej bardziej rzeczywistymi niż dziewiętnastowieczna powieść realistyczna. W pornograficznej formie ujawnili te elementy rzeczywistości, które pozostawały zakryte w dziewiętnastowiecznej powieści, a uległy stabuizowaniu w kulturze współczesnej, przypomnieli o tym ukrytym nurcie kultury dziewiętnastowiecznej. Tworząc pozytywny wzorzec pornografii, inspirowali się jej dziewiętnastowieczną odmianą, prowadząc niejako podwójną grę z wiekiem XIX – nie tylko osadzili akcję w rzeczywistości dziewiętnastowiecznej, ale też wprowadzili do niej niektóre zasady z dziewiętnastowiecznych tekstów pornograficznych. Stworzyli również dzieło stanowiące krytykę współczesnej, stereotypowej, schematycznej i tandetnej produkcji pornograficznej z jej męskocentryzmem, heteronormatywnością, a co najważniejsze (i najgorsze) – narzucaniem dosłowności w miejsce Wyobraźni.

IV

ZNAKI DZIEWIĘTNASTOWIECZNOŚCI

Niemal od samego początku *Zagubionych dziewcząt* na pierwszym planie pojawiają się symbole kultury dziewiętnastowiecznej – sztuka secesji, opium, militaryzacja,

sentimentalization of childhood that came about [...] because so many of the poor darlings were dying of croup on the doorstep, that we came up with this fabrication of what childhood is supposed to mean, which is contrary to any real experience.” (A. Tantimedh, *op. cit.*, stan z 17 grudnia 2015 r.).

28 *“Childhood is a frightening, savage time that is arwash with emotions that are probably more powerful than any that we will ever have for the rest of our lives. [...] It’s a savage landscape, and it has got everything in it. It has got terror, it has got sex, it has got everything that, as adults, we try to protect children from. And we know from our own experience that you can’t protect them from it, and that is the world in which they live.”* (Ibidem).

premiera *Święta wiosny* czy zabójstwo arcyksięcia Ferdynanda, a wreszcie trzy klasyczne dziś opowieści literatury dziecięcej. Wszystkie one sprawnie włączone są strukturę opowieści i relacje znaczenia – cytaty i odniesienia dotyczą fraz, którymi opatrzone są książki (np. księga 3 opatrzona jest frazą „Jestem Oz, wielki i straszliwy. Kim jesteś i dlaczego mnie poszukujesz?”), rozdziały (R. 17 z księgi II *Obłąkana herbatka*), ale też wypowiedzi postaci „Wojna to taka straszliwa perwersja. Wszystko obraca przeciwnie wprost” (R. 30, s. 2). W warstwie wizualnej pojawiają się odwołania zarówno do stylistyki dziewiętnastowiecznych pornografów, jak i malarzy oraz technik impresjonistycznych czy bezpośrednio do akwael Eгона Schielego – kwestie te były już dosyć obszernie analizowane²⁹. Ja chciałbym obszerniej zająć się tym, co wydaje mi się najciekawsze – tym, jak idee dziewiętnastowieczne zakodowane zostały w nieco mniej oczywistych kwestiach i elementach struktury narracji.

ZWIERCIADŁO, ROZDWOJENIE, UTRATA

Zwierciadło należy do Lady Fairchild, Alicji. Od niego komiks (czy też powieść graficzna) się zaczyna, wokół różnorako rozumianych lustrzanych odbić nieustannie krąży i na jego zniszczeniu niemal się kończy – gdy niemieccy żołnierze rozbiją lustro i podpalą hotel, jedynym elementem przedstawionego czytelnikowi widoku staje się martwy żołnierz z rozerwanym podbrzuszem i oderwanym penisem (R. 30, s. 8).

Symbolika owego zwierciadła może być odczytywana na różne sposoby – dwa z nich, niekoniecznie bardzo odległe, ujawnione są wprost w rozmowie między Lady Fairchild a właścicielem hotelu. Monsieur Rogeur, komplementując jednocześnie lustro oraz pornograficzne powiastki Alicji, stwierdza, że „w ręku wielmożnej pani fikcja staje się wręcz lustrzanym odbiciem rzeczywistości, w którym pamiętne idealne postaci ukazują najprawdziwsze odbicia nas samych” (R. 1, s. 6), na co bohaterka odpowiada: „Skłaniam się raczej ku poglądom Platona... Liczy się tylko ideał, świat istniejący w lustrze fikcji, o to prawdziwy świat... a my jesteśmy ledwie najsłabszymi z odbić poblądłych pod warstwą szkła.” (R. 1, s. 6). Zakończenie przyznaje rację raczej Rogeurowi, Alicja wyzwolona przez opowieść z traumy dzieciństwa bez żalu żegna się z lustrem, zrozumiałwszy, że jest ono jedynie pięknym meblem, nie zaś przejściem do innego, lepszego świata:

» Kiedys sądziłam, że utkwiła w nim na dobre jakaś część mnie, ale to minęło. Uratowałyśmy ją. Teraz to tylko stary, kochany mebel (R. 30, s. 3).

29 Pisz o tym np. Annalisa Di Liddo (*op. cit.*, s. 138-147).

Niezależnie od tego, jak zrozumiemy symbol lustra – czy oznaczać będzie ono rzeczywistość, wyobraźnię czy opowieść – jego stłuczenie na koniec oznacza katastrofę, którą niesie wojna. Nie dotyczy ona jedynie śmierci i zniszczenia, ale sięga głębiej, usuwając z ludzkich umysłów różnorodność i wszelkie inne popędy niż te związane z wojną – ta kwestia zostanie obszerniej przedstawiona w ostatniej części artykułu.

Niezależnie od sporu o status lustrzanej rzeczywistości, lustro Alicji wykorzystywane jest także, aby oddać różnego rodzaju podwójności – rozdwojenia, kontrasty, odbicia to istotny element struktury narracji wizualnej *Zagubionych dziewcząt*. Gdy czytelnik ogląda kadry, które całe zajęte są przez lustro, widzi rzeczywistość zapośredniczoną, odbicie fikcyjnych miejsc osób i wydarzeń. Niekiedy wydaje się, że istnieją dwa światy – ten w lustrze i ten przed lustrem, i nie jest pewne, który jest bardziej rzeczywisty. Tytułowe „zagubienie” to po części właśnie wytrącenie z poczucie realności świata, którego doświadczają wszystkie trzy bohaterki – jak mówi Alicja, wspominając moment swojej wymuszonej inicjacji seksualnej w dzieciństwie:

» Spadałam, czy też szybowałam w dół tunelu biegnącego przez moje wnętrze, a na jego odległym końcu widziałam tylko lustro mojej matki po przeciwległej stronie salonu. [...] / Runęłam, a z drugiej strony tunelu ona runęła ku mnie półnaga, w włosami w nieładzie jak dziki rzepak, z białymi płatkami koronek rozchylającymi się wokół chudych nóg. [...] / Zwierciadło rozpuszczało się w srebro i odparowywało węglem, a ja wyciągnęłam rękę i poczułam młode mięśnie jej ramienia, szyi, dziecięcy meszek na karku. [...] Z nogami splecionymi w ciepły kaduceusz przywarłyśmy do siebie, przyciskając się z drżeniem do odbitego gorąca: zagubione, koziołkujące w jasności.

Wstałam i na nieswoich nogach zatoczyłam się w kierunku lustra. Tamta podniosła się i chwiejnym krokiem ruszyła mi na spotkanie, unosząc rękę, aby przycisnąć ją do mojej. Pod naszymi dłońmi szkło było zimne, nieustępliwe; nie czułam się już sobą. Dom nie wydawał się już moim własnym domem. Nie byłam materialna. Byłam odbiciem. Zza ramy lustra patrzyła na mnie prawdziwa ja: zagubiona, pozbawiona nadziei [wyróżn. B. Sz.] (R. 9, s. 7).

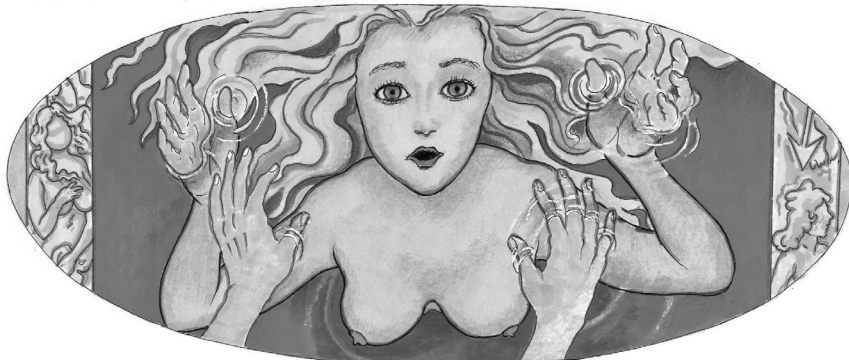
„Zagubienie”, jak już zostało powiedziane, w mniejszym stopniu dotyczy pozostałej dwójki bohaterek – ich historie, choć mają wspólny element w postaci „zatrącenia” się w perwersyjnej seksualności i przekraczania granic, różnią się znacznie zarówno strukturą, jak i zakończeniami. Alicja jest obiektem, seksualną niewolnicą wbrew swojej woli. Coraz bardziej traci siebie, zatapiając się w nałogu narkoty-



Było zupełnie jak we śnie. Wino, które zmieniali mi śląg w stódkę ocet, sprawiło teraz, że cały pokój jał się obracać, niwelując grawitację. Spadałam czy też szykowałam w dół tunelu biegnącego przez moje wnętrze, a na jego odległym końcu widziałam tylko lustro mojej matki po przeciwległej stronie salonu. Wewnątrz mnie trzepotały palce, dzwonek ptaki w głębokiej, słonek zatoczce, wywołując swymi ruchami fale, których nie umiałam nazwać ani rozpoznać.



Pochłonięte wycięciem, którego zasad nie byłam w stanie pojąć, ptaki poruszały się coraz szybciej gorączkowo, wytrwale. Zdało mi się, że słyszę ich okrzyki, po czym rozpoznałam w nich swój własny głos. Runęłam, a z drugiej strony tunelu ona runęła ku mnie, półnaga, z włosami w nieładzie jak dzięk rzepak, z białymi płatkami koronek rozchyłającymi się wokół chudych nóg. Między udami czułam jego gorącą rękę. Uświadam, że należy ona do niej.



Zwierciadło rozpuszczano się w srebro i odsparowywało wie mgieł, a ja wyciągnęłam rękę i poczułam młode mięśnie jej ramienia, szyi, dziecięcy meszek na karku. Zesliznęłyśmy się razem w jedno, mokre od lustra, gładkie jak rękę, rozmazując początki nawzajem na swoich biodrach i smakując wino tej drugiej na własnym języku. Z nogami splecionymi w ciepły kądceusz przywarłyśmy do siebie, przyciskając się z drżeniem do odbitego gorąca; zagubione, koziołkujące w jasności.

kowym i coraz okrutniejszych perwersjach ordynowanych przez jej protektorkę i władczynię (figura Królowej Kier):

- » Żyła w świecie moralnie lustrzanym, w którym wszystkie wartości były odwrócone, a ja zatraciłam się i gubiłam wraz z nią (R. 26, s. 3).

Moment rozpoznania i demaskacji (R. 29, s. 5) przerywa co prawda rozpustny układ, lecz nie wyzwala Alicji – nastąpi to dopiero w momencie pełnego i szczerego opowiedzenia („przefantazjowania”) wszystkich trzech historii. Historia Wendy, choć (jak już wcześniej wspomniano) zawieraj elementy tragiczne, kończy się jej tryumfem nad postacią złowrogiego pedofila ze zniekształconą dłonią (figura Kapitana Haka), pochodzącym z rozpoznania granicy pomiędzy fantazją a rzeczywistością. W historii Dorotki to raczej ona jest stroną aktywną i dominującą, choć i jej opowieść kończy się rozczarowaniem i „utrata” domu oraz ojca:

- » Żaden był z niego czarnoksiężnik. To był tylko jakiś farmer, co posuwał własną córkę; martwił się o rachunki i o to, że jego żona się dowie. Zobaczyłam, kim naprawdę jest. A odkąd mnie posuwał, życie na farmie nie było już takie samo. Ani w żadnym innym miejscu. Bo wicie, w żadnym miejscu nie było już jak w domu (R. 28, s. 7).

INNE PODWÓJNOŚCI I WIKTORIANIZM

Dwoistość, jak już wspomniano, dotyczy bardzo wielu elementów świata przedstawionego. Oprócz lustrzanych odbić mamy cienie na ścianie, które przedstawiają coś zgoła innego niż dzieje się na prawdziwej scenie; rozdziały 4 i 5 rozpoczynające się od trzech stron z takimi samymi kadrami, lecz oddającymi głos innym osobom w kadrach, zaś potem przedstawiające te same wydarzenia z dwóch perspektyw; zderzenia na stronach dwóch linii fabularnych – np. w rozdziale 10 kolejne jego strony podzielone są w taki sposób, że górne 2/3 zajmuje przedstawienie sceny *Święta wiosny*, dolną 1/3 wydarzenia na widowni, gdzie trzy bohaterki pieczą się nawzajem. Wreszcie częste są fragmenty, w których zderza się ze sobą to, co widać, z tym, co wypowiadane.

Podwójność wydaje się oddawać charakterystyczny dla dziewiętnastowiecznej (zwłaszcza wiktoriańskiej) kultury podział na jawne i ukryte, pokazywaną (odgrywaną) publicznie rolę i skrzętnie skrywaną prywatność, a także na to, co ujawniane, i to, co stłumione³⁰ – ta teza jest tym bardziej zasadna, że owo stłumienie

30 Taką interpretację kultury wiktoriańskiej wywodzić można oczywiście od *Historia seksualności* Michela Foucaulta (wydanie polskie w tłumaczeniu B. Banasiaka, T. Komendanta i K. Matuszewskiego – Warszawa 1995), lecz była ona powtarzana i przetwarzana w tak ogromnej ilości publikacji



jest w tekście bezpośrednio stematyzowane. Oczywiście stłumieniu podlegały wspomnienia trzech bohaterów, które dopiero opowiedziawszy sobie swoje historie mogły się z nich wyzwolić.

Dwoistość wyrażana jest na różne sposoby, z których kilka omówimy obszerniej. Na tym rozdwojeniu oparty jest cały rozdział II, w którym zdania z listu Harolda do przyjaciela w zabawny sposób skontrastowane są z „pornograficzną” rzeczywistością na ilustracjach – gdy np. pisze on, że lady Fairchild ma obsesję czystości i mnóstwo czasu spędza pod prysznicem, widzimy ją wchodzącą do łazienki w której czeka kłęzącą naga Dorotka (R. II, s. 3), gdy komentuje, iż Austriak Bauer to „Bystry facet. Jeden z tych, co to troszczą się o ubranie. Co i godne uznania”, widzimy Rolfa Bauera masturbującego się nad pantofelkiem Dorotki, który (co wiemy z wcześniejszych scen) był jego fetyszem (R. II, s. 4). Zgodnie z wyrażoną przez Moore’a koncepcją, że

» Język konfliktu zbrojnego jest niezwykle seksualny, wiele sposobów, w jakie traktujemy współczesną wojnę, jest bardzo seksualne³¹.

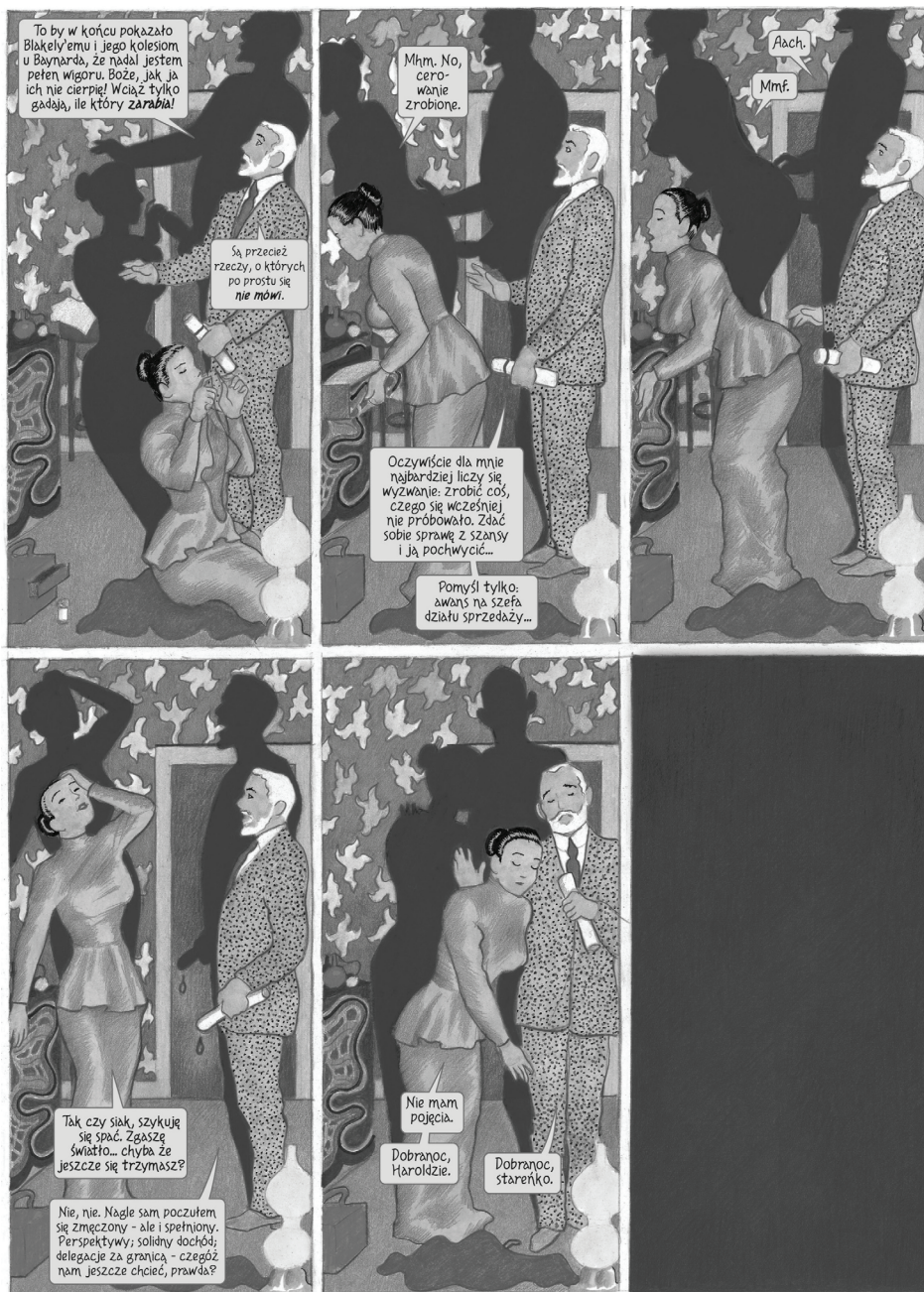
w rozdziale tym zderzona jest także wojskowa frazeologia oraz seksualna rzeczywistość:

» Pamiętam swoje lata w armii. Nic tylko buty, buty, buty, buty, maszerowanie w tę i we w tę. [naga Dorotka zakłada buty: fetysz Bauera – B. Sz.] / Nie, to nie do pozazdroszczenia ani na jotę. Życie w mundurze ma tyle wad [ubrani jedynie w górę od munduru Rolf uprawia seks z Dorotką – B. Sz.] / [...] Słowo daję, nie chciałbym być na jego miejscu [Ralf i Dorotka uprawiają seks w pozycji 69 – B. Sz.]. Przy tym, jak wygląda sytuacja na świecie... Coś może lada chwila wybuchnąć nam w twarz [Ralf wytryska na twarz Dorotki – B. Sz.] (R. II, s. 4-5).

Ciekawy zabieg formalny wykorzystany jest w scenie, w której Wanda oraz jej mąż zajmują się w pokoju hotelowym raczej przyziemnymi sprawami i prowadzą bardzo zwykłą konwersację, podczas gdy cienie na ścianie układają się w kształty sugerujące różne pozycje seksualne (R. 3, s.7-8). Relacja tych dwojga (a raczej jej postrzeganie przez męża) zostały przedstawione ponownie w rozdziale, gdy fragmentem jego

naukowych, że dziś uchodzi za rodzaj powszechnie obowiązującej wiedzy. Nie znaczy to bynajmniej, że koncepcji Foucaulta nie przydają się niuansowania i wprowadzanie pewnych zastrzeżeń, jednak na potrzeby tej analizy *Zagubionych dziewcząt* wprowadzona przez niego konstrukcja całkowicie wystarcza.

31 *“A lot of the language of warfare is incredibly sexual, and a lot of the ways we treat modern warfare is very sexual.”* (A. Tantimedh, *op. cit.*, stan z 17 grudnia 2015 r.).



listu, opisującym męską racjonalność i rozsądek, przeciwstawione są sceny transpnowania w jego wyobraźni ubranej żony w kobietę nagą i demoniczną (R. II, s. 7), po czym masturbacji w wannie skonstruowanej z budującym obraz na użytek publiczny fragmentem o tym, iż „Po prostu człek potrzebuje czasem побыć sam ze sobą, żeby się, jak by to ująć... otworzyć. Żeby móc ukazać swe prawdziwe oblicze” (R. II, s. 8). Mąż Wandy to niejako gniazdo niezliczonej ilości dwoistości – konfliktu między pożądaniem a wiktoriańskim stłumieniem, specyficznym postrzeganiem męskością (męskim szowinizmem), powiązaną bezpośrednio z obsesją militariów i uzbrojenia, a realną słabością i ograniczeniem intelektualnym, skonstruowanym z przekonaniem o błyskotliwym rozpoznawaniu rzeczywistości.

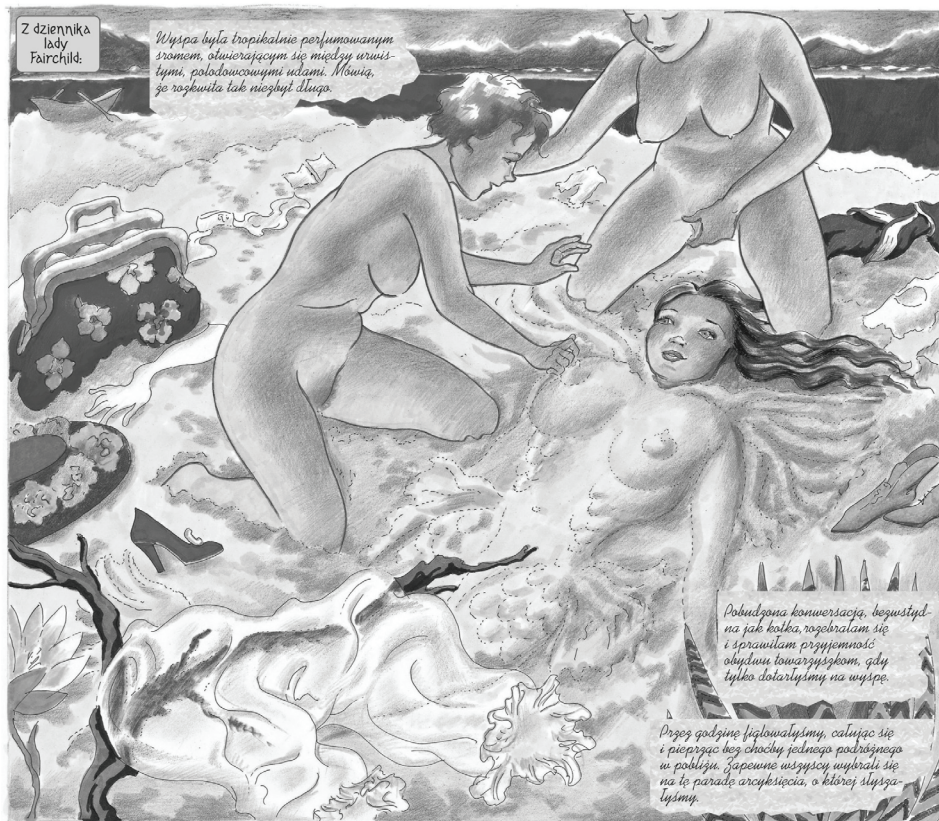
» Tak czy siak, przyszłość należy do wzornictwa przemysłowego. Secesja to tylko fikuśne nonsensy, w jawnej sprzeczności z rzeczywistością. Dzioby i działy śródokręcia, i śruby, to jest to! A nie te fauny i flory... / ...no i oczywiście wszystko to tak strasznie dekadentkie, to pławienie się w zmysłowych rozkoszach, w samych przyjemnościach, bez żadnego celu. Nic tylko dekoracje i lukier na torcie... to zniewieściałość, nic innego. Zniewieściałość. Za to pancerniki... (R. 5, s. 2)

Powyższy cytat ilustruje istotne przeciwstawienie między symbolizowaną przez Harolda prostotą (o ile nie – prostactwem) kształtów maszynierii wojennej a zdobieniami secesji, w które obfituje przestrzeń hotelowa, a które prowadzi do kluczowego dla świata *Zagubionych dziewcząt* konfliktu między światem wojny (głównie męskim) a światem seksu (głównie kobiecym), któremu poświęcona zostanie następna część artykułu.

V

UTRATA (TANATOS BIERZE ŚWIAT W POSIADANIE)

Rzeczywistość zaczyna się zmieniać wraz z przedstawionymi jednocześnie w rozdziale 20 („Ściachu-ciach”): orgią seksualno-opiumową między trzema bohaterkami na samotnej wyspie oraz scenami zabójstwa arcyksięcia Ferdynanda. Świadomość końca i bliskiej utraty pojawiła się już wcześniej, rozdział 19 kończył się frazą wypowiedzianą przez Alicję: „Któż wie, ile zostało nam czasu do końca lata? Cieszymy się nim wszystkie, póki trwa” (R. 19, s. 8), lecz w tym rozdziale następuje przesilenie – choć niezmiennie świat kobiecy wydaje się uprzywilejowany – sceny z wyspy zajmują dwie trzecie strony, to, co dotyczy zabójstwa, ściśnięte jest w pasku u dołu, zaś Alicja początkowo stwierdza:



- » Przez godzinę figlowaliśmy, całując się i pieprząc bez choćby jednego podróznego w pobliżu. Zapewne wszyscy wybrali się na tę paradę arcyksięcia, o której słyszałyśmy. / Z perspektywy mojej laguny nóg pomyśl, że można organizować parady i chodzić w ubraniach, zdawał się obcy, nie z tej ziemi... Jakby pochodził z innego świata, w którym bez końca zachodzą sprawy ponure i niedorzeczne (R. 20, s. 1).

To jednak po samym akcie zabójstwa, kiedy bohaterki budzą się po orgii, nie ulega wątpliwości, że to tanatyczny świat wojny (w którym główne role odgrywają mężczyźni) bierze świat we władanie:

- » Coś się zmieniło. Może kąt padania światła, może ciśnienie powietrza. Bez płonących pancerzy pożądania z pewnością wszystkie poczułyśmy się nagie i bezbronne. Trzy kobiety z gęsią skórką na ciele, same w lesie, nagle niezdarne, niepewne własnej gracji, opuszczone przez żądę. Coś doprawdy skończyło się na dobre. / Lato odeszło w cień (R. 20, s. 7).

Od momentu zamachu świat wydaje się odmieniony. Władza Erosa słabnie, zwłaszcza mężczyźni wchodzą w „tryb wojenny”, a „zakłęcia seksualne” nie są w stanie ich zatrzymać, ich myślenie ogranicza się do spraw związanych z wojną:

- » Dorotka: No chodź kochanie. Mówię serio! Zobacz jak mi przez ciebie c y c u s z k i sterczą. No, daj mi go p o s s a ć. Potem się z a m k n ę.
 Rolf: Proszę cię Dorotko. Regulamin w wojsku jest t w a r d y.
 Dorotka: Och, ja już się postaram, żebyś był twardy. Mogłabym założyć swoje b u c i k i, tak jak l u b i s z.
 [...]
 Rolf: Proszę cię. Jestem teraz zawodowym ż o ł n i e r z e m
 (R. 21, s. 2).

Frazeologia wojskowa, która wcześniej „rozbrajana” była kontekstem seksualnym, tym razem nabiera złowroziej powagi. I choć monolog Harolda Pottera wywołuje podniecenie jego małżonki, to nie jest już śmieszny, bowiem jasne jest, że popęd seksualny mężczyzny zamienił się nieodwracalnie w popęd śmierci, wojna stanie się rzeczywistością, a owe niezbyt mądre idee artykułowane przez nieszczęśliwego rozgarniętego mężczyznę zawładną europejskimi umysłami:

- » Tak to bywa z obcymi, sama widzisz? Zawsze się podniecają na byle myśl o prowokacji. Nie to co my. Brytyjczycy, prawda? [...] Sytuacje między Anglią i Niemcami widać gołym okiem. Taka jest naga prawda. Wszelkie rozmowy utkną w martwym punkcie. Tak czy siak, zamawiam sobie przejazd do Calais. Radzę ci, też zadbaj o siebie, i to jak najprędzej (R. 21, s. 3).

Relacje pomiędzy Rolfem a Haroldem, wcześniej przyjazne, a nawet seksualne (R. 13, s. 1-8), zmieniają się w agresję. Choć Dorotka, opowiadająca o zdarzeniu, które zaszło podczas ich pożegnania, dostrzega pokrewieństwo obu popędów, to mężczyźni widzą już tylko jeden z nich:

- » Widać było, że jest między nimi takie, no... napięcie. A potem Harold powiedział coś o Austrii, no i Rolf się zdenerwował. Zaczął Harolda trącać. / No to wtedy Harold na serio się wściekł. Skoczył na Rolfa i zaczęli tarzać się na podłodze. W zasadzie to było nawet seksowne. Znaczący, pewnie sobie pomyślisz, że mi odbiło, ale kiedy patrzyłam jak się tak mociują i obłapiają, to wyglądało prawie... Jakby się, no wiesz, pieprzyli (R. 21, s. 4).

Bohaterki zdążyły, mimo wszystko dopowiedzieć („dofantazjować”) swoje opowieści do końca:

- » Do diabła z wojną. To, że skończyłyśmy nasz opowieści było ważniejsze. Było większym triumfem. / Nie wiem jak wy, ale ja znów czuję się zdecydowanie dziewczeco (R. 30, s. 2).

Odnalazły coś w rodzaju wyzwolenia, zaś Alicja uwolniła się z lustra. Jednak nie są w stanie poradzić nic na nadchodzącą wojnę, czyli utratę wyobraźni – wedle autorskiej definicji *Zagubione dziewczęta* to także rodzaj traktatu o wyobraźni seksualnej i wyobraźni w ogóle, której przeciwstawieniem jest tanatyczna, ograniczająca i mordercza potęga wojny:

- » jest to pełen pasji argument na rzecz wolności seksualnej wyobraźni [...]. Jest to także pełen pasji argument przeciwko wojnie; przeciwko wojnie jako zupełnej porażce pewnego rodzaju wyobraźni. Wojnie jako wypaczeniu popędu seksualnego, gdzie młodzi mężczyźni – zawsze, w przeważającym stopniu młodzi mężczyźni, ale coraz częściej także młode kobiety – w okresie swojego życia,

kiedy powinni kierować całą swoją energię w kierunku uprawiania seksu, zamiast tego pozwalają na wypaczenie tej erotycznej energii i zamienienie jej w tanatyczny popęd³².

Pogląd ten Moore niezbyt subtelnie wkłada również w usta bohaterek, w scenie poprzedzającej ich ucieczkę z hotelu (ostatnią scenę, w której uczestniczą, wedle nazwy rozdziału mającej stanowić reprzykę i *crescendo*):

- » Mnóstwo chłopców zamiast jak należy pieprzyć się w łózkach będzie, obawiam się, umierać w okopach (R. 30, s. 2).
- » Dorotka: Tylko aż przykro myśleć, że całe to miejsce rozwałą.
Alicja: „To miejsce” – masz na myśli Himmelgarten? Czy Europę?
[...]
Dorotka: Chyba jedno i drugie. Ta wojna będzie okropna?
[...]
Alicja: Tak, wojna będzie okropna (R. 30, s. 2).

Potwierdzają to słowa żołnierzy, którzy przybywają do hotelu i niszczą książki, meble i lustro Alicji, by rozpalić ogień, a każdym stwierdzeniem oznajmiają pogardę dla kobiecości i wyobraźni:

- » [Mój Boże. Popatrzcie na to leżące wszędzie francuskie homoseksualne gówno³³] [...] / [Ha! Czuję ryby! Tu były kobiety³⁴ [...] / [Tu jest to gówniane francuskie krzesło, które mogę połamać³⁵] [...] / [Tam jest rama od lustra³⁶] / [Paul, połam tę pieprzoną rzecz i daj tutaj³⁷] [...] / [i zachowaj swoją wyobraźnię dla siebie³⁸] (R. 30, s. 5).

Ostatnie, co mówią żołnierze, to zapowiedź koszmaru, który ogarnie Europę na kolejne lata:

32 B. Baker, *op. cit.*, s. 231

33 *Mein Gott. Diese ganze französische Schwuchtelseisse...*

34 *Ha! Es riecht wie Fisch! Hier waren Weiber drin...*

35 *Den Schwuchtelstuhl hier könnte man zerbrechen.*

36 *Da ist noch der Rahmen von dem Spiegel da...*

37 *Paul, zerbrich das Scheissding einfach und gib's her...*

38 *...und behalt deine Phantasien für dich.*

» Nie ma potrzeby martwić się o nasz ogień. Gdy zostanie już właściwie rozpalony, będzie bardzo trudny do zgaszenia³⁹ (R. 30, s. 6).

Tak kończy się czas Wyobraźni.

BIBLIOGRAFIA:

- Baker B., *A. Moore. Wywiady*, tłum. P. Balawander, Wrocław 2010;
- Di Liddo A., *Alan Moore. Comics as performance, fiction as scalpel*, University Press of Missisipi, Jackson, 2009;
- Foucault M., *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski, Warszawa 1995;
- Kavanagh B., *The Alan Moore Interview: Northampton / Graphic novel*, <http://www.blather.net/projects/alan-moore-interview/northhampton-graphic-novel/> (stan z 17 grudnia 2015 r.);
- Maciejewski J., *Miejsce pozytywizmu polskiego w XIX-wiecznej formacji kulturowej w: Pozytywizm. Języki epoki*, praca zbiorowa pod red. G. Borkowskiej i J. Maciejewskiego, Warszawa 2001;
- McCloud S., *Zrozumieć komiks*, tłum. M. Błażejczyk, Warszawa 2015;
- McNair B., *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania*, tłum. E. Klekot, Warszawa 2004;
- Moore A., M. Gebbie M., *Zagubione dziewczęta*, tłum. M. Cieślak, Warszawa 2012;
- Murray N., *Alan Moore. Interview*, <http://www.avclub.com/article/alan-moore-14006> (stan z 18 grudnia 2015 r.);
- Nijkowski Lech M., *Pornografia. Historia, znaczenie, gatunki*, Warszawa 2010;
- Szzechowicz A., *Prezentowanie treści pornograficznych – wybrane aspekty*, https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/11207/1/14_SZCZECHOWICZ.pdf (stan z 17 grudnia 2015 r.);
- Szleszyński B., *Komiksowe gry z wiekiem XIX*, w: *Przerabianie XIX wieku*, red. E. Paczoska, Szleszyński B., Warszawa 2011, s. 246-270;
- Szwarc A., *Spory o granice pornografii – XIX i początek XX wieku w: Kobieta i rewolucja obyczajowa*, red. A. Szwarc i A. Zarnowska, Warszawa 2006;
- Tantimedh A., *Fiding The “Lost Girls” with Alan Moore: Part 1 OF 3*, „Comic Book Resources”, <http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=7151> (stan z 17 grudnia 2015 r.).

SŁOWA KLUCZE: komiks, pornografia, Alan Moore, Melinda Gebbie, przerabianie XIX wieku

39 *Und keine Sorgen um unser Feuer. Wenn's erst mal richtig brennt.../...dann wird's auch ganz schwer zu löschen.*

BARTŁOMIEJ SZLESZYŃSKI

ABOUT A FEELING OF BEING LOST, LOSS AND “PORNOGRAPHIC” END OF THE 19TH CENTURY IN *LOST GIRLS*

The article analyses a comic book by Alan Moore and Melinda Gebbie in the context of numerous interviews given by the British author which relate to this book and also to the issues such as: comic book culture, Victorian culture, sexuality and its representations in various periods. Moore and Gebbie’s work is analysed mostly in three facets:

1. various forms of stories about loss and the state of losing depicted in the book (and signalled by one of the meanings of the title *Lost Girls*), and also about the narration of an attempt at self-recovery;
2. intertextual and graphic reference to the second half of the 19th century (related to literature, fine arts, and cultural phenomena);
3. the manner in which the comic book refers to pornography and meaning that Alan Moore ascribes to the term “pornography”.

All these facets combine into a narration about the ending of the 19th century, when the I World War becomes the moment of the loss of Imagination and of the transfer of culture under the power of Thanatos.

KEY WORDS: comic book, pornography, Alan Moore, Melinda Gebbie, the study of the 19th century