

JOANNA OSTROWSKA

# DELIKATNE, EGZOTYCZNE KWIATY?

SEKSUALNOŚĆ ŻYDOWSKICH KOBIET –  
KADIA MOŁODOWSKI, RONI HORN, RONIT ELKABETZ

DINA, CÓRKA LEI I JAKUBA, SIOSTRA ZAŁOŻYCIELI DWUNASTU PLEMION IZRAELA. WYSZŁA Z DOMU OJCA, POSZUKUJĄC INNYCH KOBIET. CZEGO CHCIAŁA? CO CHCIAŁA OFIAROWAĆ? CZY DOTARŁA DO NICH W OGÓLE, ZANIM WZIĄŁ JĄ SZECHEM CHIWWITA? CZY UWIÓDŁ JĄ? CZY STARAŁ SIĘ JĄ PRZYCIĄGNAĆ? CZY JĄ ZGWAŁCIŁ? CZY JEJ DUSZA PRZYLGNEŁA DO NIEGO? A KIEDY BRACIA SIĘ O TYM DOWIEDZIELI – CO CZUŁA?

Postać biblijnej Diny jest w świecie żydowskiej tradycji symbolem kobiety milczącej. Metaforycznie rzecz ujmując, biblijna bohaterka pojawia się przede wszystkim na kartach Księgi Rodzaju, jako postać, o której opowiadają mężczyźni, która funkcjonuje jedynie jako przedmiot męskiej narracji; która nie mówi – to o niej się mówi.

W roku 1974 ukazała się antologia tekstów kobiecych żydowskich autorek o znamienym tytule *The Tribe of Dina* [Plemię Diny]. Jej redaktorkami były dwie znane feministki Irena Klepfisz i Melanie Kantrowitz. Uważały one, że nadszedł wtedy czas, żeby kobiety żydowskie same zabrały głos w swojej sprawie i zaczęły tworzyć własną historię – tzw. *herstory*. Postać biblijnej Diny dodatkowo prowokuje do emancypacji twórczej, która nie wyklucza odwołania do tradycji i własnej kultury. Z drugiej strony pozostawia decyzję samym autorkom/artystkom. To one mają zdecydować, w jaki sposób będą zapisywały swoje „kobiece doświadczenie”, swoją seksualność, i w jaki sposób będą budowały pamięć żydowskich kobiet.

Hélène Cixous w swoim słynnym eseju *Śmiech meduzy* wyznaczyła zasady funkcjonowania tzw. *écriture féminine*:

*Będę mówić o pisarstwie kobiecym: o tym, co ono spowoduje. Chodzi o to, żeby kobieta wreszcie siebie napisała: musi zacząć pisać o kobiecie i wprowadzić kobiety w świat pisma, z którego zostały wyparte z taką samą gwałtownością, jak i z odczuwania swoich ciał; z tych samych powodów, tym samym prawem i w tym samym, śmiertelnościami celu. Kobieta musi sama, własnym wysiłkiem, wstąpić w tekst – jak w świat i w historię.*

Seksualność żydowskich kobiet wyraża się w ich twórczości w bardzo zmienny sposób. Na potrzeby tego tekstu wybrałam trzy niezwykle „mocne” i wyjątkowe artystki, które w literaturze, sztuce i filmie wyznaczają nowe granice swojej żydowsko-kobiecej tożsamości. Łamią one konwencje, obalają mity, odchodzą od tradycji i zapisują

od nowa pozycję kobiety w kulturze, przede wszystkim na poziomie seksualności i cielesności.

Nie ma już „delikatnych, egzotycznych kwiatów”, by użyć trafnej formuły, którą Kadia Mołodowski opisywała męskie wyobrażenia o kobiecym pisaniu.

**Żadnych słów, żadnych aluzji. Tylko to, co mężczyźni czuli i myśleli: jego kobieta, jego żona, ich siostra pohańbiona, ich zbrukany honor. Tylko to, co mężczyźni robili i co chcieli zrobić: branie, siła, przemoc.**

### KADIA MOŁODOWSKI

Kadia Mołodowski, urodzona w Berezie Kartuskiej, debiutowała w 1920 roku na łamach kijowskiego almanachu „Ejgns” [Własne]. Pierwszy tomik poetki, o znaczącym tytule *Cheszwndike necht* [Jesienne noce, dosł. Noce miesiąca cheszwan], został wydany siedem lat później w Warszawie. Otwierający go cykl nosi nazwę *Frojen-lider* i liczy sobie osiem wierszy. Już sam tytuł jest niezwykle problematyczny ze względu na trudności z jego przekładem. *Frojen-lider* na angielski tłumaczone jako *Women Poems*, po polsku oddaje się najczęściej jako *Pieśni kobiet* albo *Kobiece pieśni*.

Różnorodność tłumaczeń tytułu zmusza do zastanowienia się nad jego brzmieniem. Określenie „pieśni kobiet” automatycznie wskazuje, że dany cykl stanowi coś w rodzaju głosu kobiet, który jest naturalnie mnogi. Mołodowski byłaby w tym momencie rodzajem przekaznika poglądów pokoleń Żydówek, którym zabroniona była swobodna literacka wypowiedź.

Drugie tłumaczenie, czyli *Kobiece pieśni*, zakłada, że wiersze umieszczone w cyklu stanowią rodzaj twórczości kobiecej traktowanej zgodnie z zasadami charakteryzującymi gatunek. *Frojen-lider* należą więc do pisarstwa kobiecego przede wszystkim ze względu na praktykę samoidentyfikacji podmiotu piszącego jako płci żeńskiej, a także poprzez specyficzny rodzaj samego tekstu, który stanowi łącznik pomiędzy podmiotem autora a czytelnikiem. W przypadku Kadii Mołodowski jest to o tyle problematyczne, że sama autorka bezpośrednio zaprzeczała ideę bycia „poetką kobiecą”:

*Czy pani zgadza się na powiedzenie o sobie, że jest „poetką kobiecą”? Otóż właśnie się nie zgadzam. Kobiecność i męskość nie są cechami aż tak charakterystycznymi, żeby stanowić mogły zasadę klasyfikacji poetów.*

Cykl Mołodowski może również odwoływać się do koncepcji ciała jako tekstu, dzięki któremu wspomniane wcześniej erotyczne pragnienia szukają ujścia poprzez napięcie twórcze. Tekst jest więc zamkniętą całością, stanowiącą przeniesioną na papier cielesność/seksualność autorki, dzięki której manifestuje ona swoją podmiotowość. W tym momencie przestaje być uzależniona od męskiego fantazmatu, ponieważ sama staje się jednością, podobnie jak jej dzieło.

*[...] A teraz, gdy sama jestem kobietą  
I idę ubrana w brązowy jedwab  
Z odkrytą głową  
I nagą szyją [...]*

W przypadku Mołodowski zastanawia i fascynuje przede wszystkim jej próba odkrycia i nazwania kobiecej seksualności w sprzężeniu z żydowską tradycją, którą poetka negowała, ale do której odwoływała się w swoich wierszach. Widoczne jest to na poziomie odzyskiwania *Pramatek*, jako bohaterki i jako podmiotów, które dotychczas stanowiły jedynie tło męskiej historii i tradycji „narodu wybranego”. Negacja miejsca kobiety w żydowskiej kulturze wyzwała powrót do cielesności, poszukiwanie języka opisu własnej seksualności i bunt przeciwko stereotypowemu postrzeganiu pisarstwa kobiet jako „delikatnego, cnotliwego i słodkiego”:

*Dla ubogich panien młodych, które były służącymi  
Czerpie matka Sara z ciemnych beczek  
I dzbanów mieniącego się wina.(...)*

*[...] I dla ulicznicy,  
Gdy marzą o białych ślubnych bucikach,  
Pramatka Sara niesie czysty miód,  
Na małych spodeczkach,  
Do ich zmęczonych ust. [...]*

**A kobiety: Czy Dina rozmawiała kiedykolwiek z tymi kobietami? Czy spotykały się potajemnie? Pocięły nawzajem? Płakały nad krwią? Czy opowiadały sobie nawzajem jakieś historie? Czy chciały czegoś od siebie?**

### RONI HORN

W Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, od kwietnia do listopada 2010 roku, miała miejsce wystawa indywidualna fotografii Roni Horn. Jeden z cyklów prezentowanych na tej ekspozycji nosił enigmatyczny tytuł *Roni Horn aka Roni Horn* [Roni Horn zwana Roni Horn]. Był to zbiór fotografii portretowych artystki zrobionych przez ludzi jej bliskich w różnych momentach jej życia, podsumowany autopoportretem. Oglądającego/oglądającą uderzała przede wszystkim różnica pomiędzy postaciami uwiecznionymi na zdjęciach. Różnica dzieląca wizerunki przedstawionej na fotografiach artystki chwilami była wręcz uderzająca, kiedy indziej ograniczała się jedynie do szczegółów.

Horn, która zaczęła swoją karierę na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych jako artystka feminizująca, bardzo wyraźnie odwołuje się do fascynacji postacią Héléne Cixous. Będąc przedstawicielką drugiego pokolenia artystek-feministek, w swojej twórczości zajmuje się przede wszystkim poszukiwaniem języka kobiecej wypowiedzi, kobiecego wyrazu w sztuce/obrazie, który byłby inny niż spojrzenie męskie. Jej sztuka zatem daleka jest od krytyki męskiego spojrzenia – zakłada jego istnienie, jednocześnie



poszukuje kobiecego sposobu wyrażania siebie i kobiecej seksualności, podobnie jak proponowała teoretyczka filmu Claire Johnston w tekście *Women's Cinema as Counter-Cinema* (1975). Hélène Cixous w *Śmiechu meduzy* pisze:

*Pociąga mnie bowiem nieskończone bogactwo ich [kobiet – J.O.] istnień poszczególnych: nie można mówić o jednej seksualności kobiecej, nie zróżnicowanej, jednolitej, o ustalonym przebiegu i nie zawierającej niczego nieprzewidywalnego. Tak jak nie można mówić o jednej świadomości, również wyobraźnia kobiet jest niewyczerpana, jak muzyka, jak malarstwo, jak pisarstwo: twory ich fantazji są niezwykle.*

Takie stanowisko jest inspiracją dla Roni Horn, która nie odżegnuje się od swojej seksualności i genderu, ale poszukuje różnic na innych płaszczyznach – poza płcią, rasą i pochodzeniem. Stąd jej prace z jednej strony dotyczą kwestii kobiecej seksualności, zmiany i abberacji płci, ale także stanowią bardzo uniwersalną wypowiedź na temat jej własnej biografii, w której żydowskie pochodzenie schodzi na dalszy plan.

Roni Horn zwana Roni Horn może być odbierana za pomocą swoich prac zarówno jako kobieta, jak i mężczyzna, jako Żydówka i nie-Żydówka – w tym spojrzeniu

najważniejsza jest zmiana dostrzegalna we własnej biografii wizualnej dopiero po dłuższym czasie, która dopiero wówczas uświadamia nam naszą różnorodność. Poza tym:

*Kwestia, czy jestem, czy nie kobiecą artystką, to problem pytającego – nie mój. Ale kto by chciał być przymiotnikiem? Jeśli możesz być rzeczownikiem, bądź nim. Dlaczego miałabym chcieć być dodatkiem...*

**I Dina: Czy chciała czegoś z dala od ojca, z dala od braci? Czy potrzebowała matki? Czy tęskniła za siostrami, za córkami, aby zebrać je wszystkie razem w plemienu Diny?**

### RONIT ELKABETZ

Nazywana jest przez widzów kobiecą „twarzą Izraela”. To jedna z najbardziej rozpoznawanych aktorek izraelskich na świecie przede wszystkim ze względu na swoje bardzo ekspresyjne i trudne role filmowe oraz specyficzną, charakterystyczną urodę.

Pierwszy ważny film Ronit Elkabetz, w którym zagrała główną rolę kobiecą, to *Ślub mimo woli* Doversa Koschaschwili z 2001 roku.

Reżyser, z pochodzenia Gruzin, opowiada w nim historię zamkniętych społeczności żydowskich w Izraelu, które nadal hołdują tradycjom przywiezionym z poprzednich miejsc zamieszkania. Taki stan rzeczy powoduje zamykanie się małych etnicznych grup na wpływy z zewnątrz. Postać grana przez Ronit, filmowa Judith, jest ponad trzydziestoletnią samotną matką, która po rozwodzie wychowuje kilkuletnią córkę. Jej przodkowie, podobnie jak w przypadku samej aktorki, pochodzili prawdopodobnie z aliji marokańskiej. Judith spotyka się z młodszym od siebie o kilka lat Zazą, młodym doktorantem z tzw. dobrego gruzińskiego domu. Ich relacja jest z góry skazana na niepowodzenie. Postać Judith grana przez Elkabetz reprezentuje przede wszystkim kobietę niezależną – mimo niechęci środowiska i skostniałego, patriarchalnego układu, stara się ona wywalczyć swoje miejsce w społeczeństwie izraelskim, które od lat pretenduje do bycia „liberalnym i tolerancyjnym”. W wielu wywiadach pojawia się pytanie o scenę seksualną w filmie Koshaswillego. To prawdopodobnie najbardziej odważna scena łóżkowa w historii izraelskiej kinematografii. Dla Elkabetz było to jedno z cięższych filmowych doświadczeń, za które pokutuje ona po dziś dzień (wielu Izraelczyków kojarzy ją jedynie ze scenami rozbieranymi i ocenia jej twórczość tylko przez ten pryzmat). Decyzja zagrania 15-minutowej sceny seksualnej, która ma się nijak do baśniowych romansów rodem z hollywoodzkiego melodramatu, jest kolejnym dowodem na to, iż Elkabetz stara się zmienić postrzeganie kobiecej seksualności i cielesności

w kinie izraelskim. Kontynuując myśl Laury Mulvey, w takich przypadkach kobieta istnieje na ekranie jako podmiot, który sam doświadcza seksualnej przyjemności i przelamuje stereotyp kobiety – przedmiotu, służącego jedynie do oglądania przez męskiego widza. Spojrzenie widowni siłą rzeczy przestaje być jedynie męskie.

Kontynuacją pojedynku o odzyskanie kobiecości i cielesności w kinie izraelskim stała się współpraca z młodą reżyserką Keren Yedaya przy jej debiutanckim filmie *Or*. Ronit Elkabetz zagrała w nim postać Ruthie, prostytutki-emigrantki w średnim wieku, która stara się być jednocześnie matką dla swojej nastoletniej córki. Bohaterka walczy z licznymi nałogami, próbuje zmienić profesję, ale ciągle wraca do punktu wyjścia. Przygotowania do roli Ruthie trwały prawie rok. Aktorka przybrała na wadze, przestała używać kosmetyków, uprawiać sport. Chciała poznać swoją postać poprzez jej ciało. Oprócz tematyki czysto społecznej, w filmie Yedayi ważne jest właśnie ciało – umęczone, upokorzone kobiece ciało, które służy jako przedmiot, jest narzędziem pracy, co we współczesnym Izraelu, mierzącym się narastającym problemem prostytucji, stanowi dodatkowy kontekst.

W kwestii symbolicznej Ronit Elkabetz łamie stereotypowy obraz Izraelki/Żydówki zanurzonej w tradycji i religii swojego kraju. Poprzez swoje filmowe wcielenia pokazuje inne Izraelki-emigrantki, co wpisuje się doskonale w kontekst trzeciofalowy feminizmu. Dodatkowo, aktorka „odsłania” kobiece ciało, dzięki czemu zaczyna ono istnieć na ekranie i w świadomości widzów nie tylko jako przedmiot do oglądania, przedmiot seksualny, ale także jako podmiot, który poprzez swoją seksualność wyraża kobiecą niezależność. Na koniec Elkabetz pokazuje zupełnie inną twarz izraelskich kobiet – nie zawsze szczęśliwych i uśmiechniętych żonierek, spełnionych matek czy kolorowych nastolatek. Wśród nich żyją także brudne i odpychające prostytutki, które też są obywatelkami tego kraju. Ronit Elkabetz jest kobiecą twarzą Izraela, bo gra każdą z nich.

## ŹRÓDŁA/INSPIRACJE:

### Cytat główny i cytaty śródtytułów pochodzą z:

*The Tribe of Dina*, red. Melanie Kaye-Kantorowitz, Irena Klepfisz, 1986, [za:] Bella Szwarzman-Czarnota, *Mocą przepasały swe biodra: portrety kobiet żydowskich*, Warszawa: Fundacja imienia Profesora Mojżesza Schorra, 2006.

### Cytaty z Kadii Mołodowski:

Z cyklu *Frojen-lider*, fragmenty pieśni VI i VIII (tłumaczenie własne).

Hélène Cixous, *Śmiech meduzy*, przeł. Anna Nasiłowska, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, Warszawa: IBL PAN, 2001.

Agnieszka Legutko, *Cyrkowa dama – poezja Celi Dropkin czytana z perspektywy genderowej*. [w:] *Nieme dusze? Kobiety w kulturze jidysz*, red. Joanna Lisek, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010.

Karolina Szymaniak, *Dwie rewolucje. Kobiety i kobiecość w krytyce literackiej jidysz (plus Aneks)* [w:] *Nieme...*, dz. cyt.

Dorota Jarecka, *Abberacje Roni Horn*, „Wysokie Obcasy” 2010, dostępne on-line:

[http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,80530,782082,Abberacje\\_Roni\\_Horn.html](http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,80530,782082,Abberacje_Roni_Horn.html)

*Interview with Roni Horn*, „Journal of Contemporary Art”, dostępne on-line: <http://www.jca-online.com/horn.html>

Laura Mulvey, *Przyjemność wzrokowa i kino narracyjne*, przeł. J. Mach [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992.

Nick Johnstone, *Interview with Ronit Elkabetz*, „The Jewish Chronicle”, dostępne on-line:

<http://www.thejc.com/arts/arts-interviews/21394/interview-ronit-elkabetz>

**Joanna Ostrowska**, doktorantka Katedry Judaistyki UJ oraz Instytutu Europeistyki UJ. Współpracowała z MDSM, Mahn- und Gedenksstätte Ravensbrück, Ośrodkiem KARTA, publikowała w czasopismach „Zadra”, „Słowo Żydowskie”, „Parnasik”, „Artnmix”, „Ha!art”, „Krytyka Polityczna”, „Teksty Drugie”, „Polityka”. Obecnie przygotowuje się do nowych badań dotyczących prostytucji w Polsce w czasie II wojny światowej w ramach studiów doktoranckich oraz kontynuuje badania dotyczące prostytucji obozowej i przyobozowej. Członkini Krytyki Politycznej.