

Monika Sadowska

ORCID: 0000-0001-5025-2378

Uniwersytet HumanistycznoSpołeczny SWPS w Warszawie

BIOgrafia mandragory — o korporealności kobiety-rośliny*

Abstrakt: Mandragora to halucynogenna roślina, która rozpałała wyobraźnię ludzi właściwie od zarania dziejów. Jej przypominający nieco sylwetkę człowieka korzeń stał się obiektem dociekań medyków, roślina ta była także postrzegana jako symbol okultyzmu. Na ilustracji Abrahama Bossego, datowanej około 1650 roku, mandragorę przedstawiono jako nagą, bezgłową kobietę. Podobny wizerunek można odnaleźć w powstałym w latach 1946–1947 cyklu *Femme Maison* francuskiej artystki Louise Bourgeois. W tym artykule, poszukując podobieństw między wspomnianymi ilustracjami, autorka stara się zrozumieć korporealność i sprawczość mandragory jako ludzko-nie-ludzkiej hybrydy. Używając narzędzi nowego materializmu, śledzi, jak splecione wzajemnie biologiczne i kulturowe rozumienie mandragory może przyczyniać się do afirmatywnego ujęcia jej uwikłanej obecności w świecie.

Słowa-klucze: zieleń, mandragora, Abraham Bosse, *Femme Maison*, Louise Bourgeois, obiekt, korporealność, nowy materializm

Mandragora (*Mandragora officinarum* L.) to pochodząca z obszarów śródziemnomorskich roślina z rodziny psiankowatych. Ma duże, rozłożyste, przypominające nieco kapustę liście oraz białe lub fioletowe kwiaty i żółtawe owoce. Zarówno jej korzeń, jak i część naziemna mają właściwości halucynogenne. Nie jest ona rośliną występującą pospolicie¹. Mimo to jej opis możemy odnaleźć już w jednym z najstarszych znanych ziółników, datowanym na 65 rok n.e. herbarium Dioskoridesa *Materia Medica*². Znajdujący się w nim pseudomedyczny, przypominający baśń tekst przedstawia korzeń tej rośliny jako *de facto* żyjącą pod zie-

* Niniejszy artykuł powstawał podczas przymusowej, a następnie dobrowolnej kwarantanny, której poddałam się w związku z pandemią COVID-19. Pisanie tekstów naukowych w tym czasie było dla mnie nie lada wyzwaniem. Za niewyczerpane pokłady wsparcia i wszystkie uwagi merytoryczne, dzięki którym ten tekst mógł powstać, dziękuję Aleksandrze Brylskiej, Magdalenie Zamorskiej i Sandrze Frydrysiak.

¹ A. Ożarowski *et al.*, *Leksykon roślin leczniczych*, Warszawa 1990, s. 54.

² A. Van Arsdall, H.W. Klug, P. Blanz, *The mandrake plant and its legend: A new perspective*, [w:] *Old Names — New Growth. Proceedings of the 2nd ASPNS Conference, University of Graz*,

mią istotę ludzką. Mandragora od zawsze była bowiem czymś więcej niż tylko liściem, kwiatem czy owocem. W jej korzeń zaplątała się ludzka wiara w magię, która wciągnęła tę roślinę w świat sterowanej przez człowieka ekonomii i polityki, czyniąc z niej obiekt kultu i/lub strachu.

Choć zarówno w pierwszym stuleciu naszej ery, jak i dziś niewiele osób widziało dziko rosnącą mandragorę³, jej wizerunek i opis był i nadal jest powszechnie znany⁴. „Człekokształtny” korzeń przez wieki rozpałał ludzką wyobraźnię, prowadząc do silnej antropomorfizacji tej rośliny. Wraz z rozwojem chrześcijaństwa w Europie znaczenie i postrzeganie mandragory na starym kontynencie zmieniło się jednak z pozytywnego na negatywne. Przestała ona być konotowana z uzdrowieniem, powrotem sił witalnych, a stała się symbolem czarów, złych uroków, które miały na celu omamienie ludzi. Mandragora przeszła semiotyczną drogę od kuriozum o właściwościach medycznych do narzędzia okultyzmu. Jej posiadanie stało się powodem represjonowania kobiet, które na podstawie dowodu posiadania „człekokształtnego” korzenia uznawano za czarownice⁵. Zdewaluowana jako lekarstwo mandragora zniknęła w końcu z dystrybuowanych w Europie zielników, a także ze współczesnej medycyny, pozostając obecnie jedynie jednym ze składników środków homeopatycznych. Nikt już nie poluje ani na mandragorę, ani na tych, którzy są w jej posiadaniu. Przekazywana z pokolenia na pokolenie szczegółowa procedura jej wydobywania odeszła w zapomnienie.

Korzystając z narzędzi nowego materializmu — w szczególności z pojęć korporealności (E. Grosz) oraz deleuzjańsko-guattariańskiego stawania-się-inną — w swoim artykule postaram się przyjrzeć uwikłanej politycznie materialności mandragory. Ścieżek interpretacyjnych poszukam, podążając w ślad za francusko-amerykańską rzeźbiarką Louise Bourgeois, której feministyczna praktyka artystyczna zmusza do rozumienia na nowo kategorii bycia-ciałem, bycia-kobietą, bycia-przedmiotem, bycia-rzeźbą, bycia-materiałem, bycia-symbolem. Porównanie reprezentacji graficznych mandragory znajdujących się w zielnikach (w szczególności ilustracji Abrahama Bossego z 1650 roku) oraz cyklu Bourgeois *Femme Maison* (1946–1947) umożliwi mi podjęcie próby nakreślenia BIOgrafii tej rośliny, rozumianej jako zapis historii jej naturokulturowego istnienia. Zapisu „BIOgrafia” używam, aby uwidocznic biologiczną część naturokulturowych losów mandragory. Słowo „biografia” pochodzi od greckiego *bíos* oznaczającego „życie”. Jak

Austria 6–10 June 2007, and Related Essays, red. P. Bierbaumer, H.W. Klug, Frankfurt am Main 2009, s. 299.

³ Obecnie mandragorę można podziwiać w niektórych ogrodach botanicznych, na przykład w Ogrodzie Botanicznym Uniwersytetu Warszawskiego. Przystanek przy tej roślinie jest częścią proponowanej przez tę instytucję ścieżki edukacyjnej o nazwie „Pożytki z roślin”. Zob. <http://www.ogrod.uw.edu.pl/zwiedzanie/sciezki-dydaktyczne/pozytki-z-roslin> (dostęp: 13.07.2020).

⁴ Dowodem na to może być fakt, że mit o mandragorze w jakiejś wersji jest częścią kultur zarówno Wschodu, jak i Zachodu. Zob. A. Van Arsdall, H.W. Klug, P. Blanz, *op. cit.*

⁵ *Ibidem*, s. 329.

przypomina Giorgio Agamben w swoim dziele *Homo sacer*⁶, chodzi tu konkretnie o życie człowieka, a nawet życie konkretnych grup ludzi, takich jak hedoniści, filozofowie, politycy. Drugą częścią słowa „biografia” jest greckie *gráphō*, czyli „piszę”, dowartościowujące językowe formy tworzenia czy też utrwalania historii. W zapisie „BIOgrafia” nie chodzi mi jednak o rozumienie życia jako wzrastającego na wydzieleniu konkretnych grup greckiego *bíos*. Zależy mi raczej na uwydatnieniu tego, co jest podstawą uznanych w XVIII i XIX wieku nauk biologicznych, takich jak zoologia czy botanika, czyli życia rozumianego nie tylko ludzko. Życia, którego częścią jest człowiek i jego kultura, ale które składa się także z innych niż *Homo sapiens* bytów.

Legenda o mandragorze

To, kiedy powstały pierwsze opowieści o mandragorze i jej magicznych właściwościach, nie jest uchwytnie dla historiografii. Z całą pewnością roślina ta była jednak znana już w starożytnym Egipcie⁷. Wiemy też, że wzmianka o niej znalazła się w zielniku Dioskoridesa, greckiego medyka (*phisitian*) żyjącego w I wieku n.e., autora pięciotomowego spisu roślin, zwierząt i minerałów, które w świetle ówczesnej wiedzy miały właściwości uzdrawiające⁸. Dioskorides w swoim dziele zwracał uwagę na korzeń mandragory, który może działać jako środek kojący ból, znieczulający, narkotyk oraz eliksir miłości⁹. Istotnie, jak potwierdza dzisiejsza nauka, zawarte w mandragorze alkaloidy w małych dawkach mogą być lekiem na niektóre choroby (na przykład bezsenność), jednak przede wszystkim są to substancje toksyczne o działaniu narkotycznym i w związku z tym kwalifikowane jako trucizny¹⁰.

Przez wieki opis tej trującej, halucynogennej rośliny był nieodłączną częścią licznie powstających zielników. Jej popularność w spisach roślin, również odnoszących się do terenów, na których mandragora nie występowała, przypisać należy jednak nie tylko jej właściwościom, lecz także kształtowi jej korzenia. Ten, często rozgałęziając się na dwie części, nieco przypomina bowiem sylwetkę człowieka. Skojarzenie to pchnęło wielu medyków i ilustratorów zielników do przedstawiania mandragory jako żyjącej pod ziemią i obdarzonej szczególnymi mocami istoty ludzkiej. Takie ujęcie owej rośliny z pewnością spotykało się z zainteresowaniem czytelników literatury zielarskiej i było mocnym argumentem za

⁶ G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2008.

⁷ K. Bosse-Griffiths, *The fruit of the mandrake in Egypt and Israel*, [w:] *eadem, Amarna Studies and Other Selected Papers*, red. J. Gwyn Griffiths, Freiburg 2001.

⁸ Por. *ibidem*, s. 286.

⁹ Dioscorides, *The Greek Herbal of Dioscorides*, red. R.T. Gunther, Oxford 1934, s. 280–281.

¹⁰ *Mała encyklopedia medycyny*, t. 1, red. P. Kostrzewski, J. Ziółkowski, Warszawa 1988, s. 60.

tym, aby włączać opis i ilustrację tej rośliny w poczet przygotowywanych tomów katalogujących rośliny.

Współczesne wyobrażenie o mandragorze przypisywane jest jednak nie tyle zielnikom, ile spopularyzowanemu przez braci Grimm¹¹ opisowi jej pozyskiwania i wykorzystywania funkcjonującemu w dziewiętnastowiecznym folklorze niemieckim¹². W *Mitologii teutońskiej* Jakuba Grimma czytamy:

Jeśli złodziej z dziada pradziada, który jest jeszcze prawiczkim, zostanie powieszony i po tym fakcie odda mocz lub spermę, pod szubienicą wyrasta mandragora o szerokich liściach i żółtych kwiatach. Jeśli zostanie wykopana, jęczy i wrzeszczy tak żałośnie, że kopacz, który to usłyszy, umrze z tego powodu. Dlatego musi on zatkać uszy bawełną lub woskiem. Aby ją wykopać, powinien wyjść w piątek przed wschodem słońca i zabrać z sobą czarnego psa, który nie ma na sobie ani jednego białego włosa, uczynić trzykrotnie znak krzyża nad mandragorą, a następnie skopać ziemię dookoła niej, tak żeby korzeń był trzymany tylko przez cienkie włókna; te musi związać sznurkiem, którego drugi koniec przywiązany jest do ogona psa, pokazać psu kawałek chleba i uciec. Pies rzuca się za chlebem, wyrywa korzeń i pada martwy, przesyty bolesnym lamentem mandragory. Korzeń należy podnieść, obmyć w czerwonym winie, owinąć w czerwony i biały jedwab, złożyć w trumnie, kąpać w każdy piątek, każdego nowiu ubrać w nowy mały, biały fartuch. Zapytana, mandragora wyjawia przyszłość i sekrety, które wpływają na dobrobyt i rozwój, wzbogacenie się, odpędza wszystkich wrogów, przynosi błogosławieństwo małżeństwu, a każdą monetę włożoną na noc do jej trumny podwaja rano. Mandragorę dziedziczy najmłodszy syn, pod warunkiem że wrzuci kawałek chleba i monetę do trumny ojca. Jeśli ów syn umrze przed ojcem, mandragora przechodzi na najstarszego syna, który podobnie musi włożyć chleb i pieniądze do trumny podczas pochówku swojego brata¹³.

Między *Materia Medica* a *Mitologią teutońską*, I a XIX wiekiem, mit o mandragorze zmieniał się wielokrotnie, a jego wersja spisana przez Jakuba Grimma nie jest bynajmniej najpełniejsza¹⁴. Jak zaznaczają Anne Van Arsdall, Helmut W. Klug i Paul Blanz¹⁵, naukowcy z Uniwersytetu w Graz, którzy podjęli się prześledzenia następujących w czasie zmian w micie o mandragorze, chronologia przeformułowań opowieści o tej roślinie jest niezwykle ważna. Bez zrozumienia tego, jak konkretne wątki rezonują z tym, co do mitu w tym samym czasie weszło lub z niego zniknęło, nie da się bowiem uchwycić pełnego obrazu — odzwierciedlonych w opisie mandragory zmian społeczno-gospodarczych i popularnych

¹¹ *The German Legends of the Brothers Grimm*, t. 1, red. D. Ward, Philadelphia 1981. Legenda o mandragorze ma numer 84.

¹² A. Van Arsdall, H.W. Klug, P. Blanz, *op. cit.*, s. 292–295.

¹³ J. Grimm, *Teutonic Mythology*, t. 3, przeł. J.M. Stallybrass, New York 2012 (pierwsze wyd. przekł. 1883; pierwsze wyd. oryg. 1835), s. 1202–1003. Wszystkie tłumaczenia na język polski, jeśli nie zazaczyłam inaczej, pochodzą ode mnie.

¹⁴ W związku z tym, że mit o mandragorze istniał prawie w każdej kulturze od starożytnego Egiptu po imperium osmańskie, wiele wątków zależało od lokalnych zmian następujących w micie, odzwierciedlających przekonania lokalnej społeczności. Niektóre z tych wątków wchodziły do legendy, a potem z niej znikaly — jak na przykład wątek aseksualnych słońi; zob. A. Van Arsdall, H.W. Klug, P. Blanz, *op. cit.*, s. 309.

¹⁵ *Ibidem*.

w danym czasie postaw politycznych nakierowanych zarówno na człowieka, jak i na przyrodę. Stopień skomplikowania opowieści, nałożony na siatkę jej zmian w czasie i kontekst kulturowy, daje zarys być może niemożliwego do przeprowadzenia ze względu na swój ogrom badania, którego podjęli się naukowcy. Sprawa staje się jeszcze bardziej skomplikowana, jeśli zrozumiemy, że mit o mandragorze to nie tylko tekst, lecz także obraz. Owa roślina była bowiem opisywana słowami i ilustrowana grafikami w tak samo ciekawy i zniuansowany sposób przez co najmniej dziewiętnaście setek lat.

Aż do czasów powstania współczesnej medycyny wiedza o roślinach była istotna dla każdego, kto chciał mieć kontrolę nad odczuwanym bólem, zmęczeniem czy obniżeniem nastroju. Niesłabnący popyt na zielniki bezustannie napędzał ich podaż. Przygotowanie spisów roślin nie było jednak zadaniem prostym. Zbieranie wiedzy na temat okazów przyrodniczych trwało nierzadko latami, kolejne miesiące zaś zajmowało ilustrowanie opisanych roślin. Ze względu na to, podobnie jak dzisiejsze słowniki czy encyklopedie, zielniki jako pierwsze źródła wiedzy medycznej były wielokrotnie przepisywane. W rezultacie zawarte w nich opisy często nie były ani spójne (kolejne wydania związane były z modyfikacją treści, niekiedy przy zachowaniu tej samej metodologii), ani aktualne. Często tekst, który powstawał na przykład we Francji, był następnie kilkanaście lub kilkadziesiąt lat później tłumaczony na język niemiecki. Dodatkowo dołączano do niego ilustracje zapożyczane przykładowo z najnowszych zielników angielskich, w których niekiedy udało się odnaleźć wizerunki wszystkich opisywanych we francuskim oryginale roślin¹⁶. Tekst i obraz w bardzo wielu przypadkach pochodziły z różnych źródeł i okresów. Ponieważ zaś jakość dołączanych do opisów roślin rycin była bezpośrednio zależna od możliwości technicznej reprodukcji obrazów, dynamika zmiany grafik była znacznie większa niż dynamika zmiany tekstu. Można stwierdzić, że produkcję ilustracji botanicznych napędzał duch postępu technologicznego. Nie szedł on jednak w parze z „odczarowywaniem” mitu mandragory, który w coraz to nowocześniejszej oprawie podawał uprzedzenia i przesady tak jak dawniej.

Próby wyklarowania opisu botanicznego mandragory, odcięcia go od przesądów na jej temat były podejmowane wielokrotnie. Na przykład w pierwszym polskim zielniku przygotowanym przez Stefana Falimirza *O ziołach i o mocy ich*, który został wydany w Krakowie w 1534 roku, możemy przeczytać: „plotą, żeby [korzeń — M.S.] był na podobieństwo człowieka, toć jest kłam, a nigdy nieprawda”¹⁷. Tymczasem badania wspomnianych wcześniej austriackich

¹⁶ Zob. A. Arber, *Herbals: Their Origin and Evolution. A Chapter in the History of Botany, 1470–1670*, Cambridge 2010.

¹⁷ S. Falimirz, *O ziołach i o mocy ich*, Kraków 1534, na odwrocie karty 86. Zielnik w domenie publicznej: <https://polona.pl/item/o-ziolach-y-o-moczy-gich-o-paleniu-wodek-z-ziol-o-oleykach-przyprawianiu-o-rzeczach,MzMzMDIwNw/5> (dostęp: 20.04.2020).

naukowców wskazują, że około roku 1500 do opisu mandragory został dodany wątek związany z rzekomo inicjującym wzrost tej rośliny moczem i nasieniem oddanym przez powieszonoego na szubienicy złodzieja-prawiczka¹⁸. Można zatem domniemywać, że leczniczo-zabobonny opis mandragory bez przerwy podlegał mutacjom, raz wyswobadzając tę roślinę z kulturowo-magicznej nadbudowy, to znów wciągając ją coraz głębiej w sieć drobiazgowo utkanych zasad, od których zależna miała być jej egzystencja.

Wielusetletnia, przyjmująca wiele kształtów, przemoc symboliczna i fizyczna wobec tej rośliny zaowocowała w końcu agresją wymierzoną także w osoby (szczególnie kobiety), które z powodu posiadania korzenia mandragory posądzano o czary. Jak piszą Van Arsdall, Klug i Blanz, zmiana nastawienia do „człekokształtnej” rośliny następowała stopniowo już od XII wieku. Rozwinięte wówczas jej negatywne ujmowanie było związane z proponowaną chrześcijańską egzegezą biblijną. W pisanych ówczesnie interpretacjach *Pieśni nad pieśniami*, w której to ekstrakt z owej rośliny opisywany jest jako „napój miłości” (miłości fizycznej, a zatem miłości grzesznej), mandragorę utożsamiano z niewiernymi¹⁹. Przedstawiano ją jako dziewczę²⁰ bez głowy, a w przedwiecznej dekapitacji rośliny widziano moment narodzin Antychrysta. Jednak jak wskazują badacze, to dopiero „pomiędzy rokiem 1500 a 1700 magiczne moce rośliny zupełnie przyćmiły jej działanie medyczne”. I dodają, że to właśnie wtedy „mandragorę powiązano z czarownicami, ich niewolnikami i miksaturami [co miało miejsce — M.S.] z pewnością z powodu jej narkotycznych i halucynogennych właściwości”²¹. Ta jednoznacznie negatywna i szybko upowszechniona opinia o mandragorze radykalnie zmieniła relację człowieka i „człekokształtnego” korzenia. O posiadanie mandragory posądzono między innymi Joannę D’Arc podczas jej słynnego procesu. Z pewnością niejedna zielarka stała się przez mandragorę obiektem prześladowań w XVI i XVII wieku, a niektóre z nich z jej powodu straciły życie²².

Abraham Bosse

Interesującym przykładem tego, jak bardzo wyobrażenie o korzeniu-człowieku zakotwiczyło w europejskiej kulturze, jest ilustracja mandragory wykonana około 1650 roku przez francuskiego malarza Abrahama Bossego. Jest to przypadek

¹⁸ A. Van Arsdall, H.W. Klug, P. Blanz, *op. cit.*, s. 293.

¹⁹ *Ibidem*, s. 321.

²⁰ W większości zielników, także u Dioscoridesa, mandragora występuje w rodzaju męskim i żeńskim. Utożsamianie tej rośliny jedynie z kobietą jest prawdopodobnie wytworem dopiero dwunastowiecznym.

²¹ A. Van Arsdall, H.W. Klug, P. Blanz, *op. cit.*, s. 329.

²² D. Wolfthal, *Beyond human: Visualising the sexuality of Abraham Bose’s “Mandrake”*, [w:] *Renaissance Posthumanism*, red. J. Campana, S. Maisano, New York 2016, s. 230.

o tyle wyjątkowy, że Bosse dał się poznać jako artysta ufający jedynie racjonalnemu obrazowi świata, gardzący magią i zabobonami oraz zainteresowany biologią i anatomią²³. Był autorem wielu katalogów roślin i zwierząt, zawsze oddając ich wizerunki z należytą precyzją. Tymczasem poproszony przez twórców zielnika wydanego w 1676 roku pod auspicjami Królewskiej Akademii Nauk o stworzenie wiernego obrazu tej rośliny, poddał się kulturowemu modelowi jej postrzegania i namalował ją jako istotę ludzką — kobietę bez głowy.

Jak relacjonuje Diane Wolfthal w artykule *Beyond human: Visualising the sexuality of Abraham Bose's "Mandrake"*, pomysł na stworzenie francuskiego zielnika był szeroko zakrojonym projektem, w który zaangażowali się między innymi Claude Perraut oraz Nicolas Marchant i Claude Bourdelin — na potrzeby zielnika hodowali oni rośliny oraz przeprowadzali na nich eksperymenty chemiczne. Badaczom zależało na jak najdokładniejszym poznaniu włączonych do zielnika roślin, chcieli też, aby dołączone do opisu grafiki zachowywały odpowiednie proporcje, ukazywały liście, korzenie, nasiona, kwiaty i owoce ilustrowanej rośliny, ujmowały ją podczas jej rozwoju, a także gdy roślina osiągnęła dojrzałość. W tym celu do projektu zaproszono trzech artystów: Nicolasa Roberta, Abrahama Bossego i Louisa Claude'a de Chastillona. Malarze pracowali wspólnie, dzieląc prace nad ilustracjami roślin na kilka etapów. Najpierw (w latach 1668–1676) powstały tworzone na podstawie obserwacji wyhodowanych roślin akwarele, a następnie, odnosząc się do nich, stworzono ryciny pozwalające na reprint obrazków. Artysci pracowali wspólnie — często pierwsze rysunki wykonywał jeden z malarzy, a późniejsze wersje kolejny z nich. Tak stało się również z ilustracją mandragory.

Abraham Bosse był odpowiedzialny za przekształcenie wykonanej przez Nicolasa Roberta akwareli w rycinę. I choć pracował on na rysunku, który już nieco implikował „człekokształtność” mandragory oraz do pewnego stopnia ją seksualizował, wskazując, że ma ona ludzkie narządy płciowe — Bosse przekroczył granice tego, co możemy nazwać ilustracją botaniczną, rysując roślinę jako nagą, bezgłową kobieco-roślinną hybrydę (zob. ilustracja 1). Jego decyzja jest niezwykle intrygująca. Po pierwsze dlatego, że przez całe życie hołdował on „zdrowemu rozsądkowi” i racjonalności, których się całkowicie wyrzekł, tworząc wizerunek tak odległy od biologicznego oryginału rośliny. Po wtóre — choć na ilustracji Roberta (oraz w dołączonym do niej opisie opracowanym przez botaników) mandragora jest przedstawiona jako roślina rodzaju męskiego, Bosse narysował żeńskie narządy płciowe na swojej rycinie, dodając przy okazji kilka typowych dla kobiecego ciała cech w obszarze „brzucha” i „miednicy”. To przedziwne zachowanie artysty doprowadziło do konfliktu między nim a naukowcami prowadzącymi projekt, którzy nie zaakceptowali tego rysunku. Sporna ilustracja przetrwała jednak do dzisiaj i stała się podstawą wielu analiz, szczególnie z zakresu historii sztuki,

²³ *Ibidem*, s. 237.

których celem było zrozumienie tak nietypowego zachowania znanego i poważanego malarza.

Martin Kemp w swojej analizie obrazu Bossego sugeruje, że w tym wypadku „formę i znaczenie należy traktować jako nierozłączny system, w którym przypadkowa konfiguracja korzeni mandragory [...] mogłyby rzeczywiście działać tak samo skutecznie [co lekarstwo — M.S.] jako talizman”²⁴. Jeśli więc mandragora była powszechnie odbierana jako roślina magiczna, na co z pewnością było wiele dowodów w kulturze²⁵, to przedstawienie jej jedynie zgodnie z rzeczywistym obrazem rośliny byłoby niepoprawne. Taka ilustracja odbierałaby mandragorze jej kulturową moc, którą owa roślina bezsprzecznie miała. To najwidoczniej jawiło się malarzowi jako coś nieracjonalnego, zaprzeczałoby bowiem działającym w praktyce regułom świata społecznego, wedle których żyli ludzie w XVII wieku.

Owa interpretacja zaskakującej ilustracji wykonanej przez Bossego wydaje się przekonująca, choć nie adresuje dokonanej przez artystę zmiany płci rośliny. Jak pisze Wolfthal, przyczyn takiego zachowania malarza być może należałoby szukać w siedemnastowiecznym sposobie postrzegania i przedstawiania kobiet. Badaczka powołuje się na pamflet *Niedoskonałość kobiet*²⁶, w którym przedstawia się kobietę jako stojące wśród owiec ciało bez głowy, „bez mózgu, który pozwala myśleć, bez ust, które pozwalają mówić”²⁷. Obraz kobiety, która nie potrzebuje głowy, aby wykonywać swoje obowiązki — jako pasterka (lub raczej „pastereczka”), rodzicielka, matka, ta, która przynosi na świat życie — nie jest jednak obrazem powstałym w XVII wieku. Nawiedza on imaginarium wielu kultur i wydaje się wyobrażeniem wyjątkowo trwałym.

Louise Bourgeois

Obraz zseksualizowanej bezgłowej kobiety jest bliski także francusko-amerykańskiej artystce Louise Bourgeois, która w latach 1946–1947 stworzyła wokół tego konceptu serię grafik zatytułowanych *Femme Maison* (dosłownie „kobieta domowa”, a w popularnej polszczyźnie „kura domowa”). Nie da się ukryć, że niektóre z ilustracji w tej serii przypominają nieco obraz Abrahama Bossego. Naga od pasa w dół kobieta na grafikach Bourgeois nie jest jednak hybrydą rośliny i kobiety jak w przypadku dzieła malarza, lecz kobiety i domu, obiektu architektonicznego, który zastępuje jej głowę. Artystka wykorzystała ten motyw także

²⁴ M. Kemp, *Taking it on trust: Form and meaning in naturalistic representation*, „Archives of Natural History” 17, 1990, nr 2, s. 129, cyt. za: D. Wolfthal, *op. cit.*, s. 241.

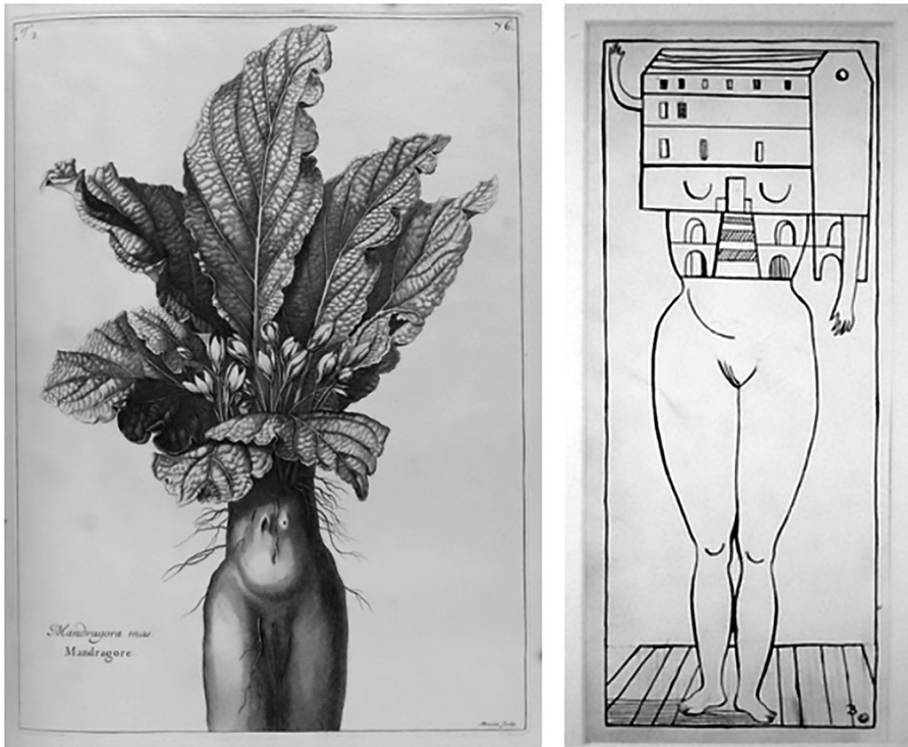
²⁵ Niektóre z nich przetrwały do dziś. Na przykład żeńska i męska mandragora nazwane Marion i Turdasias, będące własnością Rudolfa II (Świętego Cesarza Rzymskiego) około roku 1600, które są częścią zbiorów Austriackiej Biblioteki Narodowej.

²⁶ D. Wolfthal, *op. cit.*, s. 243.

²⁷ *Ibidem*.

w realizowanych przez siebie w latach dziewięćdziesiątych rzeźbach, jeszcze bardziej niż na ilustracjach dosłownie u-objektawiając kobietę, czyli przemieniając ją w kobietę-budynek, kobietę-przedmiot²⁸.

Podobieństwo między pracami Bourgeois i Bossego może wskazywać na pewien kulturowy obraz kobiety, który był znany i artystce, i artyście. Dla mnie jednak porównanie tych dwóch ilustracji niesie przede wszystkim potencjał emancypacyjny, zarówno w odniesieniu do kobiety (u Bourgeois: uwięzionej w budynku), jak i interesującej mnie w tym artykule mandragory. To, w jaki sposób feministyczna i zorientowana na materiał praktyka artystyczna Bourgeois rzuca nowe, afirmatywne światło na ludzko-nie-ludzka hybrydę, postaram się przedstawić w następnym części tego tekstu.



Ilustracja 1. Po lewej: Abraham Bosse, *Mandragora mas. Mandragore* (Mandrake root), Wellcome Collection (CC BY 4.0); po prawej: Louise Bourgeois, *Femme Maison* 1947, © The Easton Foundation/VAGA at ARS, NY, https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/object/object_objid-136096.html (dostęp: 1.05.2020).

²⁸ L. Bourgeois, *Femme Maison* 1994, Collection Louise Bourgeois Trust, The Easton Foundation/ADAGP.

Louise Bourgeois urodziła się w Paryżu w 1911 roku. Jej rodzina prowadziła mały warsztat tkacki w Antony, miejscowości niedaleko stolicy Francji, specjalizujący się w naprawach tapiserii. Już od najmłodszych lat pomagała rodzicom w cerowaniu tkanin, co uformowało jej stosunek do materiałów, które później będą tworzyć ważne zagadnienie w jej pracy twórczej. Bourgeois stanowili typową patriarchalną francuską rodzinę, ojciec artystki zaś był człowiekiem poręczym i okrutnym. Jego dziesięcioletni romans z jej guwernantką, którego nie ukrywał przed żoną i dziećmi, mocno odbił się na psychice artystki. Nie bez znaczenia była dla niej także dezaprobata ojca w stosunku do jej płci. Wielokrotnie w bardzo niewybrednych żartach pokazywał, jak nisko ceni kobiety i jak bardzo żałuje, że Louise nie urodziła się chłopcem²⁹.

Cykl grafik *Femme Maison* powstał niemalże dekadę po tym, jak Bourgeois przeprowadziła się z Francji do Stanów Zjednoczonych. Przedstawia on postaci kobiece bez głów. Zamiast nich na barkach wyrastają im budynki mieszkalne. Najbardziej znaną ilustracją z tego cyklu jest obraz przedstawiający stojącą na drewnianej podłodze nagą kobietę, której górna część ciała, od wysokości mniej więcej pępka, stopniowo przekształca się w budynek. Z okna po jednej jego stronie i arkad po drugiej wyłaniają się jej ręce. Prawa uniesiona jest do góry, lewa zaś zwisa swobodnie wzdłuż ciała kobiety (zob. ilustracja 1).

Ilustracje wchodzące w skład cyklu interpretowane były wielokrotnie³⁰. Niektóre z odczytań dotyczą problematyki relacji między domem a artystą/artystką, twórcą/twórczynią i pracownią, w której znajduje on/ona swój azyl³¹. Inne sięgają zaś do krytyki feministycznej. Jak pisze Katy Deepwell w eseju *Feminist readings of Louise Bourgeois or why Louise Bourgeois is a feminist icon*:

Ten obraz jest często odczytywany przez kobiety jako reprezentacja zniesienia, abolicji tożsamości kobiet zostających w domu z rodziną oraz wołania o pomoc. Pod tym względem ilustracja wykonana przez Bourgeois [...] antycypując go, nawiązuje do problemu bez nazwy (*problem with no name*), który Betty Friedan [amerykańska psycholog, pisarka i ikona feminizmu II fali — M.S.] zidentyfikowała w latach sześćdziesiątych jako niezadowolenie (*dissatisfaction*), brak spełnienia kobiet, które oddały się karierze gospodyń domowych i matek na współczesnych przedmieściach³².

Zamknięta w domu głowa kobiety rzeczywiście sugeruje, że cały dostępny jej świat mieści się w czterech ścianach budynku mieszkalnego. Jej myśli nie wędrują w wielu kierunkach ani nie mają abstrakcyjnego charakteru, nie widzi

²⁹ B. Quinn, *Broad Strokes: 15 Women Who Made Art and Made History (in That Order)*, San Francisco 2017, s. 125–133.

³⁰ Więcej na ten temat zob. K. Deepwell, *Feminist readings of Louise Bourgeois or why Louise Bourgeois is a feminist icon*, „n.paradoxa” 1997, nr 3.

³¹ Ciekawym przykładem jest wyprodukowany w 2016 roku przez polską firmę odzieżową Acephala film *Femme Maison* (reż. Wojciech Tubaja), <https://fashionbiznes.pl/acephala-prezentuje-film-modowy-femme-maison/> (dostęp: 1.05.2020).

³² K. Deepwell, *op. cit.*, s. 31. Wyróżnienia oryginalne.

ona niczego więcej ponad to, co rozgrywa się między kuchnią a sypialnią. Choć jej wyciągnięta ręka może świadczyć o tym, że doświadcza ona świata zewnętrznego, jej myśli koncentrują się tylko na tym, co domowe, związane z rodziną i wychowywaniem dzieci. Jeśli wybiera ona czasem między tym, co podpowiada jej rozum, a tym, co podpowiada jej serce — jest to wybór między zamknięciem w domu a zamknięciem w zseksualizowanym nagim ciele. Wolność pozostaje więc dla niej możliwością jedynie teoretyczną.

Taka krytyczno-feministyczna interpretacja *Femme Maison* wydaje się niezwykle pociągająca, zwłaszcza jeśli uwzględnimy trudną biografię artystki i to, że dom nigdy nie był dla niej synonimem ostoji. Sama Bourgeois zdaje się jednak patrzeć na swoje dzieło nieco inaczej. O *Femme Maison* pisze tak:

[Ów obraz] uważam za idealny... łączy on to, co osobiste, z otoczeniem... jest symbiozą jednostki ze wszechświatem... jest rodzajem akceptacji. Postać jest spokojna... nie ma nic przeciwko. — Po chwili dodaje jednak: — istnieje coś takiego jak seksualna samotność. Ta kobieta ma swoją godność, jednak jest sama... nie ma towarzystwa. Mała dłoń próbuje wezwać pomoc. Nie epatuje seksem. Jej głowa nie wie o tym, że jej ciało jest nagie³³.

Wypowiedź artystki przepełniona jest akceptacją hybrydyczności postaci kobiecej zlepionej z bryłą budynku i w ten sposób tworzącej nowy kształt. Kobieta-dom doświadcza inaczej, kobieta-dom ma nowe możliwości. Nie jest już więzieniem ani „ciała” domu (jego bryły), ani ciała kobiety wraz z ich kulturowym i politycznym uwikłaniem. Zamiast tego jest nowym bytem, który żyje w nowy sposób. Sposób, jak się okazuje, przepełniony samotnością.

Takie afirmatywno-krytyczne podejście do ciała wydaje się zbieżne z zaproponowanym przez Gilles’a Deleuze i Felixa Guattariego stawaniem-się-innym³⁴. Jak zaznacza Joanna Bednarek, zmapowane przez filozofów poszczególne stawania-się (kobietą, dzieckiem, zwierzęciem, rośliną, niedostrzegalnym) „umożliwiają odejście od opresyjnego wzorca podmiotowości, każde z nich ma własną, swoistą przestrzeń działania, obszar, który radykalizuje i deterytorializuje najbardziej”³⁵. Kobieta-dom Bourgeois jako hybrydyczny obiekt-aktant wymyka się kategorii silnego męskiego podmiotu. Jej podmiotowość jest słaba, jest „mniejsza” (w rozumieniu deleuzojańsko-guattariańskiej kategorii mniejszościowości). Jej wpływ na odbiorców nie jest jednak bynajmniej zagłuszony. Drobiazgowo zaprojektowane przez autorkę rysunku „wrażenie” działa bowiem na odbiorców w sposób niezwykle mocny, choć nie jednoznaczny.

Jak zauważa Rachel May Walker w tekście *Material Matters. Louise Bourgeois and the Question of Materiality*, powodów, dla których obraz Bourgeois wywołuje w nas tak silne emocje, doszukiwać możemy się w tym, że „reprezentacje

³³ D. Wye, C. Smith, *The Prints of Louise Bourgeois*, New York 1994, s. 148.

³⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa 2016.

³⁵ J. Bednarek, „Upojenie jako triumfalne wtargnięcie w nas rośliny”: obietnice i niebezpieczeństwa roślinnej seksualności, „Teksty Drugie” 2018, nr 2. *Ekorytyka*, s. 187.

ludzkich ciał, tak jak zwykle je rozumiemy — figuratywnie i w całości — rzadko pojawiają się w rzeźbiarskiej twórczości Bourgeois. Ciało dla Bourgeois jest zawsze albo rozdrobnione, zdeformowane, albo całkowicie metaforyczne³⁶. Owe rozczłonkowane, a przy tym hybrydyczne ciała są przedmiotami repulsji, raczej budzącymi obrzydzenie abiektami³⁷ niż fetyszizowanymi obiektami. Jej wygięte w histerii torsy³⁸ albo przypominające cysty wybroczyny na gładkiej powierzchni rzeźb³⁹ nigdy nie przedstawiają idealnego piękna. Jej dzieła są raczej zagadkami, nierzadko wprowadzającymi patrzącego w błąd, kiedy użyte przez artystkę fragmenty marmuru „udają” na przykład tekstylia. Bourgeois ucieka od piękna, ucieka od prawdy i ucieka od dobra. Interesuje ją brzydota, niejednoznaczność i afekt. Lucy Lippard, kuratorka zorganizowanej w 1966 roku wystawy *Eccentric Abstraction*⁴⁰, w ramach której pokazywano między innymi prace Bourgeois, tak próbuje uchwycić nastawienie do ciała prezentowane przez zaproszonych na tę wystawę artystów:

Cieleśnego ego (*body ego*) można doświadczyć na dwa sposoby: po pierwsze, przez pragnienie pieśzcoty, bycie pochwyconym przez odczucie i rytm dzieła; po drugie, przez obrzydzenie (*repulsion*), natychmiastową, negatywną reakcję na pewne formy i powierzchnie, których zrozumienie zajmuje więcej czasu. Pierwsze [doświadczenie — M.S.] jest najczęściej całkowicie zmysłowe, podczas gdy drugie opiera się na wykształceniu i smaku, często nienaturalnych różnicach między pięknem a brzydotą, dobrym lub złym przedstawieniem tematu (*subject-matter*)⁴¹.

Bourgeois zdaje się interesować ten drugi sposób doświadczenia — poznanie przez repulsję — i tak właśnie próbuje ona owo doświadczenie swoich rzeźb zaprojektować. Kieruje nią chęć wzbudzenia ciekawości rozumianej jako ciekawość badawcza, ciekawość naukowa. Zgodnie z tym podejściem bardziej poważa ona dotyk (umożliwiający przeprowadzenie badania) niż wzrok (który zatrzymuje się jedynie na powierzchni obserwowanego obiektu). Ze względu na niemożność używania dotyku przy percypowaniu obiektów sztuki w muzeach zdaje się ona —

³⁶ R.M. Walker, *Material Matters. Louise Bourgeois and the Question of Materiality*, Dissertation submitted for the Special Degree of B.A. Honours in History of Art, The Courtauld Institute of Art 2010, s. 6, https://www.academia.edu/5815224/Material_Matters_Louise_Bourgeois_and_the_Question_of_Materiality?source=swp_share (dostęp: 1.05.2020).

³⁷ Termin „abiekt” wprowadziła Julia Kristeva w swojej książce *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007. Aleksander Wasiak-Radoszewski na podstawie tej książki ukuł następującą definicję: „Abiekt (ang. *abject*; na polski przetłumaczony jako pomiot, jak się wydaje trafnie, często używa się obu tych terminów synonimicznie) oznacza coś, czemu odmawia się prawa bycia podmiotem lub wręcz uważa się, że istnieje, jednak wykracza poza świat materialny. Przykładami abiektu są: wampir, trup, ale np. też homoseksualista. Abiekt istnieje przed wejściem w świat symboliczny, w nim »gromadzi się to, co nieakceptowalne społecznie«”. Por. <https://rownosc.info/dictionary/pmiot-abiekt/> (dostęp: 2.05.2020).

³⁸ L. Bourgeois, *Arch of Hysteria*, 1993, Collection The Easton Foundation/Licensed by VAGA.

³⁹ L. Bourgeois, *Untitled (Fingers)*, 1986, Cheim & Read Collection.

⁴⁰ Wystawa wyznaczyła standard tego, co później nazwano postminimalizmem. Por. K. Depwell, *op. cit.*

⁴¹ L.R. Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York 1976, s. 49.

przez pokazywanie przedziwnych ludzko-nie-ludzkich kształtów — podejmować próbę wywołania niemal taktylnego doznania u odbiorców doświadczających jej dzieł. Dzięki tej metodzie podczas recepcji rzeźb chęć ich poznania wykracza poza czystą ciekawość, splatając się z narastającym uczuciem obrzydzenia. Silne pobudzenie afektywne, wpływając na układ nerwowy odbiorcy, zdaje się stymulować receptory skóry jego dłoni. Przynosi wspomnienia czysto dotykowych doznań czegoś lepkiego lub zdeformowanego, czegoś, co niepokoi⁴². W ten sposób Bourgeois osiąga to, co z dzisiejszej perspektywy naukowej moglibyśmy nazwać korporealnością rzeźby. Ciało, cielesność stapia się tu z podmiotowością, której nie można już od niego odróżnić. Repulsja wywołuje migotliwy proces stawiania-się-rzeźbą⁴³, stawiania-się-ciałem (*flesh*), stawiania-się-życiem.

Korporealność

Podobnie do *Femme Maison* moglibyśmy odczytać *Mandragorę* Abrahama Bossego. Jego rycina zdaje się bowiem rzucać pewne wyzwanie badaczom, ciekawskim eksperymentatorom, zdobywcom wiedzy. Ukazana na ilustracji roślina, przedstawiona jako coś, czego prawdopodobnie nie uda się odnaleźć w naturze, wskazuje jednocześnie na konstrukt (tu: seksualizację kobiet), który łatwo odnajdziemy w kulturze. Ten jednak w celu poznania wymaga zastosowania zupełnie innych narzędzi badawczych niż te proponowane przez nauki biologiczne.

Podobieństw między tymi dwiema ilustracjami jest wiele. Jednym z najważniejszych z nich jest, w mojej opinii, fakt, że mandragory, podobnie jak *Femme Maison*, nie można dotknąć. Ilustracja Bourgeois jako obiekt muzealny jest objęta kulturowo wytworzoną zasadą nietykalności, jaka obowiązuje w przypadku kontaktu z dziełami sztuki. Pochwycenie (dotknięcie) magicznej mandragory związane jest z kolei z nie mniej kulturową, choć opartą na wykazanych trujących substancjach zawartych w jej korzeniu, groźbą śmierci (człowieka lub psa). Obie ilustracje zdają się mimo to ów dotyk przyciągać. Wyeksponowane przez malarza i rzeźbiarkę narządy płciowe *Mandragory* i *Femme Maison* z pewnością miały wywoływać chęć ich dotknięcia. Pragnienie o tyle złudne, że pod palcami zarówno zimna ściana kobiety-domu, jak i korzeń mandragory Bossego z pewnością nie przypominałyby miękkiego ciała człowieka. Wspomniana już Wolfthal, opisując rycinę, zauważa:

[Na obrazie Bossego — M.S.] [k]orzeń przypomina ludzkie ciało, z udami, brzuchem i żeńskimi narządami płciowymi, ale [...] zamiast pokazywać miękką, gładką i zmysłową skórę [kobiety — M.S.] [...] oraz jej naturalnie kołyszące się (*sway*) biodra, Bosse przedstawia malowaną przez

⁴² Jak pisze Walker, Bourgeois bardzo inspirowała się Sartre'em. Por. R.M. Walker, *op. cit.*, s. 6.

⁴³ Por. M. Rogowska-Stangret, *Korpor(e)alna kartografia „nowego materializmu”*, [w:] *Feministyczne konteksty. Multidyscyplinarne*, red. E. Hyży-Strzelecka, Toruń 2017.

siebie sylwetkę z twardą, usianą pestkami skórą i delikatnymi, owłosionymi korzonkami typowymi dla korzenia mandragory oraz nogami i biodrami, które są bezwładne i drewniane⁴⁴.

Mandragora na obrazie malarza jawi się zatem jako kobieta, lecz jest to kobieta nie-ludzka (ze zdrewniałą, a nie miękką skórą). Daje się też poznać jako roślina, choć jednocześnie jest także czymś więcej. Jest hybrydą wszystkich swoich kulturowych ujęć i biologicznego istnienia. Formą „pomiędzy”. Czymś lub kimś poza podziałem na naturę i kulturę.

Ów wyeksponowany przez Bossego splot kulturowego obrazu kobiety i biologicznej formy rośliny pozwala zrozumieć mandragorę jako korporealną. Zaproponowane i rozwijane przez australijską filozofkę Elizabeth Grosz pojęcie korporealności ujmuje bowiem ciało jako pewnego rodzaju napięcie czy też próg między naturą a kulturą, co wydaje się dobrze oddawać to, co w swym dziele przedstawił Bosse. Według naukownicy ciało biologiczne zawiera w sobie społeczne inskrypcje, które zmuszają nas do postrzegania go w konkretny sposób. Redukowanie ciała jedynie do jego fizjologii, lub odwrotnie, wskazywanie, że jest ono li tylko konstruktem kulturowym, jest w każdym wypadku zbyt daleko idącym uproszczeniem.

[N]ie należy traktować ciała jako kategorii *stricte* biologicznej będącej zawsze w opozycji do sfery kultury. Ciało jest produktem kultury, miejscem ścierania się wpływów społecznych, politycznych, kulturowych i geograficznych i jako takie musi być analizowane⁴⁵.

Most, który Grosz przerzuca ponad biologicznym i kulturowym ujęciem ciała, nie prowadzi jej jednak do skonstruowania esencjalistycznej teorii jakiegoś nowego, spójnego, monolitycznego bytu. Wręcz odwrotnie, rozwijając swoją myśl w duchu feminizmu trzeciej fali i postmodernistycznej krytyki podmiotu, Grosz wskazuje raczej na wielość różnych ciał-podmiotów mających zarówno sprawczość, jak i moc przekraczania samych siebie. Owo ciało „nie należy do nikogo, jest zawsze stawianiem się, ruchem, współistnieniem poruszania i spoczynku, prędkości i spowolnienia, intensywnością, multiplikacją, dynamiczną przemianą jednej rzeczy w drugą, która w żaden sposób nie jest doń podobna”⁴⁶. Jak zaznacza w swojej książce *Ciało — poza Innością i Tożsamością* Monika Rogowska-Stangret: „[f]ascynująca jest dla Grosz koncepcja ciała, które nie tyle jest, ile się staje, i które można najlepiej rozumieć w kategoriach potencji, tego, co może zrobić”⁴⁷.

Takie ujęcie ciała ciekawie rezonuje z rozważaniami wspomnianych już wcześniej Deleuze’a i Guattariego, dotyczącymi pojęcia pożądania. Filozofowie ujmują je bowiem nie jako negatywny brak, który chcemy zapełnić, lecz jako pozytywny naddatek produkujący wiele nowych możliwości. Czy tak właśnie możemy rozu-

⁴⁴ D. Wolfthal, *op. cit.*, s. 240.

⁴⁵ M. Rogowska-Stangret, *Ciało — poza Innością i Tożsamością*, Gdańsk 2019, s. 246.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 274.

⁴⁷ *Ibidem*.

mieć pragnienie dotyku, które wyzwala naga zdrewniała mandragora, rzucająca nam wyzwanie z obrazu Bossego?

Podsumowanie

Jak pisze Elizabeth Grosz, ciało korporealne to „ciało, które nie jest organizmem ani nawet pojedynczym systemem, lecz serią otwartych systemów funkcjonujących w ramach innych systemów, których ciało nie kontroluje, z którymi jednak wchodzi ono w ścisłą współzależność”⁴⁸. Mandragora Bossego z pewnością w taką współzależność wchodzi z każdym, kto napotyka tę niesamowitą ilustrację. W zależności od przyjętych metod badawczych pozycji, z której na nią patrzymy, wiedzy czy też kompetencji jawi się nam ona jako roślina, kobieta, talizman, mit, magia, papierek lakmusowy różnych, zmieniających się w czasie systemów gospodarczo-politycznych. Dlatego będąc tym wszystkim, jednocześnie jest także czymś więcej — polem negocjacji między różnymi naturokulturowymi sposobami postrzegania i rozumienia tej rośliny. W konsekwencji, podobnie jak *Femme Maison*, ukazuje się ona jako afirmacja ludzko-nieludzkiej hybrydy — procesualnego, niejednoznacznego ciała-podmiotu. Mandragora nie jest już ani rośliną, ani kobietą, ani lekarstwem/trucizną, ani przedmiotem magicznym czy symbolem seksu. Jej migotliwa podmiotowość rozbłyskuje jednocześnie niezliczoną liczbą znaczeń, wszystkimi możliwościami istnienia i sposobami sprawczości. „Jest symbiozą jednostki z wszechświatem”⁴⁹, symbiozą wykuwaną w kolejnych zawłaszczeniach, spolaryzowanych wobec niej opiniach i pośredniej lub bezpośredniej przemocy.

W dwudziestowiecznej myśli filozoficznej hybrydy takie jak mandragora używają podmiotowość i sprawczość⁵⁰. Ich korporealność, rozciągnięcie na świat natury i kultury, wzrasta na afirmacji ich rozczłonkowanej, niejednoznacznej, nieidealnej formy.

W swoim artykule starałam się przedstawić mandragorę — roślinę opisywaną w zielnikach, tropioną i poznawaną już od czasów antycznych — jako kobietę, która stała-się-rośliną. Forma jej korzenia na wiele lat wciągnęła ją w społeczną grę, w której była ona obiektem represji, pożądania czy też kultu. Ta gra ujawniła jednak także potencjał jej sprawczego ciała, które będąc roślinno-ludzkie, biologiczno-kulturowe, przekroczyło podział między człowiekiem a rośliną. To ciało stało się sprawcze w sposób, którego nie można już opisać, próbując odszukać je-

⁴⁸ E. Grosz, *The Nick of Time: Politics, Evolution and the Untimely*, Durham-London 2004, s. 3, cyt. za: M. Rogowska-Stangret, *op. cit.*, s. 27.

⁴⁹ Odwołuję się tu do przytoczonego na stronie 103 cytatu z Bourgeois.

⁵⁰ Mam tu oczywiście na myśli klasyczny tekst Donny Haraway *Manifest Cyborga*, lecz także myśl nurtu nowego materializmu.

den konkretny podmiot. Jej losy to nie zwykła biografia, lecz BIOgrafia zapisana w historii człowieka i odcisnięta w przyrododziejach.

BIOgraphy of the mandrake — on the corporeality of a woman-plant

Abstract

Mandragera is a hallucinogenic plant that has kindled people's imaginations since the dawn of time. Its human-like root has become the subject of medical inquiry. This plant was also seen as a symbol of the occult. In an illustration of Abraham Bosse dated around 1650, the mandrake was depicted as a naked, headless woman. A similar image can be found in the series of illustrations (1946–1947) called *Femme Maison* by French artist Louise Bourgeois. In this article, while looking for similarities between these illustrations, the author will try to understand the corporeality and agency of the mandrake as a human-non-human hybrid. Using the tools of the new materialism, the author traces how the combined biological and cultural understanding of the mandrake can contribute to the affirmative view of its entangled presence in the world.

Keywords: herbarium, mandragera, mandrake, Abraham Bosse, *Femme Maison*, Louise Bourgeois, abject, corporeal, new materialism

Bibliografia

- Agamben G., *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2008.
- Arber A., *Herbals: Their Origin and Evolution. A Chapter in the History of Botany, 1470–1670*, Cambridge 2010.
- Bednarek J., „Upojenie jako triumfalne wtargnięcie w nas rośliny”: obietnice i niebezpieczeństwa roślinnej seksualności, „Teksty Drugie” 2018, nr 2. *Ekorytyka*.
- Bosse-Griffiths K., *The fruit of the mandrake in Egypt and Israel, [w:] eadem, Amarna Studies and Other Selected Papers*, red. J. Gwyn Griffiths, Freiburg 2001.
- Deepwell K., *Feminist readings of Louise Bourgeois or why Louise Bourgeois is a feminist icon*, „n.paradoxa” 1997, nr 3.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa 2016.
- Dioscorides, *The Greek Herbal of Dioscorides*, red. R.T. Gunther, Oxford 1934.
- Falimirz S., *O ziołach i o mocy ich*, Kraków 1534.
- The German Legends of the Brothers Grimm*, t. 1, red. D. Ward, Philadelphia 1981.
- Grimm J., *Teutonic Mythology*, t. 3, przeł. J.M. Stallybrass, New York 2012.
- Grosz E., *The Nick of Time: Politics, Evolution and the Untimely*, Durham-London 2004.
- Kemp M., *Taking it on trust: Form and meaning in naturalistic representation*, „Archives of Natural History” 17, 1990, nr 2.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Lippard L.R., *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York 1976.
- Mała encyklopedia medycyny*, t. 1, red. P. Kostrzewski, J. Ziółkowski, Warszawa 1988.

- Ożarowski A., Rumińska A., Suchorska K., Węglarz Z., *Leksykon roślin leczniczych*, Warszawa 1990.
- Quinn B., *Broad Strokes: 15 Women Who Made Art and Made History (in That Order)*, San Francisco 2017.
- Rogowska-Stangret M., *Cialo — poza Innością i Tożsamością*, Gdańsk 2019.
- Rogowska-Stangret M., *Korpor(e)alna kartografia „nowego materializmu”*, [w:] *Feministyczne konteksty. Multidyscyplinarnie*, red. E. Hyży-Strzelecka, Toruń 2017.
- Van Arsdall A., Klug H.W., Blanz P., *The mandrake plant and its legend: A new perspective*, [w:] *Old Names — New Growth. Proceedings of the 2nd ASPNS Conference, University of Graz, Austria 6–10 June 2007, and Related Essays*, red. P. Bierbaumer, H.W. Klug, Frankfurt am Main 2009.
- Wolfthal D., *Beyond human: Visualising the sexuality of Abraham Bose’s “Mandrake”*, [w:] *Renaissance Posthumanism*, red. J. Campana, S. Maisano, New York 2016.
- Wye D., Smith C., *The Prints of Louise Bourgeois*, New York 1994.

Dzieła sztuki

- Bosse A., *Mandragora mas. Mandragore (Mandrake root)*, Wellcome Collection (CC BY 4.0).
- Bourgeois L., *Arch of Hysteria*, 1993, Collection The Easton Foundation/Licensed by VAGA.
- Bourgeois L., *Femme Maison 1947*, © The Easton Foundation/VAGA at ARS.
- Bourgeois L., *Femme Maison 1994*, Collection Louise Bourgeois Trust, The Easton Foundation/ADAGP.
- Bourgeois L., *Untitled (Fingers)*, 1986, Cheim & Read Collection.

Źródła internetowe

- Femme Maison*, reż. W. Tubaja, <https://fashionbiznes.pl/acephala-prezentuje-film-modowy-femme-maison/>.
- <https://rownosc.info/dictionary/pomiot-abiekt/>.
- Opis ścieżki dydaktycznej „Pożytki z roślin” Ogrodu Botanicznego Uniwersytetu Warszawskiego, <http://www.ogrod.uw.edu.pl/zwiedzanie/sciezki-dydaktyczne/pozytki-z-roslin>.
- Walker R.M., *Material Matters. Louise Bourgeois and the Question of Materiality*, Dissertation submitted for the Special Degree of B.A. Honours in History of Art, The Courtauld Institute of Art 2010, https://www.academia.edu/5815224/Material_Matters_Louise_Bourgeois_and_the_Question_of_Materiality?source=swp_share.

* * *

Monika Sadowska — kulturoznawczyni, doktorantka Uniwersytetu Humanistycznospołecznego SWPS w Warszawie. Absolwentka Podyplomowych Studiów Muzealnych UW. W 2018 roku była kierowniczką grantu badawczego dotyczącego kulturowych aspektów nauki, w ramach którego przeprowadzono badanie w Natural History Museum w Londynie. Redaktorka numeru tematycznego *Nie-ludzcy mieszkańcy miast* „Przeglądu Kulturoznawczego” (2019, nr 4). W swojej pracy naukowej skupia się na posthumanistycznym i nowomaterialistycznym potencjale kolekcji naturaliiów.