

German Ritz, Małgorzata Łukasiewicz

Maria Komornicka : zagrożone autorstwo a kategoria "gender"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 92/1, 33-51

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

GERMAN RITZ

MARIA KOMORNICKA: ZAGROŻONE AUTORSTWO
A KATEGORIA „GENDER”

Kontrtożsamość transwestytki

Płeć i autorstwo pozostają względem siebie w pewnym stosunku, i to w stosunku skomplikowanym, jak dowodzi historia i krytyka feministycznej nauki o literaturze oraz *gender studies*.

Od lat siedemdziesiątych badania feministyczne (Showalter i inni)¹ opisywały kobiece autorstwo jako problem trudnej obecności w literaturze zdominowanej przez mężczyzn. Deklarowanym celem było odtworzenie niesłusznie zatartych śladów kobiecej historii literatury. Poszukiwania własnego głosu kobiet zmagają się tu z zasadniczym problemem: jak mówić o kobiecej tożsamości nie popadając zarazem w pułapkę określenia istoty kobiecości, skoro w późniejszych *gender studies* kobiecość uznano właśnie za uwarunkowaną historycznie? Niebezpieczeństwo esencjalizmu czyha zwłaszcza wtedy, gdy mamy do czynienia z częstym w XIX w. kamuflażem kobiecego autorstwa, gdy autorka figuruje męską tożsamością, jak w przypadku George Sand albo George Eliot. To sfingowanie autorstwa może przybierać rozmaite formy i stopnie. Sięga od rozpowszechnionej konwencji pseudonimu przez konsekwentny kamuflaż, jak w przypadku Zofii Trzeczakowskiej, aż po transwestytyzm albo transgresję płciową, jak u Marii Komornickiej czy Nadzieży A. Durowej. Feministyczna krytyka próbuje uchylać maski przybranej tożsamości i przez podwójną lekturę (występowanie pierwiastka kobiecego jako palimpsest – u Gilbert i Gubar, lub jako semiotyczność u Kristevej) albo lekturę „pod prąd” docierać do tożsamości kobiecej. Przy takich rekonstrukcjach ukrytej kobiecości łatwo jednak znaleźć się na obrzeżach historii, a wówczas to, co zakryte, zmienia się w utopię. O tym, że badania wykrywające kobiecość autorki mogą skończyć się drugim zgwałceniem jej tożsamości, świadczy podejście do tzw. amazonek, jak np. Durowa. Przyjęcie męskiej tożsamości w sformalizowanej męskiej społeczności wojska nie daje się analizować wyłącznie na gruncie dychotomii mężczyzny i kobiety. Wtargnięcie amazonek w domenę mężczyzn przez zawłaszczenie ich kodu jest nie tylko aktywną reakcją kobiecą na tworzoną przez mężczyzn kulturę, kobiecym przełamaniem męskich wzorców kulturowych.

¹ Zob. I. Schabert, *Literaturgeschichte*. W zb.: *Genus: zur Geschlechterdifferenz in der Kulturwissenschaften*. Hrsg. H. Bussmann, R. Hof. Stuttgart 1995, s. 180 n.

Może być też pozytywnym sygnałem odmiennej, np. lesbijskiej tożsamości, jak utrzymuje Burgin w odniesieniu do Durowej². Nie każda jednak przebrana kobieta ma tożsamość lesbijską. (Niebezpieczeństwa esencjalizmu grożą z wielu stron.) Tożsamość lesbijska jest mało prawdopodobna w przypadku Trzesczkowskiej – która zresztą (co prawda, razem z mężem) służyła w rosyjskiej armii – ponieważ jej transwestytyzm wywodzi się z rozległego spektrum kobiecych ról płciowych w obrębie szlacheckiej kultury powstańczej Polski, a jej męski pseudonim jako poetki: M-ski, muszą dopiero wyjaśnić przyszłe badania. Wreszcie na przykładzie Marii Komornickiej, która od 1907 r. występowała w literaturze i życiu prywatnym wyłącznie jako Piotr Włast, zauważamy, że każda próba powiązania jej tożsamości transwestytki z jakąś zastaną kulturową formą seksualności rozmija się ze szczególnym charakterem jej transgresji.

Skomplikowane jest jednak nie tylko pojęcie tożsamości płciowej. Głos płci rozbija tożsamość autora. Mówienie o płci, zwłaszcza o własnej płci biologicznej, pozostaje w tekście tym, co inne³. Jako heterotekst przełamuje jedność tekstu. Staje się ulubionym, choć niesamowitym akompaniamentem nowoczesnego pojęcia tekstu. Gwarantuje pożądaną otwartość tego pojęcia, stanowi ośrodek dekonstrukcji, ale nieubłagane ukazuje też granice twórczości.

Przypadek Komornickiej, którym będziemy się tutaj wyłącznie zajmowali, dotyka obu wspomnianych problemów. Niepewna tożsamość osoby, autora i wreszcie tekstu prowokuje do różnorodnych uzurpacji. Wymownym tego świadectwem są dzieje recepcji. Odrzucenie, w przypadku Komornickiej polegające głównie na przemilczaniu, i obrona⁴ – od lat sześćdziesiątych coraz intensywniejsza – to próby ustalenia, niezależnie od odmiennych metod, tożsamości tekstu, autora i osoby.

Życiowe stacje transgresji seksualnej

Komornicka, rocznik 1876, debiutuje już w 1894 r. jako osiemnastolatka i ze względu na wczesną dojrzałość oraz oryginalność debiutu stanowi szczegól-

² D. Lewis Burgin, *Nadeshda Durowa, Amazonen und Lesbischsein in der russischen Kultur*. „Forum Homosexualität und Literatur” 1977, nr 29. – M. P. Goller, *Nadežda Durova in der autobiographischen Prosa*. W zb.: *Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa*. Hrsg. Ch. Parnell. Bern 1996. Durowa znana jest dziś jako jedna z wczesnych reprezentantek rosyjskiej literatury kobiecej, a nie jako skonstruowana przez nią męska postać: Aleksandr Andriejewicz Aleksandrow, jak stwierdza komentatorka w antologii *Dacza na Pietiergofskoj dorogie* (1986) – ale skoro tak, to historyczna „sprawiedliwość” dokonuje się tu w jaskrawej sprzeczności z wyrażoną przez pisarkę w testamentem wolą. Jeżeli domniemanie Burgin jest trafne, przypadek Durowej dowodzi, że każda forma rekonstrukcji ukrytej tożsamości zmierza tylko do znalezienia lub wymyślenia tożsamości normatywnej.

³ O problemie cudzej mowy, która może stać się próbą mówienia o cielesności i seksualności, zob. *Ciało jako to, co inne* w niniejszym szkicu, a także: G. Ritz, *Seks, gender i tekst, albo granice literackiej autonomii*. Przełożyła M. Łukasiewicz. „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2.

⁴ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska: *Tragiczna wolność*. W: *Somnambulicy, dekadenci, herosi*. Kraków 1985; „*Daleś mi dziwną duszę i dziwne ciało...*” Wstęp w: M. Komornicka, *Utwory poetyckie*. Kraków 1996. – A. Baranowska, *Gdzie idziesz...* W: *Kraj modernistycznego cierpienia*. Warszawa 1981. – M. Janion, „*Gdzie jest Lemańska?!*” W: *Kobiety i duch inności*. Warszawa 1996; *Maria Komornicka, in memoriam*. W: jw. – K. Kralowska-Gątkowska, *Dziwne miasto Eropolis*. W zb.: *Eros, psyche, seks*. Red. E. Piętkowa. Katowice 1993. – R. Zimand, *Klucze do Marii P. O. W.* W: „*Wojna i spokój*”. *Szkice trzecie*. Londyn 1984.

ny przypadek pierwszego okresu polskiego modernizmu, reprezentowanego raczej przez starszych „nowych poetów”⁵. Komornicka przekracza nie tylko granice swego pokolenia, ale także swojej płci. Niezależnie od typowych dla epoki skandali (dramatyczne losy małżeństwa z Lemańskim) aż do 1907 r. znana jest przede wszystkim jako autorka, a dopiero w drugiej kolejności jako osoba prywatnie „ekscentryczna”. Sama, jak wynika ze świadectw autobiograficznych, kreuje się na genialną poetkę⁶, a uznanie opiniotwórczych starszych kolegów, najpierw Nałkowskiego i Jellenty, potem Miriama, temu przyświadcza. W roku 1907 decyduje się odrzucić kobiecą tożsamość i prowadzić egzystencję męską jako Piotr Odmieniec Włast, na skutek czego traci pozycję literacką i społeczną. Resztę życia – ponad 40 lat – spędza w zakładach psychiatrycznych i w odosobnieniu rodzinnego majątku Grabów pod Poznaniem, a jako autorka znika całkowicie ze świadomości literackiej. Aż do 1963 r. nie wydaje się utworów Komornickiej, potem długo jeszcze będzie ona autorką publikowaną tylko w antologiach; powróci na scenę literacką dopiero w 1996 r. w pierwszym reprezentatywnym wydaniu Marii Podrazy-Kwiatkowskiej. Jednak psychiatryczny przypadek Komornickiej poruszał umysły już znacznie wcześniej, a spór wokół niej trwa do dziś.

Komornicka zmienia płęć⁷ w płaszczyźnie *gender*, a nie płci biologicznej. Nie jest transseksualistką, ale w skrajnej formie transwestytką, nie uczestniczącą w kulturowej formie transwestytyzmu. Transgresja odbywa się w obrębie porządku symbolicznego. Komornicka określa się na nowo w najważniejszych punktach kultury, w jakich wyraża się dychotomia płciowa: w nazwisku, w ubiorze (pali swoje suknie) i w języku: liryczne Ja będzie odtąd męskiego rodzaju.

Z racji biograficznej zmiany płci Komornicka stanowi szczególny przypadek w tradycji mistyfikacji. Przybrana, obca tożsamość urzeczywistnia się wprawdzie w kulturowym tekście nazwiska, stroju, języka, ale nie chce się z tego tekstu wywodzić. Transgresja nie jest u Komornickiej zainscenizowanym swobodnym wyborem tożsamości płciowej, która w literaturze, dzięki stylizacji, dekonstruuje esencjalistyczny porządek płci biologicznej i *gender*, nie pokrywa się z kulturą *camp*, ale okazuje się decyzją egzystencjalną. Nie sposób rozstrzygnąć, czy ten ontologiczny wymiar powstaje na gruncie jakiejś nieuwarunkowanej, źródłowej samowiedzy, czy też przyczyną jest restryktywna reakcja otoczenia, które zmianę płci określa „esencjalistycznie” jako przejaw nienormalności i choroby. Pewne jest, że przybrana druga tożsamość – wskutek radykalnej przemiany jako autorki i osoby cywilnej – po 1907 r. staje się losem.

Recepcja w ostatnich dziesięcioleciach – dążąc do rozmaicie motywowanego zadośćuczynienia – wymija problem podwójnego autorstwa. Zwłaszcza obrońcy

⁵ Czołowi przedstawiciele pierwszej fazy Młodej Polski urodzili się między r. 1860 (Kasprzowicz) a 1865 (Tetmajer).

⁶ Zob. samoocenę M. Komornickiej w liście do matki z r. 1900 (cyt. za: Baranowska, *op. cit.*, s. 73: „Jestem głęboko przekonana, że jeszcze dwie małe broszurki jak *Baśnie* – a będę niezaprzeczalnie »uznaną gwiazdą« literatury naszej, [...] szersze natury muszą więcej ryzykować – i wygrać więcej”).

⁷ O dyskursywizacji transseksualności zob. A. Runte, *Biographische Operationen. Diskurse der Transsexualität*. München 1996. – G. Lehnert: *Wenn Frauen Männerkleider tragen: Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*. München 1997; *Maskerade und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur*. Würzburg 1994.

i obrończyni dzieła Komornickiej, jak Janion, Zimand, Kralkowska, starają się w rozszerzonym przez nowe badania pojęciu kultury i antropologii odtworzyć taką strukturę osoby, która pozwalałaby scalić zjawiska heterogeniczne. To poszukiwanie dającego się zidentyfikować autora zgodne jest ze zwyciężającą od XVIII w. zasadą oryginalności, odpowiada wdrożonemu pojęciu lektury, które autora uznaje za absolutny ośrodek dzieła i podstawę interpretacji znaczeń. Takim pojęciem autora kieruje się też Podraza-Kwiatkowska w swoim nowym wydaniu, mocno okrawając twórczość z okresu po r. 1907, podporządkowując wybór „normatywnemu” rozumieniu tekstu i pomijając tzw. teksty nacechowane psychotycznie. Przyjęta tutaj metoda lektury *gender* także wprawdzie wychodzi od jedności lub związku obu autorstw, których substratem jest to samo, choć za każdym razem inaczej zainscenizowane ciało (płeć), ale jedność lub związek nie ma tu charakteru normatywnego. Metoda ta koncentruje się wokół swoistych cech nowo kreowanej tożsamości płciowej, a zatem podąża za formą samej przemiany, mianowicie transgresji.

Przedstawiona niżej lektura pod kątem *gender* dzieli się na dwie części. Wychodzimy od tego, że odmienne samookreślenie płciowe autorki stanowi istotną cezurę w twórczości, jakkolwiek i przed r. 1907, i po tej dacie pojawiają się podobne tematy, figury myślowe i obrazowanie, np. słusznie podkreślana przez Janion idea metamorfozy. Zmienia się jednak stosunek do nich. Nie podejmuję tu wyraźnej literackiej oceny dzieła. Można powiedzieć, że jeśli chodzi o twórczość Komornickiej, to nie podzielam opinii mityzujących jej późne utwory⁸, ale ogólnie uważam autorkę za bodaj najbardziej dziś interesującą postać polskiego modernizmu.

Transgresja seksualna jako utopia

Według *gender studies* tożsamość płciowa jest zdefiniowana historycznie. U Komornickiej ścierają się dwie autoprezentacje: kobiety i poety. Samowiedza kobiety musi nieuchronnie prowadzić do krytyki zastanej kultury, ociera się o emancypację, natomiast samowiedza poety stara się wygaszać lub sublimować kulturowe uwarunkowania. Odmienne wizerunki dążą do różnych form tekstu. Jawna refleksja płciowa preferuje formy bardziej dyskursywne: szkic, prozę poetycką albo tekst fikcyjny, natomiast autokonstrukcja poety dąży do wypowiedzi lirycznej. Ewolucja twórczości wykazuje zmienny stosunek do obu stanowisk i form wyrazu. Tendencja emancypacyjna i krytyczna uwidoczni się zwłaszcza we wczesnej twórczości. Jest wówczas także wyrazem literackiej tożsamości bardzo młodej autorki. Komornicka próbuje w tym okresie różnych dużych form, jak dramat, powieść i esej⁹. Potem dominuje wiersz albo proza poetycka – formy, w których pisarka osiąga mistrzostwo. Zmiana płci w 1907 r. należy w całości do domeny poety, chociaż Komornicka jako Piotr O. Włast uznaje siebie za nowego poetę i potomka starego rodu.

W niniejszych rozważaniach skupiam się – z dwóch różnych powodów – na liryce i prozie poetyckiej. Po pierwsze, tożsamość płciowa wyraża się głównie w sa-

⁸ Ze względu na brak wydań późna twórczość jest mi znana tylko w wyborze.

⁹ Zob. M. Dernałowicz, *Bibliografia pism Marii Komornickiej*. „Archiwum Literackie” t. 8 (1964).

mej formie dyskursu, jest częścią koncepcji tekstu, a wczesna twórczość eseistyczna i fikcjonalna nie osiąga intensywności i oryginalności porównywalnej z głównym dziełem lirycznym. Po drugie, w dotychczasowych badaniach, starając się wyjaśnić biograficzny i kulturowy przypadek Komornickiej¹⁰ i nie uwzględniając aspektu *gender*, opierano argumenty dotyczące roli płci na wczesnej twórczości¹¹, a przede wszystkim – na korespondencji z matką, ponieważ można tam znaleźć bezpośrednie deklaracje na ten temat. Wyniki tych badań są dla nas ważną płaszczyzną odniesienia¹².

Transgresja płciowa w świetle emancypacji i historii

W swoich wierszach i prozie poetyckiej Komornicka na ogół odziera doświadczenie płci z odniesień historycznych. To stałe jej dążenie do przekroczenia historii wynika z ahistorycznej koncepcji transgresji, która stanowi podłoże całej twórczości. Występująca w pierwszej osobie bohaterka Komornickiej od początku inscenizuje się jako bohaterka przemieniona, czego przykład mamy w *Odrodzeniu*:

Uczuła się niepodległą, wolną od miazmatów znużenia i niewiary, i w pierś, która znała tylko rozpacz i piołun, nienawiść i trwogi, wstępowała siła kryształowo czysta – druga, męska młodość, samowiedza drugiego zbudzenia, daleka od niepokoju podrostków i ich trwożliwych, mglistozmysłowych przeczuć. [s. 64–65]¹³

Przemiana jest absolutna na sposób mityczny, cel został osiągnięty bez procesu, który do niego wiedzie. Dla lektury pod kątem *gender* interesujące jest w tym utworze, że przemieniona nie identyfikuje się z mężczyzną, przemiana nie jest rezultatem płciowego dojrzewania męskiej pubertalności: „daleka od niepokoju podrostków i ich trwożliwych, mglistozmysłowych przeczuć”. Przemieniona, wymija „niepokojący” i likwidujący wszelkie granice kontakt z własną płciowością. Oczyszczona „mężczyzno-kobieta” jest tylko silna, potężna, czynna, stanowcza, rozporządza słowem: „I w przestrzeń barwną, ponurą rzuciła słowo...” (s. 65)¹⁴. Podwójne przekroczenie determinacji płciowej – kobiecej i męskiej, przy czym kobieca nigdy właściwie nie występuje – prowadzi do egzystencji utopijnej, która jednak w lekturze pod kątem *gender* ukazuje się jako projekt falliczny (siła, czyn, moc i słowo). Dzięki temu projektowi przemienione Ja gotowe jest całkowicie oddać się innej rzeczywistości („wspaniały dar pełni świadomego życia odda światu”, s. 67), ponieważ ta rzeczywistość już niczym nie może mu zagrozić, ponieważ ono pozostaje „panem Bezmiaru”. Utopijny człowiek otrzymuje na końcu także wizerunek cielesny: „My z obnażonymi nerwami daliśmy nurka w morze” (s. 67). Obnażone ciało, obnażone Inne stało się całkowicie istotą komunikującą (męską)¹⁵.

¹⁰ Zob. Baranowska, *op. cit.*, s. 77 n. – Janion: *Maria Komornicka, in memoriam*, s. 253 n.; „*Gdzie jest Lemańska?!*”, s. 192 n.

¹¹ Np. na dramatach *Skrzydzeni* (1894), *Powrót idealów* (1895), na eseju *Raj młodości* (1896) i fragmencie powieści *Halszka* (1901).

¹² Ze względu na utrudniony dostęp do tekstów nie można było poddać tych prac ocenie krytycznej.

¹³ Tu i dalej cyt. za *Utworami poetyckimi Komornickiej* w opracowaniu Podrazy-Kwiatkowskiej.

¹⁴ To zrazu absolutnie ustanowione słowo zostaje dopiero wtórnie określone jako „słowo... przebaczenia i podzięk, i litości [...]” (s. 65).

¹⁵ „Niech o każde włókno uderzy odpowiednia mu fala!” (s. 67).

Utopia w dwóch punktach styka się z historią. Najwyraźniej – w ujawnionej męskiej koncepcji nowego człowieka. Jeżeli odrodzone kobiece Ja androgyniczne definiuje się po męsku, dowodzi to zależności Komornickiej od ówczesnego dyskursu płci, który to, co ogólne, pojmował jako męskie i w kulturze modernizmu, przynajmniej poecie status ogólny, a zwłaszcza ponadczasowy, coraz wyraźniej akcentował jego płciową tożsamość – dowodzi tym dobitniej, że utopijne Ja jest kobiece i przejmując męski dyskurs dodatkowo uwydatnia jego wagę. Po drugie, o tym, że utopia przesycona jest historią współczesną, świadczy okoliczność, iż uzyskana pozycja zewnętrzna traktowana jest jako platforma znamiennej dla epoki, stereotypowego protestu przeciwko społeczeństwu filistrów: „Wiatr chłodny, rozigrany duch pustkowie, pieśń kozacza rzucał w kraj filistrów [...]” (s. 64).

W utopijnym wariacie transgresji seksualnej, bliskiej mitowi stworzenia, nowy twórczy człowiek wyłania się wprawdzie z dynamizacji ról płciowych (transgresji), ale potem określa się poza lub ponad rolą płciową. Pierwszoosobowe postaci Komornickiej dokonują czegoś w rodzaju skoku w nowość. Brak ewolucji i brak przede wszystkim emancypacyjnej świadomości, która poddaje istniejący dyskurs płciowy radykalnej rewizji i rozwija konsekwentną strategię odnowy. Płciowość służy Komornickiej poniekąd tylko jako materiał, którego dynamiki autorka wydatkuje się nieświadoma. Lektura pod kątem *gender*, poszukująca historycznej koncepcji płciowości, musi tedy inscenizować się jako lektura pod prąd, poszukująca heterotekstów. Szczególnie owocna wydaje się tu lektura obrzeży, gdzie hybrydyczność odmian tekstu otwiera perspektywę w głąb tekstu. Proza poetycka, jako forma na wskroś hybrydyczna, wyjątkowo dobrze nadaje się do takich poszukiwań.

Andronice (1900) pod względem wzorca narracyjnego (fabuła, struktura czasowa i przestrzenna) spełnia warunki baśni¹⁶. Gatunkowa hybryda powstaje wskutek tego, że esencjalistyczna refleksja nad miłością, pożądaniem i sensem życia, właściwa baśni, przechodzi w akcydentalną refleksję nad różnicą płci. Typowy dla epoki dyskurs płciowy nie ujawnia jednak swoich historycznych uwarunkowań, ale ukrywa się za ponadczasowością baśni. Żaden bodaj inny tekst Komornickiej nie zawiera tak rozwiniętego dyskursu o płci jak *Andronice*. Para antagonistów, król i Andronice, toczy wielozłonową debatę filozoficzną, a akcja, analogicznie jak w typowej dla epoki baśni artystycznej, raz jeszcze odzwierciedla ich wypowiedzi.

Dynamiczny i zaskakujący rozwój antagonizmu płci zaczyna się od wybitnie stereotypowego stosunku między płciami. Króla Gynajkofilosa otacza i obsługuje rój kobiet wszelkiego koloru skóry. Kobiety są tylko zjawiskiem i dekoracją. Ich istota i sens nie wywodzą się z nich samych, lecz dopiero z voyeurystycznego spojrzenia mężczyzny: kobiety nie osiągają statusu podmiotu. Ale wobec takiego wizerunku kobiety w pierwszym dyskursie króla o miłości nie może się też zdefiniować tożsamość męska. Dyskurs o miłości dotyczy pożądania, które wprawdzie odnosi „mężczyznę”¹⁷ do czegoś zewnętrznego, ale nie pozwala mu tam uzyskać tożsamości:

¹⁶ Baśń artystyczna jako przykład przenikania się gatunków w poezji, prozie i dramacie stanowi ważną formę literacką w światowym modernizmie. Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*. Kraków 1997.

¹⁷ Komornicka w swojej twórczości nie przypisuje pożądania wyłącznie mężczyźnie. Wyznawane i silne pożądanie jest przed r. 1907 właściwe raczej jej postaciom mocnych kobiet.

Jedna niewiasta raduje oczy nasze, a i ta jest marność. Albowiem nie to nam daje, czego pożądamy, i nie tym się pokazuje, co o niej myślimy, pożądamy. [...]

Ono pożądanie jest, które chuć zwierzęcą ukrywa w stosie najcudniejszych kwiatów. I marnością jest owo pożądanie, albowiem niezgodne z tym, co człowiek osiągnąć może. [s. 102]

Pożądanie jest tu jeszcze wyraźniej naśladowaniem Schopenhauerowskiej woli, ale przeszło też przez naturalistyczno-modernistyczne¹⁸ wyobrażenie „chuci” u Przybyszewskiego i dlatego ma charakter bardziej płciowy niż u Schopenhauera.

Andronice przeciwko tej „po męsku” ogólnej zasadzie antropologicznej wysuwa w swojej replice zasadę „kobieca”:

– Prawda jest ta, o której nikt nie wie, a która wszędy jest. O której nikt nie mówi, a która przez usta ludzkie mówi nieustannie; tylko jej nikt nie słyszy. Jedna jest prawda i nieznana – a wszystka reszta marność nad marnościami. [s. 104]

Andronice odnosi się w swojej reakcji nie do koncepcji pożądanego, ale do charakteru dyskursu, mianowicie do (męskiego) monopolu na prawdę. Prawda nie objawia się już w męskiej mowie, ustanawiającej się jako ogólna, lecz objawia się w każdej mowie i rozsadza każdą formę dyskursu („prawda nieznana”). Założywszy protest przeciwko nadrzędnej roli męskiej (zwiastun prawdy, posiadacz mowy), Andronice porzuca dyskurs esencjalistyczny i przybliżając się do mitoidalnych wizerunków epoki (Salome albo domina, kobieta władca) dotyka uwarunkowanego czasowo dyskursu kulturowego płci. W tym zbliżeniu narrator i mowa personalna rozdzielają się, co pokazuje, w jak dużym stopniu *gender* jest wymiarem formy dyskursu i w jak małym stopniu można ujednoczyć sposób mówienia o płci i rolach płciowych.

Narrator przedstawia Andronice najpierw w sentymentalnym (redukcującym) rysunku kochającej, zaraz potem jednak włącza do stereotypowego portretu znamienne dla epoki, ale ambiwalentne rysy dominy:

A kochała króla od dawna i przysięgła była sobie jego miłość i zgubę. – Albowiem była jako skorpiony, które zabijają, kochając. [s. 105]

Domina jest aktywna albo fallokratyczna i zarazem pozostaje w roli kochającej, tj. także zależnej. Jest to interseksualna hybryda, która w kulturze modernizmu daje się poznać raczej jako męski fantazmat niż jako kobiecy autoprojekt. Autorzy galicyjscy, od Sachera-Masocha, przez Irzykowskiego, po Brunona Schulza, są tego dowodem. Domina to projekcja lęku przed kastracją, jej podmiotowość jest tylko powierzchowna, w istocie kobieta pozostaje przedmiotem męskiego pożądanego.

Usłuchał król. Zaś ona, śmiejąc się radośnie, nałożyła mu obrozę na szyję i prowadziła na łańcuchu. I tak przechadzała się z nim po mieście [...]. [s. 114]

Mitoidalna figura dominy kształtuje się jednak głównie w interpretującym opisie narratora¹⁹, podczas gdy wypowiedzi i poczynania Andronice przetwarzają wzory ról kobiecych – rozbieżność jest wyraźna. Andronice nie doświadcza różnicy płci, ale za sprawą języka aktywnie nią rozporządza. Stopniowo zmienia

¹⁸ Zob. K. Wyka, *Młoda Polska*. Wyd. 2. T. 1. Kraków 1987, s. 41 n.

¹⁹ Okazjonalnie zdarzają się nawroty do stereotypowego wzorca kobiety. Andronice cieszy się np. morzem kwiatów, którymi król wypełnia sypialnię (s. 118).

króla z mężczyzny w kobietę, tego, który na początku pożądał, w obiekt pożądania.

A zamknąwszy się w gotowniach swoich, kąpał się, maścił, włosy trefił i ciało stroił przez sześć godzin. [s. 107]

Przechodzący w ironię opis aż nadto wyraźnie naśladuje tu kobietę toaletę.

Owo rozporządzanie różnicą płciową, jako strategia działania kobiety, jest w baśni pokazane na wielu poziomach i staje się głównym elementem opowiadania w ogóle. Ma to pewne konsekwencje. Andronice, suwerennie i ironicznie grająca kulturowymi conceptami, nie odślania swojej tożsamości, lecz na obrzeżach pozwala wyraźnie rozpoznać sylwetkę nowoczesnej, wyemancypowanej kobiety:

– Spróbuj! a nie zmusisz rąk moich, by cię pieściły, ani ust moich, by się wpijały w ciebie, ani oczu, by patrzyły miłośnie. [s. 113]

Reasumując: wynikająca z formy baśni silniejsza dyskursywność sprawia, że refleksja nad rolami płciowymi uzależnia się znacznie bardziej od okoliczności historycznych, wbrew temu, co mogłaby sugerować ponadczasowość zarówno baśni, jak utopii. Uwikłanie jest funkcją ukształtowania figury *androgynie*. *Androgynie*, wyraźniej niż w tekście utopijnym, ukazuje się nie jako nowa, własna koncepcja roli, lecz jako koncepcja współokreślona przez ówczesną dyskusję o płci. Ani bohaterka opowiadania, mająca jawne rysy autoprojekcji, ani płciowo neutralny narrator auktorialny nie mogą syntetyzować heterogeniczności, która wszak należy do istoty *androgynie*, na wyższej (baśniowej) płaszczyźnie. Odwrotnie, epicki tok pozwala uwidocznic się różnym koncepcjom roli lub też uzależnia się od dostarczonych przez literaturę i kulturę epoki, „opowiedzianych” wzorców płciowych (różnorodnych męskich wzorców dominacji albo Salome oraz kobiecych projektów emancypacyjnych).

Inny dialog z historią toczy refleksja nad płcią w eseistycznym cyklu *Z księgi mądrości tymczasowej*. (*Głosy*) z 1904 roku. Zmiana warunkuje przede wszystkim inny rodzaj eseju. Otwierająca refleksja filozoficzna nad pożądaniem nie jest tu materiałem fikcjonalnego rysunku postaci, ale punktem wyjścia formy eseistycznej. Jakkolwiek w pierwszej części cyklu nie ma przeżywającego Ja, to dyskurs filozoficzny zbliża się do dramatycznego dialogu wewnętrznego *Biesów*. Myśl o samotnym byciu, wewnątrznie zamkniętym w swym nieskończonym pożądaniu, staje się myślą krążącą w labiryncie, mówi o historii cierpienia.

Rozdział 8 przełamuje ten lekko fingowany strumień refleksji i skręca w stronę historii.

Jednym z rezultatów upadku hierarchii i, tym samym, w łańcuchu deterministycznym, jednym z czynników coraz głębszego dziczenia społecznego jest odpatriarchalizowanie, zdemokratyzowanie, zmieszczanie Rodziny. [s. 260]

Komornicka zaczyna tu wyraźnie mówić o zmieniającej się aktualnie hierarchii płci, przy czym, w typowy dla siebie sposób, miesza elementy należące bezpośrednio do obrazu epoki (atak na nowoczesne demokratyczne społeczeństwo mieszczańskie) z ogólnymi rozważaniami esencjalistycznymi. Opis upadku rodziny nie zawiera argumentów wprost historycznych. Wychodzi od ideału rodziny, ujętego raczej mitycznie („świątynia świeckich wtajemniczeń”, s. 261) niż hi-

storycznie. Piotr O. Włast – jak pokazała Janion²⁰ – będzie się w swojej przemianie również powoływał na mitycznie rozumiany ród. Upadek rodziny zaczyna się od autorytarnej wykładni roli głowy rodziny („pięść rodziny”), a kończy się w nowoczesnej, egoistycznej społeczności miejskiej:

rozrasta się owo zjadliwe i brutalne prostactwo, które potem rozpościera się po ulicach i miejscach publicznych chamstwem i arogancją.

To dekadencje społeczzeństwo zachowuje stereotypową różnicę między płciami:

– Matki, niepamiętne swej prawie kapłańskiej godności, czują się szczęśliwe, gdy je w domu znoszą jako klucznice, o ile nie zazdroszczą córkom „flirtowania” i nie ćwiczą się w modnym „oku” [...]. [s. 261]

Kobieta jest nie tylko ofiarą nierówności, ale jest też za nią współodpowiedzialna.

Ten nakreślony w jaskrawych barwach, oskarżycielski, ale zarazem stereotypowy obraz dekadencji kontynuowany jest w rozdziałach 9 i, zwłaszcza, 10 – na innej płaszczyźnie. Bliskie aforyzmom krótkie teksty realizują wyrażony w podtytule program rozmaitych głosów. Są to albo wypowiedzi zatracające o doświadczenia Ja:

Męski charakter, czyli męstwo, zdobywa się tylko przez męskie doświadczenie, czyli przez doświadczenie męstwa... [s. 269]

– albo zaskakujące bezpośrednie nawiązania do mizoginicznego wizerunku kobiety, czerpanego ówczesznie z lektury Nietzschego lub z opublikowanej w 1903 r. książki Weiningera *Płeć i charakter*:

W najwytworniejszej dumnej kobiecie nawet – jest pewna uprzejmość stręczycielska, pewna czujna usłużność, pewna pochopność służalcza, która niepokojąco rozświetla jej pochodzenie – niższe. [s. 268]

Przeważnie negatywne wypowiedzi o kobiecie, nie zrelatywizowane np. przez przypisanie ich obcym głosom, kontrastują z następującą utopijną maksymą, która znamienne posługuje się formą „my”, podczas gdy inne są neutralne wobec mówiącego:

Tajemnicza solidarność płci rozmieszcza w nowej przed naszym wzrokiem proporcji niezmienną sumę energii wspólnej, wytwarzając nową harmonię. Z nadwątlonych rąk panów berło przechodzi do wypoczętych niewolnic; – „nieświadome lilie” zmieniają się w „myślące róże”. [s. 266–267]

Daje tu o sobie znać nie tylko przewyciężenie zagubienia Ja z początku eseju, ale także przewyciężenie „negatywnego” wizerunku epoki, zarysowanego we współczesnym przełomie płciowości. To utopijne ujęcie, w odróżnieniu od ujęcia w *Andronice*, zachowuje też wymiar historyczny. Komornicka kreśli pewną ewolucję i zdaje się przyłączać do ewolucyjnej idei emancypacji. Jednakże jeśli doczytać esej do końca, okaże się, że obraz ten jest odosobniony.

Porzucając perspektywę wewnętrzną figura Ja u Komornickiej styka się z historycznością świadomości płciowej w ten sposób, że zestawia rozmaite perspek-

²⁰ Janion, *Maria Komornicka, in memoriam*, s. 262 n.

tywy, ale ostatecznie nie łączy ich w konsekwentny dyskurs. Na koniec hermafrodytyczny Don Juan, męski wariant *androgynie*, zostaje zawezwany, by nie tracił sił na emancypację teraźniejszości:

Albo lepiej, mądrzej – na myśl o Komandorze – o Don Juanie! – zostaw haremy, alko-
wy i maskarady, i całą twą donżuanerią, która jest nie tylko szukaniem drogi, ale i lubowa-
niem się w przydrożach, – i jednym lotem padnij przed tron swej Bogini, w której wszystkie
maski promień swój niosą na oślepiający blask ognistej maski Ostateczności Niepoznawal-
nej. [s. 272]

Ja definiuje się wobec śmierci, a nie wobec historii. Wzlot nie pozwala doj-
rzeć własnego czasu historycznego.

Tożsamość płciowa nowego artysty

W dotychczasowych rozważaniach nad percepcją płciowości napotykalismy wciąż postać artysty lub jego kreacji. Metamorfoza styka się przeważnie z roman-
tycznym mitem stworzenia. Przemieniony nowy człowiek to artysta. Nasuwa się
pytanie, czy wywołana przez Ja przemiana eliminuje w całości skonstruowaną
przez kulturę rolę płciową. Pytanie jest zasadne, ponieważ w procesie przemiany
płciowość ma istotne znaczenie.

Rzut oka na wiersze *Pragnienie* albo *Na rozdrożu* z cyklu *Ze szlaków ducha. Nowe cykle* z 1905 r. dowodzi, że nowe twórcze Ja, wyłaniające się z przemiany, zachowuje płciową tożsamość, niezależnie od całej sublimacji Ja, przedstawionej np. w wierszu *Pragnienie*:

Pragnę się stopić, spalić, zwęglić, zginać –
[.]
Chcę uciec, zniknąć, zginać – jak nurek, ruda, mgła, ziarno;
Przeistoczenia szukać w morzu, w ogniu, w chmurach, w ziemi,
Przeistoczony wrócić w głusz mego domu cmentarną,
Z twarzy osłupionych czar ustami zdjąć budzącemi – – – [s. 296–297]

Projekcje Ja – od nurka, przez ziarno, do rosy i wreszcie do wyżarzającej się rudy – jako takie oddalają się od płciowości, która w pierwszym obrazie zazna-
czała się jeszcze w asocjacji człowieka w łonie matki („w ciężkim, szklanym swo-
im dzwonie”, s. 296). Celem jest zanik albo rozplątanie się dotychczasowej ma-
terialności, a tym samym także płciowości. Przemienione Ja powraca jednak na
końcu, o dziwo, z zapisaną tożsamością męską, podczas gdy w toku wiersza płcio-
wość była neutralizowana. Przemiana w męczyznę w horyzoncie stawania się
poetą nie jest jednak przed 1907 r. typowa. Wiersz *Na rozdrożu* w zakończeniu
identyfikuje powracającą do domu jako kobietę: „Tyś nasza! – Niegdyś. Dziś wolna,
sama, niczyja” (s. 292).

Przemiana płciowa – w poetę albo w poetkę – ostatecznie, jak poucza nas wiersz
Ból fatalny, nie jest programowa. W tym wierszu opis metamorfozy jest w porów-
naniu z tamtymi dwoma bardzo rozbudowany i może się w nim wyraźnie zazna-
czyć funkcja płci w koncepcji poetyckiej.

Znajdujemy się w świecie po grzesznym upadku: „Adamie! ojciec w grze-
chu! grzech twój cierpie!” (s. 287). Chrześcijańskie pojęcie grzechu wypiera
starożytną świadomość losu. Po obrazie Adama następuje bardziej współczesny
nietzscheański obraz udręczonego Prometeusza:

I ostatnie fale z żył mych toczy,
By spadały wiecznie w otchłań szlochem –
I wciąż nowe bije mi do serca –

Prometeusz w tantalowych mękach staje się figurą projekcyjną twórczego Ja:

I zanurza je w tej krwi ofiarnej –
By je wyżyć w szale rąk jak szmatę –
By nie znało chwili odetchnienia –
Jednej chwili ciszy! – Wieczna męka!
Ból tworzenia cierpię – Ojczy w grzechu!
Ach, i nigdy bólu nie wyczerpię! [s. 287]

Tworzenie nie oznacza wyzwolenia, ale pozostaje zamknięte w świecie winy i absolutnego losu. Twórcze Ja nie jest suwerenne: „Konieczności bicz nieubłagany / Gna mnie z trudu w trud zapału furią –” (s. 287). Jego dzieło jest zagrożone: „Wnętrza moc skupienia wnet na zewnątrz / Jak wezbrana lawa się rozprasza –”. Sfery wewnętrzna i zewnętrzna nie pokrywają się. To, co ukształtowane, wrze na zewnątrz i rozpada się pod nawałą chaosu w entropię: „Wre pod wodospadem płytka czasza – / Pryska skier miliardem w otchłań pustą”. Stwórczy akt stoi pod znakiem *hybris*: „To w odwieczne uderzyłam sidła!” (s. 288). Postromantyczny poeta nie jest prorokiem z powołania. *Hybris* jego wzlotu stroi się w nowoczesną i antyczną świadomość sprzeciwu wobec losu i w emblemat pychy²¹ chrześcijańskiego Zachodu. Nakładanie się różnych tradycji obrazowych stwarza semantyczną otwartość.

W koncepcji przemiany dochodzi do głosu aspekt *gender*, aktorom bowiem zawsze nadana jest przynajmniej w załączku tożsamość płciowa. Wywodzą się z twórczego Ja albo kształtują się za jego sprawą – owo Ja zaś zasadniczo przedstawia się jako Ja kobiece: „A ja szalona, ja nieszczęsna” (s. 289). Jego (gramatyczna) identyfikacja w dalszym ciągu sprowadza się do minimum, ponieważ Ja – jako wola, jako twórcza siła i przede wszystkim, w obrazie rozszarpanego Dionizosa, jako ciało – wyzbywa się granic i tylko rzadko ukazuje się jako zwykły czynnik sprawczy. Ciało jest nieforemne: „Pękła pierś wezbrana”. Materializuje się przede wszystkim jako krew. Wnętrze wylewa się na zewnątrz, jest nieustająco płynne i nie ma wyraźnej formy. Ciało staje się tym, co inne, i oznacza siebie jako nie-męskie. W opozycji do niego znajduje się twórczość, najpierw ujmowana z całą wyrazistością fallicznie. Wdziera się, tnie, niszczy: „Miecz tworzenia rozdarł świeżą bliznę –”. Ta metaforyczna, dualistycznie zabarwiona walka płci zaaranżowana jest jednak w scenarii Ja i do Ja odniesiona. Ja rozszczepia się (schizofrenicznie) i traci spójność, co nie pozostaje bez wpływu na interesujące nas tutaj nowe Ja twórcze. Mimo swej pierwotnie fallicznej konstytucji dąży przede wszystkim do chaosu, do nie-formy i nie-języka: „Spadam w chaos, w wir”. Dominuje dekonstrukcja, ogarniająca to, co kształtujące, i to, co kształtowane: „Wrywam się [...] w nią [tj. w skałę] – wybucham –”. Język poetycki z konieczności okazuje się niewystarczający: „Duch nie może zawrzeć w sobie cudu – / [...] / I zostawia suche dno mym ustom” (s. 288). Dystynktywna funkcja języka zatracza się: „Bije w łono ziemi i wy-

²¹ Wzlot jest wyraźną aluzją do orła – emblematu pychy – który wzbija się ku słońcu. Nawiązania do barokowej obrazowości są typową cechą ekspresjonizmu.

tapia / Kryształ mętny – ludzkich tworzeń słowo!” Język artystyczny staje się lawiną słów, która nie daje spadającemu Ja żadnego oparcia, ale spada razem z nim: „spadam – / Ja obłok niemy – gradem słów!” (s. 289). Metafory poezji odrywają się wyraźnie od „falicznej” samowiedzy i zmierzają ku przeciwstawnej koncepcji. Tworzenie nie jest już autoekspresją, afirmacją Ja we własnym odbiciu. Poezja traci swoją jakość metaforyczną (sygnifikacyjną). W ostatniej próbie poetologicznej definicji: „Dławię słów węże” (s. 290), zacierają się granice między sygnifikatem a sygnifikantem. Co zaskakujące, Ja „dławi słów węże”, a nie, jak sugerowałby obraz, „słów węże” – Ja. Im dalej posuwa się poetologiczna refleksja, tym bardziej tworzenie odsłania się jako część więzienia, w którym tkwi Ja. Tworzenie nie uwalnia z narcystycznej niewoli:

– Ach, na to tylko już me siły
Idą, by walczyć z własnym Losem,
Wyczerpać do dna mękę działu,
Której nic nigdy nie wyczerpie! [s. 290]

Toczona w dyskursie opozycji płci autotematyczna rozmowa z sobą kończy się klęską. Obserwowana przy tym przemiana tworzenia zdefiniowanego po męsku w tworzenie kobiece – zasada androgyniczna – nie daje żadnego wyjścia z uwięzienia Ja. Rozwiązanie może być tylko wyobrażone jako utopia z zewnątrz („Moc niezbadana, sroga, niema”).

Mowa (męska) raz jeszcze odzwierciedla w Ja jego tytaniczne zmagania, na końcu zaś – aktem absolutnym – nadaje im sens:

Kędy nie sięga ptak ni tuman,
Ognisty zstąpi wóz zachwytu
I duch twój wolny porwie w słońce. [s. 291]

Podarowane wyzwolenie odzwierciedla jednak także płciowy charakter uprzednich poszukiwań artystycznych. Na końcu Ja w utopijnej autoprojekcji na zewnątrz wyrzeka się swej podmiotowości. Zostaje porwane. Podsumowując dyskurs płciowości, który wplata się jako materiał i struktura myślowa w tę poetologiczną autodefinicję, trzeba stwierdzić, że na poziomie definicji poetyckiej Komornicka nie może wyzwolić się z uwikłania w płciowość. Androgyniczne wahanie między tożsamością kobiecą a męską nie prowadzi do transgresji, ale – przeciwnie – musi na zewnątrz projektować utopię, która ostatecznie restytuuje dawną tożsamość płciową.

Ciało jako to, co inne

Ciało i cielesność są – jako „ek-sistujące” w sensie lacanowskim²² – tym, co radykalnie inne, wyłączone z logiki czy dyskursywności. To znaczenie nasila się, gdy ciało pojmowane jest jako ciało seksualne. W literaturze modernizmu ukazanie ciała erotycznego odgrywa główną rolę. W liryce miłosnej ciało jest nie tylko miejscem, gdzie proces symbolizacji dotyka granicy immanencji, a ruch w głąb zostaje ucięty, ale staje się także widownią metafizycznego doświadczenia granicy w epoce postmetafizycznej. W cielesności modernizm znajduje najgłębszy (on-

²² Zob. P. Widmer, *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*. Wien 1997, s. 58–60.

tologicznie) związek z czasem. W ciele erotycznym konstruuje się wreszcie także rola płciowa (*gender*). Ale jako to, co inne, ciało nie może nigdy być wprowadzone w dyskurs emancypacyjny lub historyczny.

Ciało jako przedmiot identyfikacji seksualnej odgrywa szczególną rolę dla transwestyty lub transseksualisty – a Komornicka gra oboma tymi typami samowiedzy. Dla transwestyty ciało seksualne nie jest właśnie jednoznaczne i transseksualne. Ja wykorzystuje swój ambiwalentny stosunek do ciała jako możliwość stylizacji. Inscenizuje ciało w przebraniu. Uwaga przesuwa się z nagości płci na niespójność kulturowej inscenizacji. Cieleśne zjawisko nie jest już ekspresją substancji, lecz indywidualnej kreatywności.

Krystyna Kralkowska-Gątkowska zajmuje się cielesnością u Komornickiej²³, ale przekłada ją – nie tematyzując tego *explicite* – na emancypacyjną koncepcję seksualności²⁴. W swoim opracowaniu zarzuca autorce bezcielesność, „naturalistyczną redukcję” i zależność od myślenia w znacznym stopniu jeszcze dualistycznego lub manicheistycznego. Taka „feministyczna” lektura rozmija się z Komornicką, ponieważ pojmuje cielesność tylko jako zjawisko powierzchniowe. Jeśli jednak przyjąć definicję Lacana, sygnały ciała, oznaczające to, co inne, są skomplikowane i nie należy w żadnym razie rozpatrywać ich w izolacji.

Już w refleksji poetologicznej i historycznej ciało odgrywało bardzo ważną rolę. Zajmiemy się nim tutaj szczególnie.

Liryka i proza liryczna Komornickiej składa się w całości na wysoce oryginalny i dynamiczny dramat ciała, który rozsądza modernistyczne szablony wyobraźni i języka – jak tego dowodzi uwydatniony słusznie przez Podrazę-Kwiatkowską wiersz *Krzyk*²⁵ z r. 1898, wyznaczający zarazem początek dramatu ciała.

Jam dzieckiem ziemi! jam prochem ziemi!
Krwawe mię matki zrodziło łono!
Ustami w jęku – dłońmi drżącymi
Tuliła bryłę w ranach zrodzoną –
Bezkształtną, ohydną bryłę! [s. 150]

Cielesność ukazuje się tu jako coś plastycznie nieuformowanego, nie jako moment percepcji estetycznej, ale jako ukryte (nieestetyczne) i stłumione wnętrze. Wnętrze ciała przedstawia się dwojako. Najpierw jest to matka jako ciało otwarte i krwawiące: „krwawe łono” – korespondujące z ustami, które nie mówią, lecz krzyczą: „usta w jęku”²⁶. Po drugie, noworodek ukazuje się jako równie bezkształtne, wypchnięte na zewnątrz wnętrze. W pierwszym obrazie łono i dziecko stykają się metonimicznie: „Tuliła bryłę w ranach zrodzoną”. Dziecko, z estetycznego punktu widzenia, jest czymś nieforemnym, brzydkim i obcym („ohydna bryła”). Groteskowa²⁷ cielesność, o której mówi Bachtin, i Lacanowska teoria ciała

²³ Kralkowska-Gątkowska, *op. cit.*, s. 27–34.

²⁴ Jest to szczególnie widoczne w wartościującym spojrzeniu na relacje płci: „Są [kobiety] niezdolne do układów partnerskich, z pozycji »równego z równym«. Sytuują się zawsze powyżej lub poniżej osoby, z którą wchodzi w kontakt” (*ibidem*, s. 32).

²⁵ Podraza-Kwiatkowska, „*Daleś mi dziwną duszę i dziwne ciało...*”, s. 20.

²⁶ Słynny *Krzyk* E. Muncha z r. 1893, ewokowany tytułem wiersza, wzmacnia ekspresję obrazu jako jego intertekstualną podstawę.

²⁷ Całe ciało podlega konwulsjom, deformacjom („dłońmi drżącymi”).

na długo przedtem, nim zostały pomyślane, znajdują tutaj wyraz tekstowy. Ciało otwiera się na to, co obce, wewnętrzne, co nie ma znaczenia (nie ma formy), co jest ukryte pod osłoną skóry. Rozdarte ciało matki – Lacanowskie puste miejsce w symbolice²⁸ – rodzi z siebie wewnątrz, które jest tym, co całkiem inne.

Następne strofy nie zmierzają już do naocznego przedstawienia tego, co inne, lecz próbują nadać sens egzystencjalnemu doświadczeniu, które wybucha w cielesnym obrazie narodzin. Intelktualny, ekspresjonistycznie dynamiczny dyskurs krąży jednak wokół własnej osi i może tylko potwierdzać nihilistyczne doświadczenie pierwszego oglądu ciała. Zakorzenie egzystencji w cielesności zagradza drogę do indywidualności. Ja jest w swojej cielesności związane z innymi, poprzednimi ciałami (martwymi), jest dzieckiem obcego pożądania (strofy 2 i 3) oraz – w drwinie i niewierze – obce samo sobie. Obcość pojawia się w każdym z trzech członów definicji i powtarza inność doświadczenia ciała, o którym mówi początek. Ja nawet w swoim wzlocie nie jest samym sobą, lecz tylko niespójną masą („mara falista”), nie mającą własnego sensu – „Rozsnuła ponad bezdnią nicości” – i odzwierciedlającą tylko to, co inne.

W promieniach słońca barwną – złocistą –
Szarą i zwiędłą w wzroku ciemności –
Łkającą, jak łkają mary... [s. 159]

Obrazowość i eufonia w ewokowanym spazmatycznym ruchu „łkania” odzwierciedlają zniekształcone ciało narodzin. Dopiero w perspektywie śmierci ciało zdaje się na końcu zniknąć. Inność ciała przeradza się w inność śmierci albo też w niej znika. Jego bezkształtność i oporność wobec dyskursu powraca jednak poza naocznością w eliptycznej (podziurawionej) mowie:

Już dół mogilny pół wykopany...
Zastygłą skargę – co życie niemi,
Rzucą w piaszczyste cmentarza ściany...
W Molocha wieczystej kary... [s. 160]

Ciało w refleksji Ja jest bezpłciowe, dopiero w odniesieniu do Ty doświadczenie ciała staje się doświadczeniem roli płciowej. Pożądane ciało innego jest zawsze czymś opornym i jednocześnie echem własnego doświadczenia ciała. Kobięce Ja *Biesów*, uwikłane w mówienie z samym sobą, imaginuje męskie, erotyczne ciało, opierające się abstrakcji i zatracie rzeczywistości:

Jak demon cierpiał we mnie DUCHOWY ZMYŚL DOTYKU, łaknący kształtów nieustępujących, przeszkody muskularnie sprężystej; cierpiał szczęki i młode, wilcze zęby, gdy zamiast jędrnego mięsa rzeczywistości przychodziło im zgrzytać nad klejami ekstraktów. [s. 358–359]

Już tutaj, poza spersonalizowanym stosunkiem miłosnym, pojawia się modernistyczny koncept Erosa i Tanatosa, przenikający całą lirykę miłosną Komornickiej i przybierający wyraźnie sadomasochistyczny charakter. Kobięce Ja wyobraża sobie siebie – zgodnie z modernistycznymi wzorcami (Sacher-Masoch) – w roli aktywnej. W miłosnym odurzeniu kobięce pożądanie pożera męskiego partnera. Zamiana płci sadomasochistycznego pożądania kobięcego uwidoczniła się w lirycznej wariacji *Pod wpływem „Szalu” Podkowińskiego*. Nie kobieta, lecz mężczyzna

²⁸ Różnica, czyli puste miejsce w symbolice, odpowiada otwartym miejscom ciała.

– pod voyeurystycznym spojrzeniem mówiącego, który ukrywa swoją tożsamość
– inscenizuje tu w animalnym porywie (koń) masochistyczną autodestrukcję (s. 76).

W miłosnym spotkaniu mężczyzna nie ukazuje się jako inne Ty, podmiot, lecz najpierw jako inność ciała, jak np. w *Miłości*:

Chcę cię smagać, smagać, smagać, aż dosmagam się w tobie tego bezwzględego bólu, który ducha budzi nawet w zwierzęciu. Chcę dokatować się w tobie jęku z najgłębszych otchłani [...]. Chcę zbudzić w tobie ducha – o ty, który mi objawiłeś ciało, – zbudzić ducha i straszną jego mękę, i jego posłuszeństwo mej woli – która jest twoim przeznaczeniem. [s. 198]

W sadystycznych mękach Ja dominy chce nie tylko zapanować przez tresurę nad obcością, rozciągnąć swoje Ja na to, co inne, ale także, przez destrukcję inności, dotrzeć pod powierzchnię własnego ciała, aby tam uchwycić własną zamkniętą inność. Podobnie jak we własnym ciele Ja napotyka w inności cielesnego partnera także opór. Własne pożądanie styka się z nagim pożądaniem w ciele innego i przemienia się. Oglądane inne pożądanie grozi, że zniszczy samowiedzę Ja (kulturowy dyskurs romantycznej jedności natury i miłości). Potem Ja znajduje już tylko doświadczenia tożsamości, ale nie tożsamość:

Czysta byłam przed tobą, nietknięta przerażającą mocą kochania – tej okropnej, brutalnej miłości, która gardzi i wyje pożądaniem. [...]

Że nie poznały dusze nasze ani drgnienia wieczności wspólnej; że nie pachniały nam zboża w słońcu i nie zaszumił nad nami las [...]. [s. 198–199]

Zagrożone Ja chce zniszczyć Ty, aby ocalić siebie („Umrzyj, ty, którego istnienie zabija moje”, s. 199), ale ostatecznie, kontynuując wariacje na temat Podkowińskiego, może wyobrazić sobie tylko unicestwienie obojga:

Bo już idzie – bo już idzie chwila – gdy staniesz przede mną – spieniony – a ja cisnę się na twój kark! za grzywę chwycę – i poniosę, poniosę – na śmierć poniosę – hurra! [s. 200]

W twórczości sprzed 1907 r. podłożem refleksji Komornickiej – krytycznych wobec współczesności, poetologicznych i egzystencjalnych – jest płęć i *gender* i to nadaje im wewnętrzne napięcie oraz radykalizm. Na tym gruncie nowoczesne kobiece Ja nie może jednak zbudować tożsamości, lecz tylko na skraju zatraty Ja pokazać skok w całkiem inną utopię. Utopia u Komornickiej, choć ma cechy pustej formuły, jest czymś więcej niż tylko punktem na zewnątrz, który pozwala zobaczyć inność doświadczenia ciała i płci, jest czymś więcej niż formułą mówienia lub pisania, jest mianowicie – co wyraźnie widać najpóźniej po 1907 r. – figurą egzystencji.

Inny autor „męski” i jego głos w tekście. Koncepcja transwestytyzmu u Komornickiej

Drugie męskie Ja powstaje zasadniczo w akcie autokreacji: „SAM SOBIE STWÓRZ, CZEGO SZUKASZ, / Nie czekaj na Losu łaski” (*Ermahnung*, s. 382). Auto-projekcja wyklucza to, co inne²⁹. Jego miejsce zastępuje gra odzwierciedleń:

²⁹ W początkowych strofach wiersza, który tu analizujemy, zakwestionowana zostaje antropologiczna koncepcja indywiduacji, odwieczny dramat wyobcowania Ja w poszukiwaniu samego siebie (Lacanowskie „ja to kto inny”):

Cóż byś powiedział o dębie,
Gdyby, zamiast jak przykazano

Rość, zapragnął być lianą
I wisieć gdzieś na skały zrębie? [s. 382]

Jakim chcesz, aby dla ciebie
 Był świat, – bądź dla niego takim;
 Z samego wzór mu daj siebie,
 A będzie z tobą jednakim. [s. 382]

Komornicka powtarza tu romantyczny mit stworzenia, za którym podążała już we wcześniejszej liryce. Mitowi temu brak jednak obowiązkowego znaku *hybris*, grożącej samozatrąty. Problem niepewnej tożsamości trwa w koncepcji języka. Liryka Komornickiej po 1907 r. posłuszna jest zasadzie stylizacji, naśladuje język Baki, co jako pierwszy odkrył Zimand³⁰. Dawną bezpośredniość ekspresjonistycznego wyrazu zastępuje nie ukrywana imitacja.

W poemacie prozą *Każdy najlepszy* z cyklu *Hymny nadziei*, w którym widoczny jest jeszcze dawny język ekspresjonistyczny, Komornicka poddaje refleksji językową koncepcję *gender*. Samookreślenie Ja styka się tu z *sacrum*: „Jeden jestem, jednorodzony OJCA Syn” (s. 399). Wraz z Bogiem-Ojcem samookreślenie Ja lokuje się także w ramach historii płci. Aspekt *gender* ukazuje się tam, gdzie mistyczny dialog między Bogiem-Ojcem a podobnym mu synem („NIEPOWTARZALNA podobizna BÓSTWA”, s. 399) wyraźnie odbiega od tradycji. Inaczej niż u Anioła Ślązaka albo u polskich metafizycznych poetów barokowych, Sępa Szarzyńskiego czy Grabowieckiego, idea odzwierciedlenia nie krąży wokół pary Bóg – jako całkowita inność (wielka inność) – i Ja, lecz kieruje się głównie ku innemu Ty:

Jeden jestem, jednorodzony OJCA Syn, i Ty także, i każdy z nas: bo każdy odrębny, bo ŻADEN Z DRUGIM NIE JEST IDENTYCZNY. [s. 399]

Ja i bliźni w obliczu Ty stają się niejako językiem albo pismem, z którego Ja odczytuje wielką inność Boga:

Odczytujmy w bliźnich tajemnice własne! W bliźnim rozwinięte, odczytujmy te rzeczy, które w sobie zarodem mamy dopiero – lub już jedynie szczątkiem! [...] Odczytujmy w bliźnich światy nieznane – i coraz to inne oblicze BÓSTWA! [s. 401]

Ty jest takie samo, jest jak Ja odbiciem i zarazem jest różne. W podjętej przez sam poemat metaforyce języka Ty zmienia się w sygnifikant. Ja jest wraz z nim zamknięte w języku, staje się w języku. Tę indywidualność za pośrednictwem języka psychoanaliza tradycji Lacana określa jako akt męski. Ale stając się sobą w języku, Ja nie akcentuje językowego aktu znaczenia, językowych możliwości metaforycznych. Perspektywa otwarta na Ty uwydatnia oś horyzontalną, tj. syntagmatyczną lub metonimiczną. Jeżeli nawet proste przyporządkowanie metonimii głosowi kobiecemu zostało tymczasem podane w wątpliwość i zdekonstruowane³¹, metonimia – w połączeniu z analogiczną do niej tendencją do stylizacji – staje się tu jawnie wskaźnikiem *gender*³². Wtórna tożsamość męska jest na poziomie języ-

³⁰ Z i m a n d, *op. cit.*, s. 125.

³¹ Zob. G. R i p p l, *Feministische Literaturwissenschaft*. W zb.: *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Hrsg. M. Pechlivanos [i inni]. Stuttgart 1995, s. 237.

³² Interpretując poszczególne wiersze należy brać pod uwagę kontekst cyklu. *Każdy najlepszy* należy do cyklu *Hymny nadziei*, gdzie wciąż na nowo podejmowana jest próba ułożenia mistycznej rozmowy Ja z Bogiem. *Każdy najlepszy* jako jedyny wiersz w cyklu tak mocno uwydatnia strukturę metonimiczną, ale jest to też jedyny wiersz, w którym na pierwszy plan wysuwa się wymiar języka. Konsekwentne rozpatrywanie wierszy w ich kontekście jest na razie niemożliwe, ponieważ ściśle roz-

ka tylko *simulacrum*, tzn. w koncepcji języka zmiana płci ukazuje się jedynie jako przesunięcie w szeregu sygnifikantów, jako transwestytyzm.

Lektura pod kątem *gender* jest przy formie wtórnej indywiduacji najbardziej owocna wówczas, gdy zbliża się do materiału autobiograficznego. W wierszu *Dziwny sen* spotykają się Ja, ojciec i Bóg-Ojciec (patriarcha). Relacje między nimi rozwijają się w historię, w parabolę nowego stosunku między ojcem a synem. Ja znajduje się w drodze powrotnej z ojcem i na Wzgórzu Śmierci pośród królewskich postaci rozpoznaje „w Bóstwo podniesionego Patriarchę” (s. 378). Gdy już minęli wzgórze, ojciec decyduje się złożyć datek i „niebacznie” wybiera datek zbyt wielki – suwerena. Ale to nie ojciec, lecz Ja dopełnia rozpoczętego hojnego gestu wobec patriarchy. Znosi mu monetę. Za drugim spojrzeniem Ja ironicznie rozbija pierwotny obraz patriarchy (obraz *dei absconditi*):

I kopułę czoła złotawą, w długiej opaloną pielgrzymce,
A na niej małą czapeczkę, jak u Leonarda da Vinci,
I długi płaszcz orientalny, i postać arcyważną... [s. 379]

Strażnicy nie pozwalają złożyć datku i Ja powraca smutne do ojca.

W aspekcie *gender* ważne jest, że syn ugruntowuje swój nowy stosunek do nadrzędnego ojca wobec ojca nieokreślonego i dzięki niemu. Jego druga tożsamość wynika z pierwszej, ale nie zajmuje jej miejsca ani jej nie wypiera. Opisujące zbliżenie do nadrzędnego ojca nie podąża wreszcie drogą tego, co wniosło, ani tego, co niewypowiadalne, lecz posługuje się nieautentyczną, ironiczną ekspresją, której kulminację stanowi „zewnątrzne” porównanie z Leonardem da Vinci. Paraboliczne opowiadanie jest wielorako zaburzone. Na początku mamy dwuznaczną homonimie „suwerena”³³. Suweren pochodzi od ojca. Homonimie przedłuża drugi, już ironiczny opis pra ojca. Leonardo, zgodnie z ikonografią autoportretu i recepcji, np. w *Szkole ateńskiej* Rafaela, gdzie występuje jako Platon, jest wprawdzie zewnątrznie przedstawiony jako brodaty starzec, ale – jeśli wziąć pod uwagę, że Freud opisał go właśnie jako tożsamość homoseksualną (1910)³⁴ – nie może oznaczać ojca fallicznego³⁵. Ja chybia swej tożsamości, ponieważ edypalne zbliżenie do ojca nie daje mu żadnej orientacji. Ojciec zwielokrotnia się, a jego znaczenie coraz bardziej się zaciemnia. Pojawienie się homonimii (od strony ojca) to znak zmażenia lub utraty tożsamości. Poszukiwanie tożsamości staje się przykładem aktu dekonstruktywistycznego. Dekonstrukcję paraboli ojciec-syn potwierdza czterokrotnie nawracający obraz dzieciństwa: „Szalenie huśtały się dzieci w rozkwitłych wierzchołkach akacji” (s. 378). Tchnący nieposkromioną swobodą, ekspresywny obraz dzieci ostro kontrastuje z parabolicznym zdarzeniem. Te dzieci nie mają ojca (!) i są tożsame bez odniesień do kogokolwiek, a przede wszystkim

członkowana i skomponowana *Księga poezji idyllicznej* dostępna jest tylko w archiwum, a wydanie Podrazy-Kwiatkowskiej, jak wspomniano, narusza i rozbija układ oryginalny.

³³ W znamienym geście syna „suweren” staje się zarówno wielkim datkiem, jak i znakiem suwerenności, którą syn bierze z niebacznej ręki ojca i chce powierzyć nad-Ojcu.

³⁴ S. Freud, *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*. W: *Poza zasadą przyjemności*. Przełożył J. Prokopiuk. Warszawa 1997. Brak ojca ma istotne znaczenie dla konstrukcji tożsamości homoseksualnej.

³⁵ Może najwyższej oznaczać ojca duchowego i artystycznego, wówczas jednak figury Ja i Ojca nakładająby się na siebie.

nie zachodzi żaden związek semantyczny między nimi a samym parabolicznym zdarzeniem. Stanowią jedynie zewnętrzny raster paraboli³⁶.

Nowe męskie Ja nie tylko ma ojca, ale wyobraża sobie także odniesienie do matki, np. w wierszu *Strzyż*. Przemiana postępuje się tu ambiwalentnym obrazem postrzyżyn, który może oznaczać i wtajemniczenie, i kastrację. Wiersz jest wyraźnie stylizowany, w języku i w scenerii. Metamorfozę aranżuje nie Ja, lecz matka, która nadaje jej zarazem cechy ludyczne i groteskowe. Z włosów Ja sporządza „Miotelki dla córek, gdy się posną / Lub znajdują się w winie” (s. 380).

W świetle kategorii *gender* przemiany tej nie da się pojmować jako indywidualności kobieco-macierzyńskiej w przeciwieństwie do dotychczasowej męskiej. Matka jest kobieco-macierzyńskim odzwierciedleniem Ja i tekstualnym śladem autentycznej matki, a jednocześnie powierzchnią projekcji męskich wizerunków kobiet – niszczy albo kastruje duchową i seksualną tożsamość Ja. Główna wypowiedź *gender* nie polega na kobiecej paraleli indywidualności, np. na potwierdzeniu logiki kompleksu Edypa, lecz na wielokrotnie przedstawionym transwestytyzmie, powielonym i potwierdzonym przez wyrazistą stylizację, bliską już niemal kulturze *camp*. Relacja syn–ojciec traktowała wtórną indywidualność esencjalistycznie i tylko w koncepcji języka pośrednio wskazywała na to, że tożsamość ma charakter konstrukcji. Głównym tematem i głównym aktorem groteskowego zdarzenia przemiany w tym wierszu nie jest aktywna matka ani hybrydyczne Ja postaci syna–córeczki, ale obcięte włosy. Włosy są nie tylko homonimicznym znakiem falliczności i poetyckiej kreacji, kobiecości i męskości (skojarzenie z Samsonem), ale sygnalizują też hybrydyzację człowieka i zwierzęcia. Aluzja do upierzenia staje się w dalszym ciągu głównym motywem. Upierzenie jako osłona ciała albo substancji samo udaje substancję, masywność, choć jako substancja – jak wiemy z lektury Schulza – jest puste i wydrążone. Jest to po prostu rekwizyt przebrania. W aspekcie *gender* ważne jest, że tematyzowanie przebrania (na poziomie paraboli i przedstawienia) odbywa się w zbliżeniu do matki, dopiero w jej horyzoncie staje się możliwe. Zasada transwestytyzmu, która się tu wciąż ujawnia, nie jest jednak pokazana jako cel seksualnej transgresji. Na końcu spektaklu Ja jest znowu samo, bez matki. Ludystyczna nuta zanika – i Ja żegna się melancholijnie ze swym upierzeniem jak z czymś rzeczywistym:

Przebierałem palcami
Na pożegnanie,
W bogactwie swego
Postrzyżonego pierza,
Jak ten, co nie dowierza
Własnemu „Ego”
I dziwi się niestychanie. [s. 381]

Ja określa siebie teraz obcym słowem i pozostaje niepewne.

Na zakończenie można stwierdzić, co następuje. W liryce Komornickiej po 1907 r. transwestytyzm jest główną formą transgresji seksualnej i wyraża się przede wszystkim w koncepcji języka. Zmienia się stosunek do niego. Jako forma

³⁶ Zob. J. Sosnowski, *Młoda Polska dzieckiem podszycy*. W zb.: *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*. Red. J. Papużyńska. Warszawa 1992.

pozytywna transwestytyzm przejawia się w absolutnym (metafizycznym) nowym ustanowieniu Ja, natomiast w relatywnym ustanowieniu Ja transwestytyzm wobec ojca ma funkcję dekonstruktywną, a wobec matki uzyskuje status realności, w obu przypadkach jednak nie może stworzyć nowej tożsamości.

Obok nowego męskiego Ja w późnej liryce występuje także inne Ja – obłąkania. Obrazy ciała wskazują na chorobę i ujawniają wyobcowanie albo rozszczepienie Ja, np. w wierszu *Tantal szpitalny*:

Lecz ciało moje słucha
Silniejszej od mych chęci
Woli większego ducha,
Który mym losem kręci,
Gdy leżę bez pamięci [s. 375]

Obłąd i transgresja seksualna w późnej liryce Komornickiej ściśle się ze sobą splatają. Są na równi czynnikami konstytutywnymi. Komornicka nie uważa ich za niedostatki swego pisarstwa. A interpretator uczyni słusznie, nie wiążąc ich przyczynowo, lecz – jak w lekturze pod kątem *gender* – możliwie długo traktując jako pojęcie tekstu literackiego. W obu formach Komornicka wykracza jednak poza swe pierwotne Ja autorskie i w tej dwoistej postaci nadaje bezwarunkową tożsamość autorskiemu Ja Odmieńca Własta.

Z niemieckiego przełożyła
Małgorzata Łukasiewicz