Brigitta Helbig-Mischewski

Niebezpieczne związki : "Baśnie i psalmodie" Marii Komornickiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 99/4, 45-59

2008

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Pamiętnik Literacki XCIX, 2008, z. 4
PL ISSN 0031-0514

BRIGITTA HELBIG-MISCHEWSKI
(Uniwersytet Szczeciński)

NIEBEZPIECZNE ZWIĄZKI – „BAŚNIE I PSALMODIE" MARII KOMORNICKIEJ

Zdradzona przez matkę – *O ojcu i córce*

– Uspokój się, pani. Wołanie ojca nie przerwie ci już zabawy. Chyba upiorem przyjdzie po ciebie... Umarł ojciec twój. [O 97][1]

Nie odprawiona żałoba?

Od początku drogi twórczej Marii Komornickiej w jej tekstach pojawiał się motyw ojca. Już w 14 roku życia niezbyt sympatycznie sportretowała swojego ojca Augustyna w *Szkicach* – mimo to sfinansował on ich wydanie. Pięć lat po jego śmierci i po ukazaniu się *Forpoczt*, dokładnie na przełomie wieków, Komornicka publikuje przejmujący grozą tekst o ojcu (znowu: despocie, tyranie) i jego relacji z córką – *O ojcu i córce*. „Utwór-potwór"[2] tym razem ubrany jest w kostium baśni, a więc odrealniony, bardziej zuniwersalizowany, a jednocześnie sugerujący przekaz jakiejś głębokiej mądrości. Jak się później okaże, jest ona tak ukryta, że prawdopodobnie sama autorka jej tam nie odnalazła.

Nie wiemy, jak mocno dotknęła Komornicką śmierć ojca, która, jak ustaliła Izabela Filipiak, zbiegła się mniej więcej w czasie z ukazaniem się *Forpoczt* w czerwcu 1895. Badaczka twierdzi, że pisarka, co prawda, w pewien sposób „ojca zabiła", śmierć ta jednak początkowo szczególnie jej nie dotknęła. Ale przecież dotknąć musiała, i to chyba dogłębnie. Czy nie dziwi to przesadnie wesołe życie, to używanie sobie i „balowanie" po śmierci ojca, które wspomina siostra pisarki,

---

[1] Skrótem tym odsyłam do: M. Komornicka, *O ojcu i córce*. W: *Utwory poetyckie prozą i wierszem*. Oprac. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1996. Ponadto w artykule stosuję takie jeszcze skróty: A = M. Komornicka, *Andronice*. W: jw. – F = I. Filipiak, *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*. Gdańsk 2006. – L = J. Lorentowicz, *Na tym padole*. W: *Spojrzenie wstecz*. Kraków 1957. – M = A. Komornicka, *Maria Komornicka w swych listach i w mojej pamięci*. W zb.: *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*. Wrocław 1964. Liczby po skrótach oznaczają stronice.

[2] Posługuję się tu metaforycznie pojęciem, którego w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej" z 27 V 2008 (dodatek) użyła współczesna pisarka Bożena Keff w odniesieniu do swego *Utworu o matce i ojczyźnie (*Kraków 2008).

Aniela (M 309 n.)? Odejście Komornickiego wywołało, z jednej strony, szok w rodzinie, z drugiej zaś – uczucie ulgi, związane z rozluźnieniem familijnych obyczajów i dyscypliny. Ojciec reprezentował porządek prawa, dbał o zachowywanie reguł oraz o dobre imię rodu, ale także, iście po królewsku, umożliwiał i wspierał działania, które uznał za sensowne, nawet jeśli były niekonwencjonalne. W Marii widział wielki talent, chciał więc ją promować i chronić jednocześnie [3]. Z jego „tyranią" pisarka walczyła otwarcie, stosunkowo też dobrze sobie z nią radziła. Swą niezależność i zwycięstwo nad ojcem zademonstrowała uciekając z Cambridge.

Niedługo później, po zawarciu małżeństwa w czerwcu 1898, uczyniła relację z nim tematem baśni, której za chwilę przyjrzymy się bliżej. Stosunek Komornickiej do ojca był w pierwszych latach po jego śmierci najwyraźniej jeszcze bardzo krytyczny – mimo przypuszczalnego wstrząsu, którego starała się do siebie nie dopuszczać, „ogłuszając się" rozrywkami i wzmożoną aktywnością. Chyba zresztą śmierć Komornickiego nie dotarła do niej od razu, może najpierw pisarka ją stłumiła w sobie, i ta śmierć powracała do niej później latami, jak to wszystko, co niesamowite [4]. Początkowo odganiała się od ojcowskiego widma. Im trudniej jednak było porozumieć się z matką i z resztą rodziny, tym bardziej wyciągała ręce ku ojcu. Dostrzegamy to w listach z klinik psychiatrycznych oraz w *Xiędze poezji idyllicznej*, pełnej fantazji Piotra o zostaniu zbawionym i zrehabilitowanym przez ojca.

W naszej kulturze na ogół łatwiej „uporać" się z ojcem niż z matką, jej błędy i wady podlegają bowiem tabuizacji. Matce nie wolno, jak ojcu, otwarcie okazywać agresji, zwłaszcza wobec dzieci, bywa więc ona ubierana w płaszcz poświęcenia i tak głęboko wypierana, że sama matka o niej nie wie. Syn czy córka zaś nie mają do dyspozycji języka, w którym wolno by im było wyrazić krytykę matki, brak im sposobu na poradzenie sobie z jej skrytą agresją. Paraliżować ich może zarówno kodeks kultury nakazujący bezwzględną cześć dla rodzicielki, jak i współczucie dla niej, zamkniętej w potrzasku wymuszonej niewinności i ofiarnictwa. Matka jest więc do dziś praktycznie nietykalna, a cóż dopiero 100 lat temu – chyba że ze swej roli oficjalnie wypadnie i stanie się tzw. wyrodną matką [5]. Złość wobec niej przenosimy na teściową lub macochę. Na teścia czy ojczyma nie projektujemy tylu negatywnych emocji, gdyż możemy kierować je bezpośrednio przeciwko ojcu, nie będziemy za to potępieni. Współczesny psychoanalityk niemiecki, Hans Joachim Maaz [6], wiąże to zjawisko z faktem wyparcia z naszej kulturowej pamięci postaci Lilith, pierwszej mitycznej żony i równoprawnej partnerki Adama, nie uczynionej z jego żebra, lecz z gliny, tak jak on. Lilith reprezentuje aspekt wolności, erotyki, buntu, złości, także wobec własnych dzieci – to stłumiona „egocentryczna" cząstka w kobiecie. Im mniej jesteśmy w stanie do niej się przyznać, jako do matki, zasymilować ją, w sposób adekwatny dać jej wyraz, tym bardziej skomplikowane i niekontrolowane formy przybiera nasza nieuświadomiona agresja.

---

[3] Bezpośrednio przed śmiercią ojciec pisarki miał wyznać: „moja duma mnie zgubiła" – tak przynajmniej głosi rodzinna legenda (przytoczona przez E. Bonieckiego w książce *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka* ⟨Warszawa 1998⟩), którą jego córka zapewne znała.

[4] Pisze na ten temat Filipiak (F 336): „Niesamowite powraca w upiornym wzmocnieniu".

[5] Milczenie i poczucie obezwładnienia, zakneblowania w „sprawie matek" próbuje przezwyciężyć dzisiaj m.in. Keff w swym – wspomnianym już w przypisach – *Utworze o matce i ojczyźnie*.

[6] H. J. Maaz, *Der Lilith-Komplex. Die dunklen Seiten der Mütterlichkeit*. München 2006.

Raj kobiet

Druga po *Szkicach* pozycja książkowa Komornickiej – „wdzięcznie i gustownie" wydana, „różowa, podłużna broszura"[7] pt. *Baśnie i psalmodie* ukazała się w roku 1900. Pisarka opublikowała ją po dłuższym kryzysie twórczym związanym z odsunięciem się od niej Nałkowskiego i Jellenty oraz ze swoim narastającym osamotnieniem we wpływowym środowisku literackim. Był to także okres burzliwych wydarzeń w jej życiu prywatnym. Zawarła niekonwencjonalne małżeństwo z 10 lat starszym ubogim poetą satyrycznym, sarkastycznym, który niedługo potem wymierzył w nią lufę pistoletu. Z pozbawionym środków do życia „Lemanem", matką i Anielą mieszkała Maria w „w ciasnym trzypokojowym warszawskim mieszkanku przy ul. Wspólnej 60, co dało temu lokum miano »wspólnej kopy«" (M 315). Tam właśnie powstały upiorne baśnie. Posłuchajmy siostry pisarki:

> Przyszła szara zima. Zagęszczenie mieszkaniowe i nuda bezczynnej wegetacji, niesnaski rodzinne, wynikające z bezrobocia zięcia i z jego ponurej zazdrości – wszystko to znów szybko ochładzało uczucia mojej siostry [...].
>
> Aby rozładować burzliwą atmosferę, a jednocześnie ograniczyć nieznośną kontrolę mężowską postanowiono „Lemana" wysłać na dłuższą kurację hydropatyczną do Nałęczowa i na „*Nachkur*" do spokojnego Grabowa. Pozostałe w Warszawie niewiasty pędziły beztroski „żywocik", oparty na bywaniu na „żurkach", rautach, balach, koncertach, wystawach itp. rozrywkach [...]. Jednak w tym samym czasie zostały napisane w dużej mierze autobiograficzne *Baśnie* i *Psalmodie*, przesycone strachem, udręką, rozkoszą, tęsknotą, niby przedśpiewem *Biesów*. [M 315]

Dlaczego, jeśli żywocik w owym raju kobiecym był tak beztroski (kontrolująca męskość została wyeksmitowana poza jego obręb), napisała Komornicka tekst pełen udręki? Zauważmy, że w tym okresie oddala się od Lemańskiego, cierpiącego na obsesję kontrolowania jej, i zbliża się do matki. Gdyby się nie oddaliła, żyłaby w paranoicznym „obserwatorium"[8] jak jej bohaterka Alla. Z matką Komornicka prawdopodobnie wiąże nadzieje na inspirujące wspólne przeżywanie przestrzeni wolności od męskiej dominacji. U matki szuka, być może, wsparcia, którego zabrakło ze strony Nałkowskiego i Jellenty – jest jeszcze przecież bardzo młoda. Siostra pisarki znowu niejedno nam wyjaśni:

> Zwyczaj sięgający czasów dziecięcych odczytywania matce na gorąco dopiero co powstałych utworów utrzymywał się nadal. Matczyna radość i entuzjazm przedłużały autorską euforię, a krytyka zbyt drastycznych wypowiedzi bywała czasami uwzględniana. [M 315]

Baśnie powstawały w okresie szczególnej intensywności związku z matką, były jej odczytywane „na gorąco", pisane jakby dla niej, z oczekiwaniem na jej aprobatę, pod jej wpływem może korygowane. O otwartej krytyce matki nie mogło więc być mowy, zresztą Maria wtedy wcale nie musiała odczuwać takiej potrzeby. Książka ukazała się podczas kosztownej podróży Komornickiej i Lemańskiego po Europie, którą autorka *Baśni* właściwie zamierzała odbyć sama, za namową matki zmieniła jednak zdanie. Wojaże miały być zachłyśnięciem się wolnością i światem, stały się zaś gehenną napędzaną finansowym i emocjonalnym uzależnieniem

---

[7] W. Wolski, *Wzloty na Parnas*. Warszawa 1902, s. 100.

[8] Sformułowanie Filipiak.

od rodziny. W trakcie podróży Maria jeszcze bardziej wikła się w uczuciowe komplikacje relacji z matką, zapoznaje się z legendą matczynego przodka – Piotra Własta, zaczyna marzyć o sławie.

List do matki „najświętszej" i piekło kobiet

Pod względem gatunkowym *Baśnie i psalmodie* znacznie różnią się od debiutanckich *Szkiców* Komornickiej. Tym razem autorka posługuje się konwencją baśni jako narracji ponadczasowej [9]. (Zawarta w tomie liryka – *Psalmodie* – której nie będziemy mogli przyjrzeć się bliżej, jest natomiast stylizacją biblijną.) Na planie treści nadal dominuje dualizm płci, znamienny dla poprzednich utworów pisarki. Sygnalizują to już same tytuły: *O ojcu i córce* i *Andronice* (a więc „zwyciężczyni mężczyzny"). Głównymi bohaterami obu baśni są, zawsze mocno ze sobą połączeni, kobieta i mężczyzna – ojciec i córka w pierwszej, kochankowie w drugiej baśni. Tematem obu tekstów jest związek płci i władzy oraz patologia miłości.

Baśń pierwsza jest opowieścią nie tylko o ojcu i córce, lecz również – może nawet bardziej, na co zwróciła uwagę także Filipiak – o matce i córce, przy czym intencja powierzchniowa tekstu (pomnik postawiony „czcigodnej matce" [10]) przeczy utajnionym, podświadomym jego przesłaniom (poczucie osierocenia przez rodzicielkę). Baśń nie jest już narracją rebeliancką, jak poprzednie utwory Komornickiej. Kobietę buntującą się zastępuje kobieta zagubiona. Jest to historia nieudanego uwalniania Alli spod ojcowskiego jarzma przez matkę, jakby boginię. Ojciec-Pan to przerażający przedstawiciel władzy absolutnej, wszechobecne przedfreudowskie *superego*, wielkie oko, które potrafi przeniknąć każde sumienie, a nawet zabijać (wzrokiem). W momencie rozpoczęcia akcji żona monarchy już nie żyje, została zamęczona przez niego na śmierć. Ponieważ przemocą nie udało mu się zdobyć jej miłości [11], zmienia się w okrutnika. Matka, jak w wielu innych utworach Komornickiej, jest początkowo nieobecna, „martwa". Miłość ojcowska jest przesiąknięta chorobliwą zazdrością. Swój rozpaczliwy głód kochania ojciec po śmierci żony przenosi na córkę – podobnie jak to się dzieje w dość mało znanej w Polsce baśni ludowej *Wieloskórka* [12]. Miłość ojca żyje zawłaszczeniem i pacyfi-

---

[9] A. Czabanowska-Wróbel w studium pt. *Baśń w literaturze Młodej Polski. Rekonesans* (w zb.: *Stulecie Młodej Polski*. Red. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1995, s. 321) zwraca uwagę na to, że tylko pierwsza z baśni Komornickiej (*O ojcu i córce*) nawiązuje do motywów i strategii narracyjnych baśni ludowej.

[10] Tak pisarka zwracała się do Anny Komornickiej w listach. Korespondencja M. Komornickiej z matką i z siostrą znajduje się w Muzeum Literatury w Warszawie (sygn. 371).

[11] Aniela (M 299) daje do zrozumienia, iż Anna Komornicka nie pałała szaloną miłością do Augustyna: „Porywczy i despotyczny ojciec musiał poprzestać na małżeńskiej uległości swej chłodnej i sceptycznej małżonki o rysach Junony".

[12] W zbiorze Grimmów baśń nosi tytuł *Wieloskórka* (w: *Baśnie braci Grimm: baśnie domowe i dziecięce zebrane przez* ... Przeł. E. Bielicka, M. Tarnowski. Posłowie H. Kapełuś. T. 1–2. Warszawa 1989, baśń nr 65). Najstarsza literacka wersja tego wątku to baśń Ch. Perraulta *Peau d'âne* (*Ośla skórka*) z końca wieku XVII. W Polsce *Wieloskórka* (praktycznie pozbawiona motywu incestu, a więc złagodzona nie do poznania) rozpowszechniła się jako baśń *O dębie i baranim kożuszku* (w międzynarodowej klasyfikacji: T 510 B) i traktowana jest jako odmiana baśni o Kopciuszku. Baśń tę jako *Dąb, albo barani kożuszek* opracował K. Wójcicki i wydał w zbiorze: *Klechdy starożytne, podania i powieści ludu polskiego i Rusi* (t. 1–2. Warszawa 1837). Do czasów Komornickiej istniały trzy edycje tomu, m.in. z r. 1876, z ilustracjami. J. Kasprowicz

kacją, nie jest on jednak, jak podkreśla Filipiak, kazirodcą, zwykłym lubieżnikiem, lecz sublimuje pragnienie za pomocą prawa, prawo staje się narzędziem gwałtu. Strategia ta naturalnie nie prowadzi do sukcesu. Wygłodniałemu ojcu, inaczej niż potworowi z francuskiej baśni ludowej *Piękna i bestia*[13], nie udaje się zdobyć miłości obu „pięknych".

Stosunki między ojcem a córką są odwzorowaniem małżeństwa rodziców: w obu przypadkach mężczyzna (już) nie wyraża miłości czułością, lecz „katowaniem" ofiary. Czułość mogłaby osłabić władcę, uczynić go podatnym na zranienie, a on nie radzi sobie z bólem odrzucenia. Jak poprzednio żonę, tak teraz ojciec więzi córkę, roszcząc sobie prawo do ekskluzywnego jej posiadania. Alla żyje w klatce, we wspomnianym „obserwatorium", sterowana i prześladowana ojcowskim wzrokiem, pozbawiona możliwości kształcenia się i poznawania świata. Staje się on w jej oczach spektaklem kreowanym przez Boga-Ojca, przy czym baśń sugeruje, że nie jest to prawdziwy Bóg, lecz szatan, uzurpator, czarnoksiężnik, tragiczny aktor na scenie grozy. Ojciec sprawuje władzę totalitarną, polegającą na zastraszeniu, odizolowaniu i otępieniu poddanej[14]. Alla dorasta „w przerażeniu", nie kocha ojca, lecz boi się go „zwierzęcym ślepym strachem", wszystkie jej myśli krążą wokół niego. Zarazem jednak ojciec reprezentuje jakąś „srogą mądrość" (O 89), bardzo cierpi, śmiertelnie zraniony nieodwzajemnioną miłością, jest głęboko niespełniony, tkwi w nim jakaś tajemnica. Wyje po nocach targany rozpaczą „krwawą, dziką, bez ratunku" (O 89), przestępuje „przepaście". Nie wiemy, dlaczego jest tak bardzo uzależniony od miłości, dlaczego sam jest tak panicznie przestraszony, kto go kiedyś przeraził[15].

Życie Alli jest „apatycznym osłupieniem", snem, rodzajem śmierci. We śnie też nadchodzi zbawienie, do którego Alla nie przyczyniła się sama. W kiczowatej powodzi rozśpiewanych aniołów i kwiatów przybywa do niej matka i wyjawia jej prawdę: „On cię tylko dręczył [...]. Ale matka przychodzi cię wybawić z pazurów jego miłości srogiej i samolubnej. Chodź z nami" (O 92). Ojciec należy do przestrzeni diabolicznej, natomiast matka do sfery anielskiej, boskiej. Czy więc matka to prawdziwa bogini? Jest w każdym razie tą, która ma zbawić. Sprawa staje się coraz bardziej jasna. Komornicka pisze list-utwór do matki. Baśń jest prośbą o uwolnienie od trudnego dziedzictwa ojca-despoty, próbą włączenia się w tradycję matrylinearną, przejęcia spadku po matce. Maria chce dać się jej stworzyć: „Czyli nie on mnie stworzył?" – pyta Alla słodką rodzicielkę (O 92). Tradycja ojcowska zwią-

---

korzystając z dzieła Wójcickiego opracował baśń „po swojemu" jako *O cudownym dębie i baranim kożuszku* (w: *Bajki, klechdy i baśnie.* 1901). Także i tutaj motyw incestu jest ukryty, padają tylko słowa „Pewien król miał córkę, którą bardzo dręczył..." Prawdopodobnie Komornicka znała któreś z opracowań baśni, niekoniecznie tylko w wersji polskiej (doskonale władała francuskim, czytała także w języku niemieckim). W roku 1899 wystawiono we Francji operę komiczną *Peau d'âne*, a od początku w. XX istnieją opracowania filmowe tego wątku. Niniejsze informacje zawdzięczam prof. Annie Czabanowskiej-Wróbel.

[13] Baśń ta ma wersję literacką z XVIII w. autorstwa J.-M. Le Prince'a de Beaumont.

[14] Zob. K. Kralkowska-Gątkowska, *Cień twarzy*. Katowice 2002. – Ch. Bernheimer, *Introduction.* Cz. 1. W zb.: *Dora's Case. Freud – Hysteria – Feminism.* Ed. Ch. Bernheimer, C. Kahane. New York 1985.

[15] Komornicka porusza tu problem agresji bazującej na poczuciu własnego zranienia i niespełnienia. Już w *Szkicach* pisała o zgubnych skutkach opartego na przemocy wychowania, którego mógł doświadczyć także ojciec Alli.

zana jest z d u c h e m, matczyna z c i a ł e m: „Cieszył się ojciec owocami swego wychowania, gdyż taką chciał widzieć córę swoją, żyjącą w potędze jego ducha, jako dziecię w łonie matki". Ojciec włada wzrokiem, matka preferuje dotyk: „Nim ojciec twój cię ujrzał, czuło cię łono moje" (O 92). Baśń jest, jak widzimy, próbą przewartościowania dotychczasowej biografii i twórczości przez autorkę, próbą odejścia od tradycji męskiej, ojcowskiej i wpisania się w kobiecą, matczyną[16]. Sentymentalne opowiedzenie się po stronie matki, może także „zezowanie" w jej kierunku podczas pisania *O ojcu i córce*, owocuje osunięciem się w kicz. Zwróćmy uwagę, jak bardzo maskaradowe *Baśnie* różnią się od niezwykle bezpośrednich, bez lęku pisanych *Forpoczt*.

Próba umoszczenia sobie wygodnego miejsca w przestrzeni matki nie powiedzie się ani w literaturze, ani w życiu. W literaturze zaciąży w stronę idylli i banału, w życiu zepchnie Komornicką do istnego piekła, którego wyrazem będzie korespondencja z matką. Gdyż pozytywnej tradycji kobiecej, do której Alla (i Maria) mogłaby się odnieść, jeszcze nie ma. Badaczki kategorii rodzaju (*gender*), m.in. Anna Maria Stuby, zwracają uwagę na to, że dziedzictwem często „zakneblowanych" kobiet w naszej kulturze są takie formy czy „bezformy" wyrażania, jak obłędny krzyk histeryczki lub uwodzący śpiew syreny. Brakuje form wyrazu dla suwerennej podmiotowości. Pamiętamy los wcześniejszych bohaterek Komornickiej z tomu *Szkice*. Staszka odziedziczyła po matce obłęd, Helena próbowała swoich sił w roli syreny, Wanda dała się zakneblować. Literacko zaszyfrowana w baśni *O ojcu i córce* prośba Marii o zbawienie nie zostanie ani zrozumiana, ani wysłuchana. Podobnie zresztą jak bez echa pozostaną jej błagania i wyznania miłosne zawarte w listach do matki pisanych z podróży po Europie (1899–1900), a później z klinik psychiatrycznych. Skutek okaże się wręcz przeciwny – matka będzie Marią coraz bardziej „zniesmaczona".

Gdzie jest „bogini"?

W żadnym z wcześniejszych utworów prozatorskich Komornickiej matka nie została tak skrajnie wywyższona. Do tej pory pisarka akcentowała dystans emocjonalny matek. Tutaj jednak, przynajmniej na powierzchni tekstu, matka jest jednoznacznie uprzywilejowana i całkowicie, aż niebezpiecznie, utożsamia się z córką. Ma takie same oczy, usta, czoło jak Alla, mówi: „jestem w tobie, jako ty byłaś we mnie" (O 91). Co ciekawe: matka ma po swojej stronie Boga. Po ateistycznych *Forpocztach*, hymnie tych, którym ziemia „Boga nie ukrywa"[17], na nowym etapie twórczości Komornickiej pojawia się Bóg.

> Nie lękaj się. Mam ja czary na jego czary, gdyż czuwa nad nami Ten, u którego ojciec twój mniej znaczy niż w mchach czerwieniejąca jagoda. Włos z głowy nie spadnie ci bez Jego woli. [O 91]

– obiecuje Alli matka. W rezultacie okazuje się jednak, że jest ona istotą w gruncie

[16] Zwróćmy uwagę na prozę Schulza, zwłaszcza na *Sanatorium Pod Klepsydrą*. Tam chłopiec przeżywał traumę zbyt wczesnego oderwania się od uduchowionej tradycji ojcowskiej i uwiedzenia przez matkę w zgubną „cielesność". Pisałam o tym w: *Między omnipotencją a niemocą, gloryfikacją a denuncjacją. O rozpadzie „porządku Ojca" i masochizmie w twórczości Brunona Schulza* („Przestrzenie Teorii" 2007, nr 8; w wersji niemieckiej w: „Zeitschrift für Slawistik" 51 ⟨2006⟩, nr 4).

[17] M. K o m o r n i c k a, *Przejściowi*. W: *Utwory poetyckie wierszem i prozą*, s. 45.

rzeczy słabą, nie jest wcale boginią czy równorzędną wobec ojca-czarnoksiężnika mądrą czarownicą, która faktycznie miałaby „czary na jego czary" (O 91). Matka ma nad sobą Boga, ale jakiego Boga? I czy ten Bóg życzy sobie mocy kobiecej? Dlaczego Alli nie pomógł, dlaczego nie wzmocniła jej Jego wizja? Dlaczego, i czy naprawdę, ojciec jest przeciwieństwem owego Boga? Pytania pozostają otwarte, to jedno z licznych pęknięć utworu, będącego trochę zagmatwaną laurką dla matki. Być może, Bóg pojawił się tam na życzenie matki pisarki, gdyż motyw ten odstaje od reszty historii, która nas nie przekonuje – dopóki nie zgłębimy jej drugiego dna, zapewne ukrytego dla samej autorki. Warto więc wytropić niekonsekwencje tekstu, ślady wygładzania jego szorstkości, hamowania jego dynamiki przez pisarkę spętaną nakazami kulturowymi i uwikłaną w skomplikowane biograficzne konstelacje. Dlaczego np. pod względem kompozycyjnym i emocjonalnym to nie matka, lecz ojciec znajduje się w centrum uwagi i współczucia? Na „złym" ojcu skupia się najwięcej uczuć. To jego cierpieniu i drastycznym mistyczno-ascetycznym praktykom po stracie córki autorka poświęca najwięcej uwagi. Nadzwyczaj silne więzy zdają się łączyć Allę z jej gnębicielem. Przesłodzona wizja matki pozostaje mglista, nie przekonująca, to matka-zjawa, bez krwi i kości, bez profilu i osobowości. A bogini taka być nie może.

Szał i grzech

Początkowo to matka pomaga Alli złamać prawo ojcowskie i opuścić strefę zniewolenia. Uprowadza córkę do miejsca sielankowego, w „daleką, słoneczną krainę, pełną owoców i kwiatów" (O 94), do cudownego pałacu na ucztę, która okazuje się – weselem. W tym momencie zaczynamy rozumieć: nie będzie inicjacji w dojrzałość. Wyzwolenia Alli nie uwieńczy sukces. Matka rzuca ją w ramiona innego mężczyzny, i to natychmiast, nie pozostawiając jej możliwości złapania oddechu, zastanowienia się, stania się sobą wreszcie. (Sama narratorka nie widzi w tym problemu.) Działanie matki nie wykracza więc poza porządek i prawo patriarchalne, sama się wycofuje i wydaje córkę – za mąż. Także i pod tym względem interesujące wydaje się porównanie z baśnią ludową *Wieloskórka*. Tam przerażona kazirodczymi roszczeniami ojca córka decyduje się na ucieczkę o własnych siłach. Zanim odnajdzie księcia i wejdzie w nowy związek z mężczyzną, zanim odzieje się w suknie z promieni słonecznych i księżycowych, symbol dojrzałej, królewskiej osobowości, przeżywa w lesie, otulona w chroniący ją płaszcz ze skór zwierząt całego królestwa, fazę samotności, wsłuchania się w siebie, niejako w „dzikość" własnej natury. W fazie tej, jak interpretuje szwajcarska psychoanalityczka Verena Kast, wchodzi w kontakt z archetypami kobiecości i czerpie z tego siłę. Interpretując baśń w duchu jungowskim, Kast widzi dla bohaterki nadzieję – że „tej nocy odbiegła wystarczająco daleko, że znalazła się naprawdę dość daleko od króla ojca"[18]. Jeśli bowiem tak się nie stało, książę, na którego czeka, nie będzie „naprawdę innym mężczyzną". Oglądając baśń Komornickiej z tej psychoanalitycznej perspektywy nietrudno zauważyć, że Alla zbytnio się od króla-ojca nie oddaliła, nie odeszła od niego zresztą o własnych

[18] V. Kast, *Familienkonflikte im Märchen. Eine psychologische Deutung*. München 1998, s. 29.

siłach. Nie otrzymała możliwości dojrzalszego spotkania ze wzmacniającymi archetypami kobiecości [19]. Nie pozostała także dziewicą w znaczeniu przedchrześcijańskim, tzn. kobietą, „która nie potrzebuje męża" (za wszelką cenę) – a dopiero jako taka miałaby szansę na wejście w związek dający partnerom suwerenność [20]. Na własnym ślubie Alla jest jeszcze dzieckiem. Stan jej umysłu podczas wesela to oszołomienie winem, kadzidłami i pocałunkami, pomylenie „ognistych światów upojenia" z „podmuchem rozkosznej swobody" (O 94). Jest ona tak pozorna, jak swoboda rodziny Komornickich po śmierci Augustyna. Brutalnie kładzie kres tej swobodzie straszny, złachmaniony posłaniec ojca, trzykrotnie nawiedzający Allę, macka władzy, personifikacja sumienia, uwewnętrznionych dogmatów kultury, i nakazuje jej powrót do domu. Lecz domem przecież jest więzienie. Dziewczyna odpędza więc ojcowskiego namiestnika, dowiaduje się jednak, że ojciec z tęsknoty dał się oślepić i okaleczyć. Nieproszony gość szantażuje Allę, zapowiada powrót ojca pod postacią upiora, w końcu oznajmia jego śmierć [21]. Co na to Alla?

> Ogarnęła ją grzeszna radość, że ojca już nie ma. I wyrzucała sobie to uczucie, a nie mogła się oprzeć spokojności i weselu.
>
> By grzech od siebie odegnać – przeszła do sali tanecznej, szukając oblubieńca – lecz nie znalazła go. [O 97]

Dać się zabić

Przypomnijmy sobie wypowiedzi Anieli Komornickiej o tym, co czuły obie siostry z matką po śmierci ojca. Czy nie ogarnęła ich „grzeszna radość"? Czy nie mogło być tak, że Maria pośpiesznie poszukała sobie oblubieńca, „By grzech od siebie odegnać"? Słowo „grzech", pozbawione ironicznych podtekstów odautorskich, otwiera sezam znaczeń. Ojciec niby umarł, ale zagościł w Alli jako piekący wyrzut sumienia. Po każdym spotkaniu z posłańcem – a więc z ojcem, w poczuciu winy wobec niego dziewczyna szuka oblubieńca, „by zagłuszyć nagłą trwogę i boleść", „odegnać grzech". Jest nadal przerażona, sparaliżowana strachem, nikogo przy niej nie ma. Alla odmawia konfrontacji z ojcem, zmierzenia się z (rzekomą) winą i lękiem, z bólem i samotnością. Ucieka przed upiorem w mrzonki o małżeństwie, które wybawieniem jednak zazwyczaj nie jest, dopóki nie wybawimy się sami. Dziewczyna praktykuje tylko bierny opór, odpycha od siebie to, co nieprzyjemne, nie załatwia sprawy.

Noc poślubna to noc przejścia, próby. Alla biernie kładzie się na łóżku, by tam czekać na narzeczonego i w jego ramionach – znowu więc w stanie upojenia – za-

---

[19] W baśniach *Piękna i bestia* oraz *Wieloskórka* bohaterka otrzymuje szansę odkrycia „zwierzęcego" wymiaru seksualności i zasymilowania go.

[20] W. Eichelberger, *Kobieta bez winy i wstydu*. Warszawa 1997, s. 56. Zob. też Kralkowska-Gątkowska, *op. cit.*, s. 139. Filipiak powołuje się na archetyp dziewicy w rozumieniu psychoanalityczki M. Woodman, kładącej nacisk na aspekt bezwzględnego, niezakłamanego i twórczego bycia sobą. Dziewica to „aspekt kobiecości w mężczyźnie czy w kobiecie, który ma odwagę, aby Być, i łatwość Stawania się" (cyt. z: F 240).

[21] Na podobieństwo tej fabuły do polskiej baśni ludowej *O niedobrej córce* zwróciła uwagę Kralkowska-Gątkowska (*op. cit.*, s. 96). W baśni ludowej w centrum zainteresowania stoi przewinienie córki, która ucieka do księcia i wypiera się swego biednego ojca. Podczas balu zmarły rodzic zjawia się jako upiór i zabiera córkę ze sobą do zaświatów.

pomnieć o całej sprawie. Nagle rozpoznaje w ukochanym przerażającą twarz ojca. „Z diabelską radością i pogardą wydaje jej swój ostatni rozkaz: Umieraj" (O 98). Warto sobie uświadomić, że w *Skrzywdzonych* Karol o mało nie zabija uwalniającej się od niego żony, która w końcu zresztą idzie na stracenie, że Lemański o mało nie pozbawia Marii życia, gdy podejrzewa, iż wymyka mu się ona spod kontroli. Traumę przeżytą w dzieciństwie powtarzamy w życiu dorosłym, przypomina Filipiak. Zresztą, zdaniem badaczki, Komornicka, zapewne podświadomie, chciała dać się zabić (F 343). Małżeństwo z Lemańskim, dodajmy, było wyborem modernistycznej konwencji życia odgrywanego jak na scenie, ocierającego się o śmierć, będącego stawką w niebezpiecznej grze. Było opowiedzeniem się po stronie szału, który w utworach Komornickiej zwykle skłaniał się ku śmierci. Przypomnijmy sobie fantazje o wspólnym z ukochanym samobójstwie snute przez Staszkę i Helenę. Nawet gdyby Lemański nie znał tych utworów, czułby zapewne pociąg do takiej konwencji, czułby, że Marii to także odpowiada. Wiemy z relacji jej siostry, iż na rozprawie sądowej wspierała swymi zeznaniami męża, a kule, które ją zraniły, nosiła jako breloczek przy zegarku.

„Białe małżeństwo"?

Alla umiera jeszcze przed usłyszeniem rozkazu, „dobrowolnie, uprzedzając życzenie ojca" (F 337). Zabiła się sama, ze strachu przed własnym sumieniem – ale w jakże odmienny sposób niż pełna godności Staszka! Alla woli zginąć, zamiast rozwiać złudę ojcowskiej władzy, rozpoznać „że władza ojca trwa tak długo, jak [...] [ona] w nią wierzy" (F 337). Można też przyjrzeć się baśni od jeszcze innej strony: Alla woli umrzeć niż zobaczyć ojca w sobie, czyli przyjrzeć się temu, co w niej samej budzi grozę. Niepokojące, zwraca uwagę Filipiak, jak bardzo autorka przywiązana jest do naiwnej koncepcji dobroci dziewczyny i jej matki. Badaczka zadaje sobie pytanie, czy to nie zżycie się z własną niewinnością paraliżuje potencjał działania obu kobiet. Żadna z nich nie jest w stanie przeciwstawić ojcu niczego oprócz ucieczki, gdyż upiora władzy karmi upiór ofiary (F 337). Odganiają od siebie sprawę najważniejszą. A najważniejszą sprawą jest w życiu młodej pisarki fakt, że to nie ojciec zabił ją, lecz ona „zabiła ojca". Zraniła go śmiertelnie, próbując zawalczyć o siebie. Był to czyn tyleż mężny, co okrutny. Czekając na córkę w warszawskim hotelu Komornicki o mało nie popełnił samobójstwa – i tym bardzo przypomina ojca-tyrana z baśni, wyglądającego uprowadzonej córki, a także dającego się okaleczyć. W rezultacie umiera i ojciec realny, i baśniowy. Są jednak i różnice. W baśni *O ojcu i córce* mowa jest o tym, że Pan „zwyciężył diabła", ale rzeczywisty ojciec nie zwyciężył nawet własnej córki. W baśni ukazany jest ojciec, który hipnotyzował wzrokiem, lecz to Maria, jak wspomina Aniela, tkwiącymi w niej jakoby „magnetycznymi siłami" zahipnotyzowała przyjaciółkę Zosię Villaume (M 308). Maria nigdy nie była jedynie bezwolną ofiarą jak Alla.

Wyrzuty sumienia i wątpliwości związane ze śmiercią ojca zepchnęła w podświadomość, „zaaplikowała" je także swojej bohaterce. Stąd też Alla widzi w narzeczonym przerażającą twarz ojca. Trauma będzie wracać, Lemański nie stanie się „naprawdę innym mężczyzną". Gdzie tylko Maria się obróci, tam prześladować ją będzie – posłużmy się metaforą tytułową z monografii Krystyny Kralkow-

skiej-Gątkowskiej, cień ojcowskiej twarzy [22]. W baśni krótki epilog informuje czytelnika, iż pan młody umarł w noc poślubną na progu komnaty sypialnej. To bardzo symboliczne miejsce i symboliczny czas (przejścia, inicjacji). Ciężar wpojonego Alli poczucia winy jest tak wielki, że się pod nim ugina. Nie jest w stanie obronić granic swego życia prywatnego przed ojcem. „Niepokoje dzieciństwa kładą się trupem na progu do szczęścia. Trupem pana młodego [...]" – trafnie ocenia Filipiak (F 338). Co to oznacza? Czy inspiracją i w tym wypadku było życie? Czy w związku Alli i pana młodego możemy dojrzeć ślad relacji między Komornicką a jej mężem? Trudno odpowiedzieć na te pytania. W każdym razie fantom Lemańskiego, w przebraniu lubieżnego króla, powróci do nas w baśni następnej.

Cień ojca – Andronice

> Niechaj będę psem twoim, bym cię nie odstępował, a służąc ci, patrzał na ciebie i żył życiem twoim [...]. [A 113]

Skorpionica Andronice

Lemański? Ale gdzież w tej surrealistycznej baśni o królu-rozpustniku miejsce dla Lemańskiego, liryka, jak pisze Jan Lorentowicz, „wyjątkowej miękkości i słodyczy", o usposobieniu „dziecięcym niemal" i „dobroci nadzwyczajnej" (L 34)? Nieprzypadkowo jednak Aniela twierdzi we wspomnieniach, iż obie baśnie mają charakter w pewnej mierze autobiograficzny. Kontekst biograficzny i kulturowy otworzy nam szersze perspektywy interpretacji utworu.

Baśń *Andronice* także opowiada o bezbrzeżnym, tragicznym i patologicznym pożądaniu, już nie córki przez ojca, ale – i tym razem – niewolnicy przez tyrana. Tyle że ta niewolnica, inaczej niż Alla, wybierze z repertuaru kultury odmienną strategię obrony. Zamiast depresji wybierze agresję, a ponieważ bezpośrednia agresja kobietom jest zabroniona, ubierze ją w modernistyczny kostium *femme fatale*, w którym płci żeńskiej było wówczas do twarzy, choć jego noszenie musiało być wyczerpujące. Znudzony, a uwielbiany król Gynajkofilos (a więc: 'przyjaciel kobiet'), żyjący w dekadenckim przesycie i rozpieszczany przez niewolnice, reprezentuje wyczerpującą się androcentryczną kulturę Zachodu. Jego znużenie jest rodzajem głębokiej depresji. Sposób życia dworu i wygląd miejsca akcji, miasta Eropolis, nasuwa skojarzenia z Grecją antyczną; Maria Podraza-Kwiatkowska mówi o kostiumie „biblijno-hellenistycznym" [23]. Pierwsza sekwencja tekstu prezentuje króla filozofującego przed dworzanami na temat niemożności doświadczenia wiecznego pożądania wśród ziemskiej „marności nad marnościami". Jak argumentuje król, a towarzyszy mu nieustanny aplauz ze strony ogłupiałych poddanych, wszystko staje się z czasem nudne i traci intensywność: nie ma „miłości bez przesytu", niewiasty, „co by nie zawiodła pożądania", nie ma „pożądania bez kresu" (A 104). Zadanie przekonania aroganckiego władcy o tym, że istnieje kobieta zdolna wzbu-

---

[22] Kralkowska-Gątkowska, *op. cit.*

[23] M. Podraza-Kwiatkowska, *„Dałeś mi dziwną duszę i dziwne ciało..."* W: Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem.*

dzić nie gasnące pożądanie, narratorka powierza młodej, zadziornej, pięknej Andronice, której śmiech „szydzący i rozkoszny" kompromituje króla:

> A była to niewiasta młoda i piękna, i nikomu nie znana – i leżała prawie rozkosznie w śmiechu przegięta. A gdy rzekł król, tedy umilkła, ale w oczach jej kipiał jeszcze śmiech, a usta drgały złośliwą mądrością. I tym niepodobna była do reszty niewiast onych. [A 103]

To autoportret młodej Komornickiej – buntowniczki i ironicznej prowokatorki. W przeciwieństwie do Andronice inne poddane, jak pisze German Ritz, „nie mają statusu podmiotu, są tylko [...] dekoracją. Sens i istotę nadaje im dopiero voyeurystyczne spojrzenie mężczyzny"[24]. Andronice, „nawiązując do popularnych wówczas mitycznych wizerunków kobiety, jak Salome czy domina", staje się „suwerennym, ironicznym graczem jej kulturowymi koncepcjami"[25]. Ironicznym – tak, natomiast suwerennym – nie powiedziałabym. Andronice o tyle przewyższa Allę, o ile konwencja *femme fatale* pozwala jej na względnie podmiotowe, choć równie destrukcyjne działanie. Stojące bowiem do dyspozycji koncepcje kulturowe, zogniskowane wokół męskich fantazji na temat płci przeciwnej, nie przewidują roli kobiety naprawdę niezależnej. W Andronice Ritz widzi projekcję męskiego „lęku kastracyjnego". Jej podmiotowy charakter jest powierzchowny, w gruncie rzeczy pozostaje obiektem męskiego pożądania w modernistycznym kostiumie modliszki[26]: „A kochała króla od dawna i przysięgła sobie jego miłość i zgubę. – Albowiem była jako skorpiony, które zabijają, kochając" (A 105).

Próbowała tego już w *Szkicach* Helena uwodząca Karola na dno rzeki. Mordercze instynkty wobec kochanków odczuwać będą później bohaterki liryków Komornickiej pisanych dla „Chimery". Zapamiętajmy tę autokreację podstępnej uwodzicielki-morderczyni.

Lemański i Gynajkofilos. Zbrodnie z miłości

Powróćmy do fabuły baśni. Za pomocą trików „miłosnych" i bezlitosnej tresury, nie kończącego się kuszenia i zwodzenia, Andronice faktycznie udaje się uwikłać króla w fatalny, sado-masochistyczny związek, oparty na wzajemnym uzależnieniu, zmierzający do ekscesu. (Taką tendencję, jak wiemy, miała nie tylko relacja ojca i córki z baśni poprzedniej, lecz również Komornickiej i Lemańskiego[27].) W końcu więc dumna Andronice zdołała odwrócić role, zmienić króla w żebraka. Sama odgrywa boginię i królową, ukazuje się na biało ubrana, ze złotym

---

[24] G. Ritz, *Maria Komornicka: Die gefährdete Autorschaft in den Wirren des Geschlechts. Die widerständige Identität einer Transvestitin.* W zb.: *Mystifikation, Autorschaft, Original.* Hrsg. G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Scheide. Tübingen 2001, s. 142.

[25] *Ibidem.*

[26] Więcej informacji na temat tego wizerunku kobiety i młodopolskich prób jego przezwyciężenia za pomocą koncepcji androgynii podaje M. Podraza-Kwiatkowska w szkicu *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja* (w: *Symbolizm i symbolika w epoce Młodej Polski. Teoria i praktyka.* Kraków 1975). Inne młodopolskie wizje kobiety, takie jak np. wampir, analizuje W. Gutowski w szkicu *Kwiaty zła i miłosne bestiarium* (w: *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości.* Kraków 1998).

[27] O przyczynach społecznych swoistej popularności tego typu destrukcyjnych związków na przełomie wieków pisze Komornicka w aforyzmach *Ze świata płci*, publikowanych w r. 1907 w czasopiśmie „Literatura i Sztuka" (nry 1–3, 5).

krążkiem na czole. Król czołga się przed nią na kolanach i pozwala wyprowadzać się jak pies, ponieważ upokorzenia z jej ręki „są mu rozkoszą" [28]. Skąd znamy to całkowite zatopienie się w miłości, sięgające upokorzenia? Zacytujmy wspomnienia Anieli:

> Lemański, tzw. Leman, zdobywał ją mocą kochania, uczuciowym zaprzepaszczeniem i terrorem zazdrości. Po wyjściu późnym wieczorem z naszego mieszkania niejednokrotnie przesiedział resztę nocy pod drzwiami, nasłuchując, czy nie kaszle; czasami wspinał się na balkon (pierwsze piętro), aby raz jeszcze spojrzeć na salon, gdzie przed chwilą z nią przebywał. W jakiś słoneczny ranek przyszedł z naręczami kwiatów i przekupiwszy służącą wszedł drzwiami kuchennymi i umaił ganek od podwórza, na który wychodziło jej okno. [M 312]

Dla porównania fragment *Andronice*: „Przyszedł maj [...]. Wszedł król do sypialni Andronice i zapełnił komnatę całą kwieciem najprzedniejszym" (A 117). Niespodzianka zgotowana przez króla, tak bardzo przypominająca zaloty Lemańskiego do Marii, sprawiła, że Andronice nie tylko „śmiała się jak dziecię" (A 117), lecz króla pokochała i „była mu miłośnicą" (A 119), gdyż „pięknym ją zachwycił uczynkiem" (A 118). Nie jedyny to wątek zbliżający Gynajkofila do Lemańskiego. Jest jeszcze zazdrość prowadząca do zbrodni. Za sprawą świadomych prowokacji pięknej niewolnicy „poznał król męczarnie zazdrości" (A 109). Podczas uczty ukochana, rozkoszując się pożądaniem króla, perfidnie wzbudza jego zazdrość i upokarza go zimną nieprzystępnością. Incydent kończy się niedobrze: w nocy król „rozkazał niewolnikom, by udusili w łożach dworzan owych, obecnych przy uczcie, albowiem świadkami byli jego poniżenia. A była to pierwsza zbrodnia króla Gynajkofila" (A 111). O męczarniach zazdrości Lemańskiego pisała Aniela, pisał również Lorentowicz. Jak wiemy, Lemański także o mało nie dopuścił się zbrodni:

> Zazdrość wzbudzał w nim każdy mężczyzna, nawet brat. Kiedyś, jeszcze za narzeczeńskich czasów, widząc ją [tj. Marię] rozmawiającą żywo z Abramowskim przy stole w restauracji, zaczął ostrzyć o siebie dwa noże, a patrząc złowrogo szeptał cicho: „po gardziołku". [M 312]

Oto ciemna strona poety o gołębim sercu, pełnego „wyjątkowej miękkości i słodyczy". Pisze Lorentowicz:

> Od pierwszych chwil po ślubie żarła go zazdrość, która wzrastała z dnia na dzień. Nie znamy jej kolejnych etapów; ale musiały być dla poety uciążliwe, skoro w końcu stanął wobec postanowienia tragicznego. [L 34]

Tragiczne postanowienie to nieudana zbrodnia, którą Lemański mógłby załatwić dwie sprawy naraz: położyć kres własnemu życiu (czego zresztą próbował, lecz w rewolwerze nie było już kul i chyba nie należy być do końca pewnym, że o tym w „szale" pamiętał) [29], jak i zabić Marię, prowokującą podobne sytuacje, od wczesnej młodości kuszoną przez śmierć. Po stracie brata, krótko po powrocie pary z zagranicznych wojaży, Lemański miał napisać w wierszu dla zmarłego: „Dobrze ci... Gorzej tym, co zostają / Na ziemi jeszcze w życia udręce" (L 36), i chyba nie była to jedynie konwencja dekadencka. Wiemy zresztą, że i później

---

[28] Krytycy współcześni Komornickiej oceniali tę scenę jako szczególnie pozbawioną smaku. Zob. W o l s k i, *Wzloty na Parnas*, s. 107. – W. G o s t o m s k i, *Liryka nasza ostatniej doby*. „Ateneum" 1901, z. 2, s. 159.

[29] Aniela (M 314) wspomina z przekąsem: „Owo nieszczęsne »siódme pstryknięcie« było tematem zjadliwych andekdot rodzinnych".

Lemańskiemu zdarzały się zamiary samobójcze. Jeśli chodzi o incydent na Plantach, to, jak pisze Lorentowicz, „Sprawę potraktowano ze szlachetną wyrozumiałością i z głębokim współczuciem dla oskarżonego" (!) (L 35). Aniela opowiada, że do uniewinnienia Lemańskiego „w dużej mierze przyczyniły się zeznania miłującej żony i szerzące się plotki co do jej przeszłości [...]" (M 315).

Królestwo ducha

„Szerzące się plotki co do jej przeszłości" – wyobraźmy więc sobie, za kogo uchodziła wówczas Maria Komornicka i w jakiej konwencji o niej mówiono [30]. Nic dziwnego, że w *Andronice*, podobnie jak w innych utworach, będzie podkreślać przede wszystkim duchowy wymiar miłości, a demonizować lub wykluczać – cielesny. Zwróćmy uwagę na sformułowanie Andronice: „Nie pożądam ja królestwa twojego, odparła, albowiem potęga moja większa jest od twojej" (A 105). W liście do matki z 1 I 1900 z Nicei Maria pisze również o królestwie własnym i cudzym:

> Zatem, gdy Kryś żyje, jak żyje, robi dobrze – postępuje, jak mu przykazuje jego powołanie o j c a przyszłych – kto wie jakich – istot. Ja jestem punktem szczytowym gałęzi swojej. I ród mój nie z królestwa ciała, lecz z królestwa ducha. [M 320]

Zgodnie z tym programem obudzenie w królu bezgranicznego pożądania nie może być jedynym celem „skorpionicy". Andronice deklaruje jeszcze inną, szlachetniejszą intencję: chce podnieść króla moralnie, obudzić w nim duszę [31].

W ostatnich latach w. XIX, po niedobrym finale przyjaźni z Nałkowskim i z Jellentą, Komornicka przechodzi stopniową ewolucję, staje się bardziej, jak można stwierdzić na podstawie listów do matki, „konserwatywna", nabiera szacunku dla hierarchii, a także dystansu wobec tego, co inne (F 350). Jednocześnie zarówno w tekstach literackich, jak i w korespondencji coraz częściej pojawia się – raczej pomijany we wcześniejszej twórczości – Bóg, a listy do matki miejscami zaczynają nabierać zabarwienia misjonarskiego.

Miłość jako przekleństwo

Sukces Andronice (król zaczyna kochać jej duszę) nie oznacza, iż baśń jest projektem kobiety nowej, autonomicznego podmiotu. Andronice jest tak samo uwikłana w zależność od króla, jak król od niej. Dla obojga pożądające spojrzenie tego drugiego okazuje się do życia niezbędne:

> Andronice [...] chłonęła oczyma pożądanie jego i ustami czerwonymi zdała się chwytać drżenie ust jego. I zdawało jej się, że śni sen nieziemski i kłamliwy – i ginęła w tym śnie. [A 116]

Znowu chodzi o pogrążenie się w szale, o ucieczkę od rzeczywistości. Pomocne są konwencje epoki – koncepcja „miłości jako pasji", która już w *Szkicach* wiodła

---

[30] Więcej pisze o tym F i l i p i a k (F 263, 312).

[31] Obsesję „czystości moralnej" w Młodej Polsce analizuje M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a w studium *Kompleks Parsifala, czyli o młodopolskim ideale czystości* (w: *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*. Kraków 2001).

prosto do śmierci, dekadenckie pragnienie nirwany, gloryfikacja afektu, obłędu i samobójstwa jako środków wyrazu jednostki genialnej.

A więc i w drugiej baśni mamy do czynienia ze związkiem toksycznym. Tak jak ojciec nie mógł żyć bez Alli (a ona zapewne bez niego), tak król Gynajkofilos całkowicie zatraca się w miłości do Andronice, gubi własną tożsamość, a może jej nigdy nie miał: „Oto nie ma mnie" – mówi do dziewczyny. „Otom bez duszy. Albowiem utonęła w tobie. Tylko przy tobie czuję, że jestem, a gdy odchodzisz – umieram" (A 115–116). Wiemy, że Lemański całe życie cierpiał na ciężkie depresje, w których można się dopatrzyć odpowiednika nudy Gynajkofila. Człowiek zrezygnowany i skłonny do depresji łatwiej popada w związek-uzależnienie. Lemański, jeśli wierzyć Lorentowiczowi, nigdy nie uwolnił się od miłości do Marii, a jego dalsze życie przebiegło według przygnębiającego scenariusza: „Im bardziej Komornicka oddalała się duchowo od męża, tym bardziej pogrążał się Lemański w wielkim, pożerającym dla niej uczuciu" (L 36).

Andronice oddaje się w końcu królowi, lecz rozbudza to w nim tylko jeszcze większe pragnienie stopienia się w jedno z duszą ukochanej, „której był niewolnikiem i ofiarą" (A 119). Jedynym wyjściem jest śmierć: „Daj mi nóż swój zatruty, a gdy będę konał, całuj mnie i w oczy patrz, i duszę oczyma wyciągaj ze mnie" (A 119). W orgii agonii na oczach ukochanej król pragnie posiąść ją, obiekt miłości. Andronice wciela kochanka w siebie, wysysa z niego duszę jak wampir[32]. W tym momencie partnerzy stają się jednym – łączą się „*andro*" (gr. 'mężczyzna') i „*gyn*" (gr. 'kobieta'). Nie jest to wszakże projekt pokojowej androgynii, zakończenia walki płci[33]. Mężczyzna przestał istnieć jako osobny byt. W ten sposób Andronice podstępem, metodą niewolników, przechytrzyła patriarchat. Zwycięstwo bohaterki jest jednak złudą. Baśń stwarza obraz zemsty na rodzaju męskim, lecz w samym stosunku dominacji nic się nie zmienia. Kobieta pozostaje zafiksowana na mężczyźnie. Rola *femme fatale* nie przynosi jej wolności.

Z kolei miłość Gynajkofila, tak jak miłość ojca z baśni pierwszej, to miłość straceńca i jako taka musi prowadzić do destrukcji własnego „ja". Spotęgowane do ekscesu, „naturocentryczne", jak mówi Wojciech Gutowski[34], pożądanie okazuje się niemożliwe do zrealizowania (w ramach ziemskiej egzystencji), zdąża bowiem w kierunku regresu, rozmycia granic i tożsamości indywidualnej, do śmierci[35]. Co się dalej działo się ze zwycięską Andronice, jak jej posłużyło wchłonięcie

---

[32] O „uwiecznieniu" i „zabalsamowaniu" pożądania w literaturze przez śmierć pisze E. Bronfen (*Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne*. W zb.: *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Hrsg. R. Berger, I. Stephan. Kőln–Wien 1987, s. 105).

[33] W przywołanej tutaj modernistycznej koncepcji androgynii Podraza-Kwiatkowska (*Symbolizm i symbolika w epoce Młodej Polski*, s. 363 n.) widzi *antidotum* na walkę płci i przezwyciężenie takich konstrukcji kulturowych, jak przerażająca Salome. Nawiązując do ustaleń tej autorki Kralkowska-Gątkowska (*op. cit.*, s. 133 n.) przyjmuje, iż w *Andronice* mamy do czynienia z wizją przejścia fazy walki płci do etapu ich pokojowej koegzystenji bądź harmonijnego połączenia pierwiastka kobiecego (*anima*) z męskim (*animus*) w duszy człowieka oraz z projektem kultury ufundowanej na wartościach kobiecych.

[34] Gutowski, *Nagie dusze i maski*.

[35] Konflikt między tak rozumianym pożądaniem (erosem) a normą kulturową (etosem) jest jednym z najbardziej ulubionych motywów literatury i filozofii modernizmu. Spotykamy go m.in. w twórczości Przybyszewskiego, Leśmiana, Weiningera oraz de Sade'a, Leopardiego, Bataille'a, Freuda, Reicha, Marcuse'a. Zob. Gutowski, *Nagie dusze i maski*, s. 60 n.

kochanka, tego tekst nam nie zdradza. Zapewne bohaterka nie wzmocniła się, lecz raczej rozpadła, gdyż nikt nie potrafi unieść takiego oddania.

A co się stało z pożądaniem? Przeszło transformację i w *Psalmodiach* skierowało się w stronę transcendencji.

Abstract

BRIGITTA HELBIG-MISCHEWSKI
(University of Szczecin)

DANGEROUS RELATIONSHIPS.
ON MARIA KOMORNICKA'S "FAIRY-TALES AND PSALMODIES"

The sketch offers a psychoanalytical and gender interpretation of Maria Komornicka's two fairy-tales *On Father and His Daughter* and *Andronice* from her 1900 collection *Fairy-tales and Psalmodies*. The theme of the former is a woman's violation by patriarchal structures of her family and father–daughter pathological relationship, and the latter – a toxic love relationship with a possessive desperado partner who reminds of Jan Lemański. To continue with the former fairy-tale, it is not only a story of a father and his daughter but even more vividly – of a mother and her daughter, and the tale's surface intention (a monument to commemorate the honorable mother) contradicts the text's latent message (the feeling of being deserted). The fairy-tale in question is no longer a rebellious narration as is the case with Komornicka's earlier writings; a rebellious woman is replaced here with a lost one. *Andronice*, on the other hand, tells a different story about a servant and a tyrant, on h i s destructive and appropriating erotic lust and h e r (ostensible) revenge. By contrast, the slave, unlike the father dependent Alla from the first tale, chooses a different defense strategy. She turns not to being depressed but to aggression dressed into a modernistic *femme fatale*. This, however, fails to set her free. The interest of this sketch is not only Komornicka's writings but also their relationship with the writer's biography, illustrating not so much the reflection of biographical realities in the texts as analyzing of their structure and developing (not necessarily constructive) strategies to trace the writer's later life.