

Mateusz Skucha

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Tekstualna androgynia. O *Bólu fatalnym* Marii Komornickiej

Przemiana

Ból fatalny ukazał się w tomie 9 „Chimery” z 1905 roku, w cyklu „Ze szlaków ducha. Nowe cykle”, obok takich wierszy, jak: *Z chłodów*, *Pokusa*, *Z odmętu*, *Żal*, *Duma*, *Na rozdrożu*, *Pelnia*, *Pragnienie*, *Cienie*, *Prośba* i inne. Jak pisze Janion: „Konstelacja wierszy z »Chimery« z 1905 roku uderza pewną wspólną tonacją. Są to wiersze pożegnania, oczekiwania przemiany, czy już dokonywanego się przeistoczenia”¹. W utworach tych podmiot liryczny znajduje się w przełomowej sytuacji, na granicy, „na rozdrożu”, pragnie odrodzenia, wyzwolenia się z „pierwotnej formy”. Pojawiają się motywy przełamywania, pokonywania dotychczasowego zlodowacenia, oczekiwania płomieni (*Z chłodów*), obsesja bólu i cierpienia (*Prośba*), fantazmaty przemiany (*Pragnienie*): nurek zanurzający się w *otchłani* wodnej, ziarno znikające w *otchłani* ziemi, mgła rozpływająca się w *otchłaniach* niebios, ruda roztopiająca się w stopie metali. Janion określiła dwie ostatnie strofy tego wiersza jako „najpiękniej w poezji polskiej wypowiedziane pragnienia totalnego przemienienia”².

Obok przemiany, naczelnym motywem pojawiającym się w cyklu *Ze szlaków ducha* jest otchłań (np. *Z odmętów*) – jedno ze słów kluczy epoki³. Co prawda jeszcze z rzadka, ale zaczyna też występować motyw lotu, który stanie się głównym obrazem *Xięgi poezji idyllicznej*⁴. Pod tym względem wiersze

¹ M. Janion, *Maria Komornicka, in memoriam* [w:] *też*, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 250.

² *Też*, *Gdzie jest Lemańska?!* [w:] *tamże*, s. 226.

³ Zob.: M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłań – pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia* [w:] *też*, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.

⁴ Sprawę tę opisuje M. Janion: „Jeden z dominujących fantazmatów mitologii prywatnej Piotra Odmieńca Własta to fantazmat wniebowstąpienia, rozwijający się w bezustannych zmaganiach między Ciałem a Lotem”, M. Janion, *Gdzie jest Lemańska?!...*, s. 234.

z 1905 roku mogą być traktowane jako zapowiedź przyszłych utworów, szczególnie tych zawartych w *Xiędze*. Inaczej rzecz przedstawia się w perspektywie środków poetyckich. W przeciwieństwie do *Xięgi*, dominuje tu ekspresjonizm krzyku: ostre środki wyrazu, „bezforemne rozwichrzenia (bardzo długie zdania przerywane pauzami)”, „erupcja obrazów”⁵.

Rok 1905 był szczególny w życiu Marii Komornickiej. Można by ten czas nazwać „okresem przejściowym” – między pierwszym symptomem przemiany w 1903 roku a jej finałem w noc lipcową w 1907, kiedy to Komornicka orzekła, że „okres jej kobiecości się skończył”, zażądała męskiego stroju i przybrała imię Piotr Włast.

Nie czas i miejsce, by referować skomplikowane dzieje życia poetki. Niemniej jednak warto wspomnieć o samej przemianie Komornickiej w ...? No właśnie, w kogo? Uproszczeniem byłoby powiedzieć, że w mężczyznę, dążyła ona bowiem raczej do zaprzeczenia swej płciowości, do stania się istotą apłciową, bezpłciową⁶. Podraza-Kwiatkowska powiada: „Autorce *Szkiców* nie chodziło [...] ani o zabawę, ani o [...] homoseksualizm. To raczej [...] androgyniczne pragnienie uzyskania bezpłciowości [...]”⁷. Zatem owa przemiana w mężczyznę (bądź co bądź przybrała męskie imię, zaczęła nosić męskie stroje) to w gruncie rzeczy chęć przemiany w człowieka w ogóle. Nasuwają się tu słowa Zofii Nałkowskiej: „Mężczyzna może poznać pełnię życia, bo w nim żyje jednocześnie mężczyzna i człowiek. Dla kobiety zostaje tylko ułamek życia – musi być albo człowiekiem, albo kobietą. Nigdy nie jest tworem doskonałym”⁸. Stając więc przed wyborem: kobieta albo człowiek, kobieta – chcąc być człowiekiem i w pełni uczestniczyć w życiu – musiała zaprzeczyć swej kobiecości, rzec się jej. Dlatego w wypadku Komornickiej nie można mówić o prostym transgenderyzmie (z kobiecości w męskość). Stąd też wynikają kolejne „przewcielenia”: od androgyne do anioła (jako najdoskonalszej postaci androgyne), a następnie do dziecka (także jako postaci bezpłciowej)⁹.

⁵ Wymienia to M. Podraza-Kwiatkowska w: „*Daleś mi dziwną duszę i dziwne ciało...*” wstęp [w:] M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, Kraków 1996, s. 23.

⁶ Sprawa ta jest problematyczna i podzieliła badaczy na dwa obozy: tych, którzy mówią o transseksualizmie, potrzebie posiadania męskiej płci, o chorobie (np.: A. Baranowska, K. Kralkowska-Gątkowska, G. Ritz, A. Oszański), oraz tych, którzy podkreślają chęć wyzwolenia się od płci w ogóle (np.: M. Podraza-Kwiatkowska, M. Janion, Z. Majchrowski, J. Sosnowski, R. Zimand, E. Boniecki, I. Filipiak, K. Zdanowicz).

⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, „*Daleś mi...*”..., s. 11.

⁸ Z. Nałkowska, *Dzienniki I 1899–1905*, Warszawa 1975, s. 24.

⁹ Kwestię dziecka bada Jerzy Sosnowski w szkicu *Cierpienie, zdziennienie, zbawienie*, „*Twórczość*” 1990, nr 5. Szerzej piszą o tym również: M. Podraza-Kwiatkowska w cytowanym tekście (szczególnie s. 11–14) oraz A. Czabanowska-Wróbel w książce *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003, s. 227–229.

Niemожność stania się bezpłciowym podmiotem oraz – w konsekwencji – dramatyczne ścieranie się pierwiastka męskiego i kobiecego widoczne jest najbardziej w okresie między jednym a drugim atakiem (między rokiem 1903 a 1907). Z tego punktu widzenia szczególnie ważne są wiersze Komornickiej, które ukazały się w „Chimerze” w 1905 roku. Jako przykład wyjątkowo dobrze ilustrujący naszkicowane wyżej problemy, do dalszych analiz wybrałem wiersz *Ból fatalny*, który łączy się dodatkowo z zagadnieniem autotematyzmu w twórczości młodopolskich poetek.

Ból fatalny

Ból fatalny zarówno środkami wyrazu, jak i motywami oraz obrazowaniem nie odbiega znacznie od innych wierszy z cyklu. Pojawiają się tu przede wszystkim otchłań i lot, ale też płomień i zlodowacenie, przemiana, męka fizyczna i cierpienie. Wyróżnia go natomiast temat: zagadnienie autotematyzmu, tworzenia, twórczości i twórczych ograniczeń. Ciekawe, że tak niewielu badaczy pisało o tym wierszu. Jedynie Maria Podraza-Kwiatkowska, poświęcając mu nieco więcej uwagi, zauważyła, że zarysowuje się tutaj koncepcja poety „jako obłożonej kłutwą ofiary, męczennika”, a wszystko to w fizjologicznym obrazowaniu umęczonego, krwawiącego ciała¹⁰. Mateusz Antoniuk zaś, omawiając wiersz w kategoriach młodopolskiej świadomości mowy i milczenia, stwierdza:

Wiersz *Ból fatalny* wydaje się być skróconym, lapidarnym zapisem egzystencjalnego dramatu. Zapisem uczynionym na poziomie zwerbalizowanego autokomentarza, ale i wrytym w samej strukturze tekstu, w jego niespokojnej, poszarpanej, poddanej ciśnieniu emocji – formie. Poemat, czytany jako wnikliwa diagnoza własnej twórczości i własnego człowieczeństwa, jest lekturą wstrząsającą [...]. Dno pesymizmu odsłania się wówczas, gdy pojawia się możliwość spojrzenia na zrodzoną z siebie twórczość jako na coś – obcego¹¹.

Ból fatalny rozpoczyna się apostrofą: „Adamie! ojczyźnie w grzechu! grzech twój cierpię!”¹². Tekst wyraźnie dzieli się na dwie części. Podział ten jest klarowny nie tylko ze względu na wyodrębnienie graficzne, ale przede wszystkim z perspektywy adresata. „Ty-lirycznym” pierwszej części jest Adam, zaś w drugiej przytoczone zostają słowa sądu „Mocy niezbadanej, srogiej, niemej (!)”. Adresatem staje się więc podmiot liryczny części pierwszej. Jeśli tematem utworu jest

¹⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, „*Daleś mi...*” ..., s. 23.

¹¹ M. Antoniuk, „*Kultura małowówna*” Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia (S. Lack, S. Wyspiański, M. Komornicka, T. Miciński, J. Wrocławski), Kraków 2007, s. 111–112.

¹² M. Komornicka, *Ból fatalny* [w:] tejsze, dz.cyt., s. 287–291.

twórczość (warunki twórczości), rodzi się pytanie, dlaczego Adam jest tym, do którego podmiot liryczny kieruje swoje słowa. Adam to pierwszy człowiek, symboliczny początek ludzkości. Dlatego nazywany jest ojcem – podmiot liryczny odwołuje się do tradycji, do swej (męskiej) genealogii. Wytwarza swoją historię. Jest zarówno kimś tu i teraz, jak i kimś z przeszłością, z rodowodem. Adam to także figura człowieka w ogóle. Zanim pojawiła się Ewa, pozbawiony był międzypłciowej relacyjności, był sam dla siebie, więc płęć nie odgrywała żadnej roli. Postać ta bywa traktowana jako pierwotna jednia, androgyne, która dopiero uległa rozszczepieniu na mężczyznę i kobietę¹³. Jeszcze inaczej można powiedzieć, że Adam to mężczyzna, który rodzi kobietę, z jego ciała wyłania się ciało kobiety. Innymi słowy: reprezentuje mężczyznę, który stwarza (dla siebie) fantazmaty kobiet. W takim ujęciu postać Adama odsyła do pojmowania kobiety, która jest tylko męskim fantazmatem, emanacją myśli, marzeń, wyobrażeń mężczyzny¹⁴. Kwestie fantazmatu można – korzystając z zaskakujących konstatacji Krystyny Kłosińskiej – powiązać z twórczością kobiet: „Pisanie kobiece, tekst kobiecy jest produktem męskich fantazmatów. Odbijają się na nim niczym na ekranie świadome i nieświadome projekcje i lęki”¹⁵. Poprzez zwrot do Adama jako adresata wiersza wprowadzone zostaje od razu zagadnienie twórczości, tworzenia, ale takiego tworzenia, które jest jednocześnie powiązane z płcią, z relacjami między płciami, a także – w pewnym sensie – z problemem tekstu kobiecego.

Co więcej, Adam jest „ojcem w grzechu”, podmiot liryczny cierpi „Adamowy grzech”, ten grzech i klątwa „ściąga go w otchłań”. Grzechem jest właśnie twórczość, tworzenie w materii słowa (pojawia się w pewnym momencie: „ludzkich tworzeń słowo!”, „spadam [...] gradem słów!”, „dławię słów węże”). Wyraz „grzech” konotuje aktywność tego, kto grzech popełnia. Grzech jest wytworem zrodzonym z wnętrza podmiotu dzięki aktywności, działaniu. Twórczość więc – umieszczona tu w kręgu pejoratywnych implikacji związanych z popełnianiem grzechu, działaniem niezgodnym z nakazami – skojarzona zostaje z aktywizmem, kreacjonizmem podmiotu.

¹³ Sprawę tę znakomicie referuje Mircea Eliade w eseju *Mefistofeles i androgyn, czyli tajemnica Całości* [w:] tegoż, *Mefistofeles i androgyn*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1999. Zob. też: K. Mrówka, *Androgyn. Rzecz o ontologii płci*, Szczecin 2005. W myśl filozofii feministycznej zagadnienie androgyni prezentuje np. Renè Nelli w szkicu *Kobiece ciało a świat wyobraźni. O androgynie*, przeł. H. Lubicz-Trawkowska, „Gnosis” 1993, nr 6.

¹⁴ Więcej o takich fantazmatach zob.: K. Kłosińska, *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice 2004.

¹⁵ K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999, s. 22–23.

Dalej, tworzenie wiąże się tutaj z cierpieniem oraz bólem: „Wieczna męka! Ból tworzenia cierpię [...] / Ach, i nigdy bólu nie wyczerpie!”, „A ja szalona, ja nieszczęsna, / Wyjąc swą wiekiwą raną / Grzęzną w rozpuście twórczej męki”. Trzeba przyznać, że jest to tekst niezwykle somatyczny. Owa cielesność stanowi jedną z dominant obrazowych wiersza. Przecież akt twórczy powoduje tu ból fizyczny, cierpienie ciała. Dlatego „ptak drapieżny pierś [...] rozrywa”. Ptak, jeden z najpopularniejszych symboli związanych z twórczością poetyką, stanowi *comparandum* duszy artysty, duszy twórczej. Ale to nie łagodny łabędź ani też niezdamny albatros, lecz drapieżny ptak, zadający ból ciału tworzącego. Rozrywa pierś, która w tym wypadku może być metonimicznie utożsamiana z ciałem w ogóle. Ciało jest ograniczeniem, czymś, od czego dusza chce się uwolnić. Ona pragnie się odcieleśnić, dusza twórcy bowiem nie może być zniewalana przez ciało. To niesłychane, jak dużo w *Bólu fatalnym* krwi, ran, cierpienia fizycznego: „ostanie fale z żył mych toczy”, „wciąż nowe bije mi do serca – I zanurza je w tej krwi ofiarnej”, „krew bucha z mózgu w spiekle usta! Płynie krew z otwartej znowu rany – Toczy się wieczysta krwi kaskada”, „świeża blizna”, „pękła pierś wezbrana – pryska czasa” itd., itp. Kłosińska uznaje ból, ranę, bliznę za sygnaturę kobiecego pisania. Stwierdza: „Kultura patriarchalna dozwoliła kobiecie i nauczyła ją werbalizować ból fizyczny. Materialność jego objawów motywuje niejako transformację tego, co fizyczne w materialność słowa”¹⁶. Nie tyle więc samo skojarzenie twórczości z bólem, ile opisanie aktu twórczego za pomocą fizjologicznych metafor odsyłać może nasze rozumienie wiersza Komornickiej jako tekstu kobiecego, tekstu, w którym „kobięcy” podmiot liryczny zostawił swoją sygnaturę. Poza tym – podążając nadal tropem Kłosińskiej – „metafory organiczne [...] ujmują pisanie kobiece jako wyciekanie, wylewanie się i zarazem jako czynność oddzielania, wydzielania organicznych odpadków”¹⁷.

Jeżeli weźmiemy pod uwagę charakterystyczne dla feminizmu II fali postulaty i konstatacje (np. tekst kobiecy to tekst cielesny, somatyczny; „cielesne” obrazowanie i metaforyka jest charakterystyczna dla pisarstwa kobiet; kobieta pisze dzięki swojemu ciału i poprzez swoje ciało; ono stanowi fundament całej jej twórczości; z niego czerpie inspirację; ono organizuje poetykę tekstu), pojawiają się pytania: dlaczego w *Bólu fatalnym* ciało, doświadczanie ciała jest pokazane tak negatywnie? Dlaczego jest więzieniem duszy, źródłem cierpienia? Uogólniając, można powiedzieć, że sytuacja opisywana w wierszu – chęć wyzwolenia się duszy z ciała – pozostaje w zgodzie z tendencjami epoki¹⁸.

¹⁶ Tamże, s. 42.

¹⁷ Tamże, s. 23.

¹⁸ Zob. M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.

Z drugiej strony ciało stanowiło podstawę tożsamości kobiecej w liryce polskiej XX wieku¹⁹. Skąd zatem ta niechęć do ciała? Maria Podraza-Kwiatkowska wiąże to ze słowem, z faktem, że zawsze „trzeba [...] tworzyć w ludzkim materiale”²⁰. Z kolei Mateusz Antoniuk nazywa ten problem „tragizmem ontologicznym, polegającym na antagonizmie esencji i formy”²¹. Wydaje mi się, że problem leży znacznie głębiej, choć – muszę przyznać – podążać będę tropem wyznaczonym przez Podrazę-Kwiatkowską: dlaczego słowo uniemożliwia lot ku górze?

Sytuację lotu przedstawioną mamy w dwóch strofach, IV i VI. W strofie IV dusza, zachwycona światłem (iluminacją, oświeceniem, natchnieniem, objawieniem), uskrzydłona wlatuje do nieba. Ziemia znika pod stopami. Pojawia się wizja „złotej bramy” w „chmurach nieba”. Brama oznaczać może transgresję, zmianę, przemianę, dostęp do długo poszukiwanej prawdy, tajemnicy. Ponieważ brama jest złota, transgresja będzie wiązała się z przejściem na wyższy stopień rozwoju, świadomości, wtajemniczenia. Przemiana jest bowiem oczekiwana, „wypracowywana”, okupiona walką duszy z ciałem i cierpieniem – także fizycznym. Wtedy jednak, gdy zarysowuje się wizja transgresji, podmiot liryczny zostaje zatrzymany przez „odwieczne sidła”. Tymi „odwiecznymi sidłami” jest właśnie ciało, zapewne ciało kobiety (pierwszy raz bowiem użyty zostaje w tekście czasownik w rodzaju żeńskim: „uderzyłam”). Za koncepcją, że mowa tu o ciele, niezbitcie przemawia fakt nagromadzenia w dalszych wersach somatycznych (krwawych) obrazów. „Morze krwi” spowodowane jest „mieczem tworzenia”, który „rozdarł świeżą bliznę”. Miecz – atrybut wojowników, rycerzy – kojarzy się z mężczyzną, z przestrzenią opanowaną przez mężczyzn. „Miecz tworzenia” symbolizuje zatem twórczość męską, twórczość, której reguły wyznaczają mężczyźni, twórczość, która jest dostępna jedynie mężczyznom. Zwróćmy uwagę, że ów „miecz tworzenia” jest w pewnym sensie „siłą napędową” tej części tekstu. To on „rozdarł świeżą bliznę”, spowodował krwawienie i rany, ale też... tworzenie: „O boleści! klątw! grzechu! – – Tworzę!”. Podmiot liryczny zaczął tworzyć, osiągnął to, czego pragnął, dlaczego więc twórczość nadal waloryzowana jest pejoratywnie? Właśnie dlatego, że aktywność tworzenia spowodował „miecz tworzenia”.

Wniosek z tego może być następujący: tworzenie jest dostępne jedynie mężczyznom. Nie istnieje kobieca twórczość, ponieważ nie istnieje kobiecy język. Kobieta nie jest w stanie wyrazić swojego „zachwytu” w materii słowa,

¹⁹ Zob. A. Nasiłowska, *Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku: między androgynicznością a esencjalizmem*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1/2.

²⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, „*Daleś mi...*”, s. 23.

²¹ M. Antoniuk, dz.cyt., s. 110.

gdyż nie ma swojego języka. Do dyspozycji ma jedynie język męski, fallogocentryczny. Aby zrozumieć ten problem, należy odwołać się do psychoanalizy Jacques'a Lacana, według którego ciało odgrywa kluczową rolę w procesie wyłaniania się podmiotu. Podmiot jest w ciele i jest ciałem jednocześnie. Wejście w porządek symboliczny związane jest z pojawieniem się figury Ojca, a zatem jednocześnie z wkroczeniem w porządek symboliczny, podmiot staje się od razu podmiotem określonym płciowo. Zatem etap symboliczny, w który wyłania się podmiot oraz pojawia się język, jest jednocześnie związany z płcią, z różnicą seksualną, gdyż samo wejście w ten porządek możliwe jest jedynie dzięki Ojcu. Dlatego „z punktu widzenia *écriture féminine* język kultury Zachodu jest fallogocentryczny. Ów fallogocentryzm, widoczny w literaturze, sztuce, filozofii, opiera się na teoretycznym związku logos / Fallus / męskość”²². Z tego powodu u podstaw *écriture féminine* leży postulat, by kobiecie doświadczanie świata wyrażać za pomocą kobiecego – nowego i dotąd nieznanego – języka. Chodzi zatem o oddanie w języku kobiecego *jouissance*²³. Ale *jouissance*, rozproszone na ciele, ma charakter wyobrazeniowy (sprzed porządku symbolicznego), a jako takie jest niejęzykowe. Pojawia się zatem pytanie, jak wyobrazeniowe, niejęzykowe, kobiece *jouissance* może być dostępne w symbolicznym, fallicznym języku. I wokół tego paradoksu zbudowane jest *écriture féminine*.

Dlatego podmiot liryczny *Bólu fatalnego* zostaje zraniony przez „miecz tworzenia”. Tylko tak – poprzez rany i blizny, poprzez okaleczenie ciała – może zaistnieć w języku. Mówiąc metaforycznie: w języku jest miejsce na blizny wojenne, ale nie ma na blizny poporodowe; jest miejsce na krew po przecięciu mieczem, ale nie ma na krew menstruacyjną. Podmiot wiersza sprawia wrażenie, jakby posiadał tę wiedzę, dlatego chce uwolnić się od ciała (ciała kobiecego). Nie jest to jednak możliwe, ciało bowiem jest niezbędne do wyłonienia się podmiotu (Lacan); dzięki bowiem materialności ciała podmiot zaczyna istnieć w przestrzeni dyskursu (Butler); jesteśmy bowiem „duszociągami” (Kristeva).

Kiedy więc podmiot liryczny zdał sobie sprawę, że nie może uwolnić się od ciała, kiedy lot – powstrzymany „odwiecznymi sidłami” – skończył się upadkiem i w końcu: kiedy dostępny jest jedynie „miecz tworzenia” (czyli – najkrócej – możliwość zaistnienia w języku ma tylko podmiot męski), para-

²² J. Bator, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*, Gdańsk 2001, s. 174.

²³ To termin wywodzący się z psychoanalizy Lacana i oznaczający – najogólniej mówiąc – „totalną, wszechogarniającą radość – seksualną, duchową, fizyczną i umysłową. *Jouissance* istnieje w obszarze nie poddanym ścisłym normom języka [...]”. M. Humm, *Słownik teorii feminizmu*, przeł. J. Mikos, B. Umińska, Warszawa 1993, s. 97.

doksalnie, następuje akt twórczy. Ale – podkreślmy raz jeszcze – to tworzenie jest waloryzowane zdecydowanie negatywnie. Pejoratywnej prezentacji aktu twórczego służy w wierszu obraz otchłani. Zaraz po wykrzyknieniu „Tworzyć!” pojawia się ciekawe porównanie do skazańca pociąganego kulą i spadającego w morski wir.

Zresztą podobny schemat mamy w strofie VI, która opisuje wspaniałe metamorfozy podmiotu lirycznego²⁴. Przemieniony w parę, we mgłę „wymknął się odmętom” (twórczości – ?) i teraz właśnie jako mgła wznosi się do słońca: „do słońca płynę wciąż lotniejsza – / Pod ognistym wzrokiem jego twarzy / W purpurowy płomień rozwichrzona”. Jednak lot zostaje ponownie przerwany: para wodna zamarza („mróz – mgłę ścina w grad”) i jako grad gwałtownie spada na ziemię. Zatem obraz lotu (znany ze strofy IV) zostaje uzupełniony o opozycję: ogień – lód. Ów lód, zamarzanie oznacza ograniczenie ruchów, zniewolenie. Lód symbolizuje również martwość uczuciową, brak emocji, obojętność i odręczenie. Może on być tutaj tym, czym w *Biesach* było „więzienie z odwróconych pleców” – klątką, na którą podmiot liryczny jest skazany, w której musi funkcjonować, od której nie może się uwolnić²⁵. Uważa się też, że lód to warstwa oddzielająca świadomość od nieświadomości. Symbolizuje więc niemożność poznania tajemnicy, prawdy o świecie i o sobie, niemożność transgresji. Podmiot liryczny nie zdołał dokonać przemiany, nie osiągnął wiedzy, choć była tak blisko (w strofie VI to wizja zbliżania się do słońca, zaś w strofie IV obraz złotej bramy).

Finałem nieudanego lotu jest znowu (podobnie jak w strofie IV) tworzenie (waloryzowane negatywnie i powiązane semantycznie z motywem otchłani): „I spadam – spadam – spadam – spadam – / Ja obłok niemy – gradem słów!”. Z całą pewnością obraz otchłani (określanej też: „beźmiar”, „chaos”, „wir”, „odmęty”) odgrywa w *Bólu fatalnym* istotną rolę. Otchłań konotowana jest tu negatywnie (np.: „Grzęzną w [...] otchłani czarnej, złej – wzbronionej”). Wiąże się z brakiem, obrazem antonimicznym w stosunku do pełni, do naddatku

²⁴ Wojciech Gutowski w klasycznym już esej o młodopolskim micie Androgyne uznaje poetyckie obrazy chmur, płomieni, promieni, oddechów, dźwięków za tekstualne figury Androgyne właśnie, W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 224–225. Dodać jednak trzeba, że Gutowski lokuje mit Androgyne w kręgu młodopolskich mitów miłości – eksponuje zatem rozmaite warianty dążenia dwóch bytów do odzyskania pierwotnej jedni. W niniejszym szkicu natomiast koncepcja pierwotnej jedni umiejscawiana jest w obszarze zagadnień związanych z biseksualnością podmiotu oraz z problemem negocjacji płci zapisanej w tekstach.

²⁵ Pisała o tym Maria Podraza-Kwiatkowska w pracy *Tragiczna wolność. O Marii Komornickiej [w:]* tejże, *Somnambulicy...* A ostatnio sprawę wykluczenia bada Katarzyna Zdanowicz w książce *Kto się boi Marii K.? Sztuka i wykluczenie*, Katowice 2004. Autorka opisuje zjawisko wykluczenia w dwóch etapach: „przed transgresją (sztuka jako wykluczenie, płęć jako wykluczenie) i po transgresji (choroba jako wykluczenie, androgyniczność jako wykluczenie)” (s. 34).

ciała, ciała wyciekającego. Obie te metafory odsyłają do skojarzeń z tekstem kobiecym. Jak pisze Kłosińska: „Kluczowe jest tu słówko: »brak«. Definiowany przez »brak«, tekst kobiecy zostaje utożsamiony z defektem, ułomnością, niekompletnością (kastacją?). Cechę kompletności, pełni, mają wytwory męskie”²⁶. Zatem „otchłan” (skojarzona z brakiem) może stanowić kolejną – obok ciała – sygnaturę tekstu kobiecego. Szczególnie tekstu Komornickiej, gdyż – jak zauważa Podraza-Kwiatkowska – „twórczość jest według niej uświadomieniem i nazwaniem tego, czego nam brak [...]”. U źródeł zatem twórczości artystycznej leży jakiś brak”²⁷. Tym bardziej że obraz otchłani pojawia się w tekście wielokrotnie i w różnych wariantach. Poza tym „otchłan” to świat transcendencji, to symbol tego, co niepoznawalne, ale też symbol samotności, wyobcowania człowieka w świecie²⁸. Obraz otchłani – tak ważny w wierszu Komornickiej – uzupełnia więc ideę twórczości i twórcy o wątek samotności, wyobcowania, ale też o motyw transcendencji, przekraczania granic poznania oraz – przede wszystkim według mnie – granic własnej cielesności, ograniczeń, jakie stawia przed duszą upłciowione ciało (dodajmy: ciało kobiety).

W gruncie rzeczy mamy w *Bólu fatalnym* dwie „otchłanie” – tę zwerbalizowaną, obraz wyrażony za pomocą słów, oraz otchłan tekstu, pustkę tekstu. Zwróćmy uwagę, jak wiele tu przemilczeń, zdań urywanych, pauz. Oczywiście, wiąże się to z ekspresjonizmem krzyku, ale sprawia również, że „otchłan” staje się figurą tekstu. Może odsyłać właśnie do niemożności wyrażenia pewnych doświadczeń (szczególnie: cielesnych). Paradoksalnie, milczenie tekstu mówi tam, gdzie tekst nie mówi. W momencie, w którym kobiecy podmiot chce wyrazić siebie, swoje doświadczenie świata i ciała, swoje *jouissance*, *de facto* staje przed wyborem: albo wpasuje się w męskie reguły, gdyż tylko tak może zaistnieć w przestrzeni dyskursu, albo zamilknie.

O pierwszym sposobie była już mowa: raniący ciało „miecz tworzenia” sprawia, że podmiot zaczyna tworzyć. Nie zdołał uwolnić się od ciała, a tym samym stać się pozbawionym płci podmiotem, człowiekiem w ogóle. Nie może też tworzyć jako kobieta (niemożność oddania kobiecego *jouissance* w fallogocentrycznym języku). Musi więc stać się mężczyzną. Dlatego pojawia się motyw transgresji. Pisze o tym German Ritz w szkicu *Młoda Polska a transgresja płciowa*: „Odmienny głos kobiecy kształtuje się głównie na gruncie dyskursu męskiego, jest wobec niego wtórny pod względem myślowym, językowym i obrazowym. Toteż problem wszystkich form literatury kobiecej na przełomie wieków będzie przede wszystkim polegał na przejściu od mówienia o kobiecie

²⁶ K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie...*, s. 16.

²⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *Tragiczna wolność...*, s. 249. Podkr. moje – M.S.

²⁸ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłani – pełnia...*

do mówienia jako kobieta²⁹. Kobieta nie może zaistnieć w języku jako kobieta, ze swą kobiecością, gdyż język jest przestrzenią symboliczną dostępną jedynie mężczyznom. Dlatego „wpisanie się w pozycję »męskiego« podmiotu, oprócz dostępu do języka, pola dyskursu, hierarchii i dziedzictwa, daje też prawo do wyrażania fantazji definiowanych jako męskie³⁰. Z tego też powodu podmiot liryczny *Bólu fatalnego* – po nieudanym locie i zranieniu mieczem – tworzy, ale to tworzenie jest określane jako grzech i klątwa, a zatem jako coś zdecydowanie negatywnego.

Jeśli zaś chodzi o drugi z wymienionych wyżej sposobów (milczenie, przemilczanie, otchłań jako figura tekstu): dokonanie takiego wyboru (skazanie swojego tekstu na milczenie) jest znaczące, ponieważ tekst „wystawia się” wówczas na interpretację. Mówi tam, gdzie podmiot liryczny nie mógł (lub nie chciał) mówić. Komornicka stosuje obie figury. Pokazuje dramatyczny konflikt wywołany chęcią zaistnienia w tekście, stworzenia kobiecego podmiotu lirycznego (stąd kobiece sygnatury tekstu: nadmiar ciała, wyciekanie krwi, otchłań), a jednocześnie niemożność realizacji tego zamiaru, niemożność zaistnienia kobiecego podmiotu lirycznego w fallogocentrycznym języku (stąd: ciało jest okaleczone przez „miecz tworzenia”; krew pochodzi z blizn; chęć oderwania się od ciała). Dlatego wydaje mi się, że w *Bólu fatalnym* mamy do czynienia z dwoma podmiotami lirycznymi: powierzchniowym, zewnętrznym oraz głębinowym, wewnętrznym. Powierzchniowy, będący niejako na powierzchni tekstu, to ów „podmiot kobieco-męski”: kobieta, która stała się mężczyzną, męskim podmiotem. Mimo że w tekście pojawiają się formalne wykładniki kobiecości (widoczne na przykład w żeńskich formach gramatycznych), nie zmienia to faktu, że podmiot liryczny nie jest kobiecy. Obserwujemy bowiem proces uwalniania się od kobiecości (symbolizowany między innymi przez lot, przez chęć uwolnienia się od ciała), konieczny gdyż – paradoksalnie – tylko będąc mężczyzną, można zaistnieć w tekście jako kobieta; tylko z perspektywy mężczyzny może pojawić się w języku kobieta. Problem ten widać przede wszystkim w użyciu żeńskich form gramatycznych: „uderzyłam”, „wymknęłam się”, „płynę [...] lotniejsza, [...] rozwichrzona”, a szczególnie w wersie: „A ja szalona, ja nieszczęsna”. We fragmencie tym najmocniej zostaje wyeksponowane *ja* liryczne, *ja* kobiece. Ale jednocześnie status – by tak rzec – epistemologiczny tego podmiotu zostaje podany w wątpliwość: on jest szalony,

²⁹ G. Ritz, *Młoda Polska a transgresja płciowa*, przeł. M. Łukaszewicz [w:] tegoż, *Niż w labiryncie pożądania. Gender i płć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002, s. 111–112.

³⁰ I. Filipiak, *W. + M. = M.W* [w:] *Nowa świadomość płci w modernizmie*, red. G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Sheide, Kraków 2000, s. 124.

niespełna rozumu, nieszczęsny, zrozpaczony. Nastąpił więc pewien konflikt, jakieś zdarzenie, które spowodowało pomieszanie zmysłów, rozpacz. Jedynie w obszarze spekulacji pozostanie, co było tym wydarzeniem. W świetle całego tekstu możemy się domyślać, że jest to związane na przykład z zaburzeniami tożsamości: jest szalona, bo tworzy jako mężczyzna, choć jest kobietą. Za taką koncepcją przemawiać może także następujący fragment: „Ach, na to tylko już me siły / Idą, by walczyć z własnym Losem”. Co jest jej Losem? Kobiecość. Kobiecość, fakt bycia kobietą powoduje tytułowy „ból fatalny”, odwieczne przekleństwo losu. Chcąc tworzyć – powtórzmy raz jeszcze – musi zanegować w sobie tę kobiecość. Na to tylko idą jej siły. W tym momencie ujawnia się ów „podmiot kobieco-męski”, transgresyjny w całej złożoności. Tym bardziej że w drugiej części, w której jest mowa o pracy ducha, „moc niezbadana, sroga, niema” zwraca się do podmiotu lirycznego jak do mężczyzny: nazywa go „synem Adama”, mówi: „Spłacisz, coś wzięł”. A zatem dochodzimy do paradoksu: aby dostąpić tajemnicy (symbolizowanej tu przez słońce), duch – poprzez ból, cierpienie, wysiłek, pracę – musi wyzwolić się z ciała. Ale ciała męskiego. Ciało kobiece zostało już przecież zanegowane. Podmiot liryczny stał się mężczyzną-twórcą. „Miecz tworzenia” zniszczył ciało kobiece, kobieta bowiem nie może się posługiwać „mieczem tworzenia”.

Jednakże – jak rzekłem – mamy też w tekście podmiot ukryty, głębinowy. Można go zobaczyć tam, gdzie tekst – mówiąc metaforycznie – występuje z brzegów (ciało jako nadmiar) oraz tam, gdzie tekst milczy (otchłań jako figura tekstu). Kiedy kobieta chce wyrazić siebie, robi to albo przez ciało, albo przez milczenie. Tylko tak może zaistnieć w przestrzeni tekstu. Stąd dwukrotnie pojawia się metafora „spiekłych ust” (w innym wariantcie: „suche dno mych ust”). Właśnie wtedy, gdy podmiot liryczny chce wypowiedzieć swoje prawdziwe *ja, ja* kobiety i gdy chce to zrobić jako (i jak) kobieta, wówczas usta zasychają, są niezdolne do wypowiedzenia czegokolwiek. Pozostaje jedynie milczenie. Zatem tym głębinowym, ukrytym (i cierpiącym naprawdę) podmiotem *Bólu fatalnego* jest kobieta z „wyschniętymi ustami” – ona chce mówić, ale nie może, w dostępnym jej systemie języka nie znajduje słów.

Tekst androgyniczny

W dotychczasowej interpretacji celowo pomijałem jeden fragment. Budził on we mnie i sprzeciw, i wątpliwości, i wiele pytań. A przecież jest ważny, gdyż pokazuje, co jest impulsem tworzenia, co dla podmiotu lirycznego jest *jouissance*. Zacytujmy:

Zachwył jedni płodzi ból rozpadu –
Wnętrzną moc skupienia wnet na zewnątrz
Jak wezbrana lawa się rozprasza –
Duch nie może zawrzeć w sobie cudu –
Wre pod wodospadem płytka czasa –
Pryska skier miliardem w otchłań pustą
I zostawia suche dno mym ustom.

Mateusz Antoniuk – chyba jednak upraszczająco – tak komentuje ten fragment:

Ten sugestywny opis aktu twórczego mówi bardzo wiele o cierpieniu. Komornicka przeprowadza anatomię bólu tworzenia. Boli świadomość, że dzieło, jako wyraz emocji i myśli, jest chaosem. Kreator osiąga stan wewnętrznego skupienia, doświadcza poczucia jedności, integralności swojej osoby – ale tylko do pewnego, wyraźnie wskazanego momentu. [...] Dezintegracja nieuchronnie towarzyszy fazie ekspresji. [...] Wiersz Komornickiej mówi o człowieku rozpoznającym swoją aktywność twórczą jako zatracanie jedności, rozpraszanie siły, nadmierne mnożenie myśli i emocji. [...] Twórczość jest marnowaniem siebie³¹.

Trzeba zauważyć, że w powyższym fragmencie wiersza pojawia się większość z omówionych wcześniej obrazów: ciało i metafora „suchych ust”, wyciekanie (lawy), otchłań, transgresja („wnętrzną moc skupienia wnet na zewnątrz”). Ale rodzą się pytania: jaki „zachwył”? dlaczego „jedni”? „ból rozpadu” czego? Impulsem do tworzenia staje się „zachwył”, którego źródłem jest „jednia”. Zatem pierwotna jednia to siła sprawcza *jouissance*. Dlatego też adresatem tekstu jest Adam, kojarzony – co wyżej omówiłem – właśnie z jednią. Oczywiście jednia niekoniecznie wiąże się tu z androgyne, z jednią płci, choć – przyznam szczerze – w świetle całego tekstu taka koncepcja wydaje mi się najbardziej prawdopodobna. Ritz: „U Komornickiej interesujące jest, że nigdy nie stara się pomijać płciowego punktu wyjścia swej transgresji, a przeciwnie, uwydatnia go”³². To może być również jednia ze światem, jednia duszy i ciała. Niemniej jednak wykazana została momentalność, ulotność tej jedni. Zachwył wywołuje jej rozpad, rozdzielenie. Fragment ten jest zdecydowanie podporządkowany transgresyjności i metamorfozom. Zachwył pierwotną jednią, zdeponowany we wnętrzu podmiotu, powoduje jego rozpad w chwili uzewnętrzniania. Nieosiągalne jest pokazanie (zapisanie) owego zachwyłu, gdyż jest on dostępny tylko jedni, która nie ma swojej reprezentacji na zewnątrz, w słowie. *Jouissance* powstaje zatem na styku (w wyniku styku) duszy

³¹ M. Antoniuk, dz.cyt., s. 108–109.

³² G. Ritz, dz.cyt., s. 115.

i ciała. Wówczas rodzi się zachwyty, który staje się źródłem twórczości. Jednak w momencie aktu twórczego, ukazanego w tekście jako obraz erupcji lawy, energii twórczej długo drzemiącej we wnętrzu podmiotu, następuje podział, rozpad pierwotnej jedni, znika impuls zachwyty, pozostają jedynie suche usta (niemożność wypowiedzi) i otchłań (milczenie tekstu).

Ból fatalny to tekst androgyniczny. Nie oznacza to, że został napisany przez androgynę. Tożsamość podmiotu lirycznego jest tu – co starałem się udowodnić wyżej – sprawą problematyczną. Mamy tutaj do czynienia z dwoma podmiotami: „kobieco-męskim” oraz (ukrytym) „kobięcym”. W ten sposób tekst staje się dynamiczną przestrzenią dramatycznych negocjacji, ścierania się tego, co męskie (szczególnie fallogocentryczny język), i tego, co kobiece (próba wyrażenia niewyraźnego kobiecego doświadczania świata). W tym też sensie można mówić o jedni: to tekst staje się pierwotną jednią, androgynę, bowiem, aby tekst stał się faktem, kobięcy podmiot liryczny musi zaprzeczyć, zrzec się swojej kobiecości na rzecz męskości. A ponieważ ciało jest niezbędne do wyłonienia się tego podmiotu, owo zrzeczenie nigdy nie jest do końca możliwe, lot zawsze będzie kończył się upadkiem w „otchłań milczenia”, zachwyty zawsze będzie skazany na „spiekłe usta”. Dlatego podmiot może być albo „męski” albo „kobieco-męski” – nigdy „kobięcy”, gdyż tylko mężczyzna ma swoją reprezentację w języku. Tekst kobięcy będzie więc zawsze androgyniczny, będzie łączył pierwiastki męskie i żeńskie. Spod płaszczyzny tekstu, w naddatkach i przemilczeniach, będzie wyłaniała się kobieta z jej *jouissance*, z jej ciałem.

Wydaje mi się, że wnioski płynące z powyższej analizy można rozciągnąć na sytuację młodopolskich poetek w ogóle. Kralkowska-Gątkowska: „Komornicka paradoksalnie przyczyniła się [...] do oświetlenia nowego w jej czasach problemu – sytuacji twórczej kobiety w kulturze. Jest [...] to kształtująca się na oczach czytelnika »świadomość androgyniczna« pisarki”³³. Ta „świadomość androgyniczna” – czyli właśnie świadomość niemożności bycia poetką *sensu stricto*, niemożności skonstruowania kobiecego podmiotu zdolnego wyrazić kobiece *jouissance* – w wypadku innych młodopolskich poetek bywała niekiedy „nieświadomością” – nie zdawały sobie sprawy z istnienia takiego problemu, choć (nieświadomie) z nim walczyły. Komornickiej udało się to zwerbalizować (choćaby w *Bólu fatalnym*), uczynić z tego wizualny znak (przemiana). Inne poetki uciekały się do bardziej subtelnych – i jednocześnie mniej widocznych – metod: przede wszystkim wybór męskiego pseudonimu, ale też męskie formy gramatyczne, patrzenie na siebie jako na męski fantazmat (np. związek kobiety i natury), wybieranie przestrzeni i tematów twórczych

³³ K. Kralkowska-Gątkowska, *Cień twarzy. Szkice o twórczości Marii Komornickiej*, Katowice 2002, s. 231.

nieopanowanych przez mężczyzn (np. macierzyństwo) oraz przemilczanie pewnych tematów (przy ewentualnym „sygnalizowaniu milczenia”). Na ostantacyjne wyznanie „Jestem baba” trzeba będzie poczekać do Świrszczyńskiej, choć na gruncie prozy w pierwszych latach XX wieku zrobiła to Nałkowska. Na razie młodopolskie poetki są skazane na wybór: kobieta albo człowiek. Aby tworzyć, muszą stać się człowiekiem, a tym samym zanegować swoją kobiecość. Człowiekiem, czyli mężczyzną, bo tylko on ma dostęp do języka, posiada swoją reprezentację w (fallogocentrycznym przecież) języku. W ten sposób każdy tekst młodopolskiej poetki jest androgyniczny, łączyć bowiem musi pierwiastki męskie i żeńskie, staje się więc płaszczyzną negocjacji dwóch podmiotów: męskiego i (niewyraźnego) kobiecego. Owa negocjacja nie zawsze jest widoczna w utworach poetyckich, wydaje mi się jednak, że zawsze tam jest. Należy jej szukać właśnie w miejscach, gdzie tekst milczy, gdzie podmiot liryczny nie może mówić, bo ma „spiekłe usta”, gdzie zamiast dyskursu pojawia się ciało.