

Inne lustra.  
Pseudonarcystyczne reprezentacje w utworach  
Haliny Poświatowskiej i Wisławy Szymborskiej

ABSTRACT. Zalewski Cezary, *Inne lustra. Pseudonarcystyczne reprezentacje w utworach Haliny Poświatowskiej i Wisławy Szymborskiej* [Different mirrors. Pseudonarcissistic representations in the poetry of Halina Poświatowska and Wisława Szymborska]. „Przestrzenie Teorii” 12. Poznań 2009, Adam Mickiewicz University Press, pp. 45-55. ISBN 978-83-232-2077-0. ISSN 1644-6763.

The article analyses and compares two poetical texts written by women. The texts use a motif of a mirror in both literal and metaphorical way. The author compares H. Poświatowska's and W. Szymborska's poems to question traditional twentieth-century reception of Narcissus' motive. The proposal that arises is to see this motive as an illusion. Any woman that watches herself in a mirror does not seek just for her sight, but also for a sight of "an other" – a man. Quoting these gives, in the author's opinion, an argument to say that a woman watching her reflection is not able to converge the mythical Narcissus' archer. Appearance of a man that was sought mediates the act of self-contemplation in which one that was watching gets an access to herself by both body and mind aspect. The access is possible only under a condition of "sight of an other" mediacy. The subject in women's lyrics is liable and dependent on what can be seen as a typical feature of its modern version. This liability and dependency is being carefully masked in lyrics written by men that explore the myth of Narcissus.

Artystyczne przedstawienia mitu Narcyza niejednokrotnie zawierały rekwizyt lustra oraz pojawiającego się w nim odbicia. W XX wieku poezja polska wypracowała pewien „wariant narcystyczny”, który polega na wprowadzeniu postaci kobiecej oglądającej własny wizerunek w zwierciadle<sup>1</sup>. Odmiana ta preferowała lirykę roli (ew. maski), ponieważ autorem wiersza najczęściej bywał mężczyzna (np. B. Leśmian, L. Staff), a podmiotem lirycznym – osoba płci żeńskiej. Takie przekształcenie znanego motywu nie modyfikowało jednak jego zasadniczej interpretacji: „Narcyza” – podobnie jak Narcyz – okazywała się postacią zapatrzoną w siebie, czerpiącą (rozmaicie zresztą dookreślaną) przyjemność z auto-kontemplacji.

Wszelako wariant ów ma jeszcze jedną odmianę, która nie wprowadza powyższego dystansu między piszącym a mówiącym w wierszu. Za-

<sup>1</sup> Por. S. Jaworski, *Narcyz*, [w:] *Mit – człowiek – literatura*, wstęp S. Stabryła, Warszawa 1992, s. 144; M. Głowiński, *Narcyz i jego odbicia*, [w:] tegoż, *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 80-81.

stanawiający jest fakt, iż podmiot jako *porte-parole* poetki – gdyż sytuacja ta ma miejsce w obrębie tzw. liryki kobiecej – dokonuje zarazem modyfikacji zastanej tradycji. Kobieta oglądająca siebie pozostaje bowiem zaintrygowana tą funkcją lustra, którą precyzyjnie ujął Umberto Eco, twierdząc, iż:

Magia zwierciadeł ma swoje źródło w tym, że ich ekstensywność-intruzyjność nie tylko pozwala nam uzyskać lepszy ogląd świata, lecz również popatrzeć na nas samych tak, jak widzą nas inni: jest to doświadczenie jedyne w swoim rodzaju, rodzaj ludzki nie zna mu podobnych<sup>2</sup>.

Istnieje zatem fascynująca koniunkcja między autopercepcją a percepcją dokonywaną przez Innego. Pierwszą można opisać w kategoriach albo bardziej wnikliwej eksploracji (intruzyjność), albo poszerzania perspektywy oglądu (ekstensywność).

Celem niniejszego artykułu jest analiza „narcystycznych” reprezentacji, jakie pojawiają się u dwóch powojennych poetek. Halina Poświatowska wykorzystuje zwierciadlany rekwizyt na zasadzie intruzyjności, a Wisława Szymborska – ekstensywności. Obie jednak kontaminują uzyskany w ten sposób ogląd z doświadczeniem cudzego spojrzenia, dzięki czemu znakomicie przełamują utrwalony stereotyp.

## 1

W debiutanckim *Hymnie bałwochwalczym* Poświatowskiej znajduje się proza poetycka zatytułowana *Lustro*<sup>3</sup>. Już pierwsze zdanie wprowadza mitologiczny podtekst:

jestem zaczadzona pięknem mojego ciała.

Dzięki zwierciadlanemu odbiciu pojawia się zatem samozwrotna relacja, w której naprzeciw kobiecego „ja” ukazuje się somatyczna reprezentacja. Natura tej więzi nawiązuje do narcystycznej konwencji, ponieważ podkreśla zarówno estetyczny wymiar „przedmiotu” kontemplacji, jak również ekstatyczne zauroczenie, jakie ogarnia kobietę na jego widok.

Powyższe zdanie zostało wydzielone z pozostałej partii tekstu. Niewątpliwie bowiem pozostaje ona w wyraźnej opozycji do niego:

patrzyłam dzisiaj na siebie twoimi oczyma. odkrywałam miękkie zagięcie ramion znużoną okrągłość piersi które chcą spać i powoli na przekór sobie staczają się

<sup>2</sup> U. Eco, *O zwierciadłach*, [w:] tegoż, *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Kraków 1999, s. 75. Por. M. Wallis, *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*, Łódź 1956, s. 69.

<sup>3</sup> Cyt. za: H. Poświatowska, *Dzieła. Poezja*, t. 1, Kraków 1997, s. 99.

w dół. moje nogi rozchylające się oddające bezmiernie aż po krańce których nie ma to co jest mną i poza mną pulsuje w każdym liściu w każdej kropli deszczu. widziałam się jak gdyby poprzez szkło w twoich oczach patrzących na mnie czułam twoje ręce na ciepłej napiętej skórze moich ud i posłuszna twojemu rozkazowi stałam naga naprzeciw wielkiego lustra.

Intruzyjność tej autokontemplacji polega zarówno na odsłanianiu tego, co jeszcze nie zostało zobaczone, jak również na dostrzeganiu innego wymiaru w tym, co wielokrotnie już oglądane. Estetyzacja (a zarazem erotyzacja) pojawia się wyłącznie w pierwszej sytuacji: oto odkryta zostaje atrakcyjna linia ramion czy powierzchnia skóry na kobiecych udach. Natomiast w drugim przypadku występuje ujęcie psychosomatyczne; można nawet zaryzykować hipotezę, iż ciało funkcjonuje tu jak symbol, za którym skrywają się doznania wewnętrzne. Kinetyzacja, jakiej poddane są piersi oraz nogi, dokonuje bowiem ich deerotyzacji, dzięki której konstytuuje się kobieca persona: osoba bezwolna i pogrążona w onirycznej wizji. Zawiera się w niej doświadczenie maksymalnej oraz intymnej jedności z naturą, która staje się w ten sposób „przestrzenią” oswojoną, bliską.

Kształtowanie owej intruzywności nie dokonuje się jednak – jak uprzednio – na podstawie więzi między oglądającą a oglądaną. Ta binarna opozycja zostaje uzupełniona o trzeci, mediacyjny wymiar. Zanim więc ciało kobiety zostanie objawione jej samej, będzie obserwowane przez męskie spojrzenie, które – paradoksalnie – pojawia się dzięki samej bohaterce. Tylko lustro pozwala na takie *genderowe* „przemieszczenie” oglądu, ponieważ obraz w nim uzyskany jest zarówno „dla siebie”, jak i „dla innego”.

Sytuacja taka byłaby oczywiście niemożliwa, gdyby nie bliska, chociaż jeszcze niebezpośrednia obecność podmiotu męskiego. W erotykach Poświatowskiej taka sytuacja liryczna pojawia się nader często: kobieta czeka na nieuchronne spotkanie, starając się sprostać oczekiwaniom drugiej strony. Bernadetta Żynis trafnie określiła tę strategię, stwierdzając, iż:

wypowiedź liryczna ma swojego adresata w postaci mężczyzny. I nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, gdyby nie fakt, że tematem tej wypowiedzi jest próba samostanowienia tego, co kobiece. W tej perspektywie musi okazać się, że odpowiedź na pytanie o kobiece nie ustala się poprzez wgląd we własne wnętrze i szukania tam odpowiedzi na kobiece, ale poprzez próbę odgadnięcia, co jest kobiece w perspektywie mężczyzny<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> B. Żynis, *Wilczyca, kocica, kwoka – kobieta w jednym wierszu Haliny Poświatowskiej*, „Ruch Literacki” 2007, z. 6, s. 607-608.

Przy takim założeniu ciało rzeczywiście ulega uprzedmiotowieniu, ponieważ kobieta nie ma do niego bezpośredniego dostępu. Jest ono przecież modelowane zgodnie z przewidywaną reakcją. Ale ta gra nie jest wyłącznie negatywna:

Ceną „zmysłowego” spotkania jest strata, zyskiem – ujawnienie się kobiecości, jej jedyna możliwość zaistnienia<sup>5</sup>.

Tematem *Lustra* jest właśnie ów paradoks jednoczesnej straty i zysku; paradoks, który jest efektem męskiej mediatyzacji między somatycznym a personalnym wymiarem kobiecości. Bohaterka, dokonując konstytucji własnego ciała jako „przedmiotu” męskiego zainteresowania, traci je, ale zarazem, i dzięki temu, staje się (o)sobą. Podmiotowość kobieca wyłania się zatem z interakcji z męskim spojrzeniem; interakcji, której autentyczną symulację stanowi zwierciadlana kontemplacja.

Intrygującym momentem tego utworu jest rozkaz przeprowadzania owej symulacji, jaki zostaje przekazany bohaterce. Nie ma on charakteru despotycznego nakazu: jest raczej poleceniem – niemalże prośbą – którego spełnienie poprzedzone jest akceptacją. Pojawia się więc sugestia, iż zarówno bohater, jak i bohaterka dostrzegają niezbędną naturę tej procedury. Wynika to, jak sądzę, z przekonania, iż kobieca tożsamość zbudowana dzięki mediacyjnej interakcji, okazuje się nader krucha i niestabilna. Dlatego ponawianie czy odtwarzanie męskiego spojrzenia za pomocą lustra jest zabiegiem, który umacnia w istnieniu kobietę wraz z jej ciałem.

Interpretację taką wspiera ostatnie zdanie tekstu relacjonujące zakończenie „spektaklu”:

a potem zasłoniłam oczy twoje, żeby nie widzieć i nie czuć samotności mojego rozkwitłego tobą ciała.

Kulturowa praktyka związana ze zwierciadłem pozwala na podwójne odczytanie otwierającej ten wers metonimii. Zakrycie powierzchni lustra powoduje zatem, po pierwsze, zanik wzroku mężczyzny, dzięki któremu erotyczny wymiar ciała kobiety uzyskał swoje spełnienie. Jeżeli zatem to somatyczne odbicie też zostaje (niejako automatycznie) usunięte z pola

---

<sup>5</sup> Tamże, s. 608. Nie jest wykluczone, iż paradoks ten został zaczerpnięty z filozofii egzystencjalnej, której powszechna recepcja rozpoczęła się wówczas w Polsce. J.P. Sartre przedstawiał tę kwestię następująco: „Inny mnie posiada; spojrzenie innego kształtuje moje ciało w jego nagości, sprawia, że ono się rodzi; rzeźbi je, wytwarza takim, jakie *jest*, widzi je tak, jak ja nigdy go nie zobaczę. Inny przechowuje sekret – sekret tego, czym jestem”. J.P. Sartre, *Byt i nicość. Zarys ontologii fenomenologicznej*, przeł. J. Kiełbasa, P. Mróz, R. Abramciów, R. Ryziński, P. Małochleb, Kraków 2007, s. 454.

widzenia, oznacza to, iż dla bohaterki jej wygląd – sam w sobie – jest nieatrakcyjny, wręcz niekonieczny.

Dodatkowo, po drugie, ów gest przesłonięcia lustra sugeruje śmierć. Jest ona tu niedopowiedziana: może mieć wymiar dosłowny albo jedynie metaforyczny związany z opuszczeniem. Jakkolwiek by było, odejście mężczyzny nie tylko potęguje (bez)przedmiotowy stosunek kobiety do własnego ciała, ale stanowi potencjalne zagrożenie dla jej tożsamości. Bohaterce pozostaje bowiem samotność, z której nie wyłania się nic, co tworzyłoby kobiecą personę. „Ona” bez „niego” jest niespełniona, nieukształtowana, nieokreślona i nawet zwierciadlana symulacja nie jest w stanie złagodzić tego stanu. Wręcz przeciwnie: zalecane powtórzenie tej sceny generuje jedynie iluzję, która coraz słabiej przypomina realną obecność kochanka<sup>6</sup>.

## 2

Wiersz Szymborskiej *Przy winie*<sup>7</sup> odwraca sytuację liryczną w stosunku do poprzedniego utworu. O ile bowiem Poświatowska koncentruje uwagę na zwierciadlanym „seansie” prawdopodobnie mającym między-ludzkie antecedencje, o tyle dla Szymborskiej kluczowa jest aktualna interakcja, która dopiero znajdzie swój gorzki finał w scenie z lustrem.

U obu jednak poetek występuje analogiczna sytuacja związana z konwencją erotyku. Wprawdzie autorka *Soli* zdecydowanie rzadziej po nią sięga, ale dokonuje tego z właściwym sobie dystansem i refleksją. Nieprzypadkowo zatem rozważania na temat miłości uzyskały formę dyskursywną w kształcie posłowie, jakim Szymborska opatrzyła *Dzieje Tristana i Izoldy*. Ten architekt europejskiej erotyki sprowokował poetkę do następującej obserwacji:

Literatura (...) zacznie odchodzić od opisów miłości płonącej tak równym i nigdy nie gasnącym płomieniem. Zajmie się miłością chwiejną, przemijającą, nierówno podzieloną albo wręcz bezwzajemną. I co charakterystyczne – zacznie wyróżniać już tylko jedną osobę miłosnego duetu: tę, która kocha bardziej i skutkiem tego większy ciężar dźwiga<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Trudno zatem zgodzić się z refleksjami A. Nasiłowskiej, która powołując się m.in. na *Lustro*, twierdzi, iż: „W wierszach Poświatowskiej wyrażona została wprost cecha psychiczna rzadko ujawniana, choć dla kobiecości bardzo ważna: całkowita akceptacja własnej cielesności, a nawet narcyzm, autoerotyzm”. A. Nasiłowska, *Krzyk Julii i czarodziejstwo słów*, [w:] H. Poświatowska, *Dzieła. Poezja*, dz. cyt., s. 13-14; por. G. Borkowska, *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*, Kraków 2001, s. 170-181.

<sup>7</sup> Cyt. za: W. Szymborska, *Sól*, Warszawa 1963, s. 16.

<sup>8</sup> W. Szymborska, *Posłowie*, [w:] J. Bédier, *Dzieje Tristana i Izoldy*, przeł. T. Boy-Żeleński, Kraków 1996, s. 143-144.

W liryce Szymborskiej sytuacja jest analogiczna, a jeśli pojawia się stabilna symetria między kochankami, jest ona traktowana raczej ironicznie<sup>9</sup>. Wiersz *Przy winie* także realizuje podobną zasadę dysproporcji, ponieważ rola partnera jest marginalna. Sprowadza się do jednego aktu, którego prezentacja otwiera tekst:

Spojrzał, dodał mi urody,  
a ja wzięłam ją jak swoją.  
Szczęśliwa, połknęłam gwiazdę.

Pozwoliłam się wymyślić  
na podobieństwo odbicia  
w jego oczach. Tańczę, tańczę  
w zatrzęsieniu nagłych skrzydeł

Jeśli mężczyzna patrzy, to w jego oczach – niczym w lustrze – pojawi się postać tej, na którą spogląda. Jeśli jednak mężczyzna jest zakochany i patrzy „w zachwyceniu”, to jego oczy odzwierciedlają nie to, co obiektywne, ale przekazują subiektywną percepcję, w której postać kobiety zostaje upiękuszona, wyidealizowana. Stanisław Balbus sądzi, iż jest to fantazmatyczne wyobrażenie, które następnie mężczyzna:

narzuca jej poprzez rodzaj tajemniczej magii miłosnej namiętności. Wmawia w nią hipnotycznie wyimaginowany jej obraz, który ona przyjmuje za swój własny, nie jego [tj. mężczyznę – C.Z.] bynajmniej samego widząc, lecz siebie samą za jego pośrednictwem<sup>10</sup>.

Wydaje się, iż element presji nie jest przez poetkę podkreślany. To raczej bohaterka, zobaczywszy ów fantazmat aktywnie i z zadowoleniem, zgadza się na niego. Konsekwencje są jednak dokładnie takie: oto auto-percepcja ulega nieuchronnej mediatyzacji i kobieta przejmuje męskie spojrzenie w oglądzie własnej postaci. Znowu zatem lustro – zwłaszcza jeśli jest metaforą oczu – nie wyklucza spoglądania na siebie z perspektywy innego.

Poświatowska w tej sytuacji kładła nacisk na erotyzację ciała, natomiast Szymborska koncentruje się na problemie tożsamości:

Stół jest stołem, wino winem  
w kieliszku, co jest kieliszkiem  
i stoi stojąc na stole.  
A ja jestem urojona,  
urojona nie do wiary,  
urojona aż do krwi.

<sup>9</sup> Por. W. Wantuch, *Miłość na wieży Babel*, [w:] *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Kraków 1996, s. 168-167.

<sup>10</sup> S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 121.

Ta strofa oparta została na kontraście dwóch wizji, których pozorną symetrię uwydatniają zastosowane epifrazy. Z jednej zatem strony przedstawione zostają rzeczy, które należą do sytuacji lirycznej. Ich status ontologiczny jest wyznaczany przez zasadę samozwrotnej relacji, której poetyckim wyrazem jest tautologia. Obowiązuje ona nie tylko w porządku istoty, ale nawet funkcji, tak jakby zastosowanie danego przedmiotu również wynikało z jego właściwości.

Z drugiej strony pojawia się doświadczenie kobiety, która konstytuuje własną tożsamość, pomijając takie puste tautologie. Urojenie polega bowiem na zapośredniczeniu: „ja” zostaje stworzone przez „ty”, a następnie od niego zapożyczone. Ten akt jest niewątpliwie kreacyjny, a nawet sztuczny, ale – i to jest ważne – wcale z tego powodu nie mniej rzeczywisty. Podkreśla to poetka dwiema epifrazami, których sens powstaje dzięki modyfikacji odpowiednich frazeologizmów. W przypadku pierwszej („nie do wiary”) pojawia się hiperbola, która podkreśla siłę i zasięg zjawiska, a zarazem wskazuje na jego kognitywną, związaną ze stanem świadomości naturę. W przypadku drugiej („do krwi”) następuje deleksykalizacja sugerująca, iż nowo otrzymana tożsamość dotyczy również wymiaru somatycznego.

Kreacja, jaka się dokonuje dzięki zakochanemu spojrzeniu, zostaje następnie rozszerzona, tak jakby patrzenie w to „lustro” odkrywało przed bohaterką kolejne elementy (nie)rzeczywistości. Szymborska wyolbrzymia nawet ten efekt ekstensywności:

Mówię mu, co chce: o mrówkach  
umierających z miłości  
pod gwiazdozbiorem dmuchawca.  
Przysięgam, że biała róża,  
pokropiona winem, śpiewa.

Śmieję się, przechylam głowę  
ostrożnie, jakbym sprawdzała  
wynałazek. Tańczę, tańczę  
w zdumionej skórze, w objęciu,  
które mnie stwarza.  
Ewa z żebra, Venus z piany,  
Minerwa z głowy Jowisza  
były bardziej rzeczywiste.

Bohaterka albo stwarza kolejne „rekwizyty”, albo testuje ten, który właśnie zmienił swoją istotę. Niezależnie jednak od tego, czy owym obiektem będą odpowiednio przekształcone elementy natury, czy też własne ciało, funkcja tych działań okazuje się podobna. Jeśli bowiem kobieta mówi – zarówno za pomocą słów, jak i gestów – to dzięki temu dokonuje

zabiegu uprawdopodobnienia: powstaje mikro-kosmos, w którym nawet ktoś tak fantastyczny mógłby istnieć. Baśniowa, naiwna czy przeciwnie stechnicyzowana wizja ma udowodnić, że jest takie „miejsce”, do którego wykreowana niedawno osobowość znakomicie pasuje.

Oznacza to, iż nierealny charakter tej sytuacji domaga się utrwale-  
nia, ciągłego podtrzymywania. Budowanie tożsamości na podstawie spoj-  
rzenia innego przypomina zatem taniec: jest tyleż ekstatyczne i angażu-  
jące, ile ograniczone, krótkotrwałe. Chociaż nie zawsze. Niekiedy bowiem  
prowadzi do rezultatów, które stają się częścią kulturowej tradycji. Dla-  
tego biblijno-mitologiczne sceny wykazują zarówno podobieństwa – to  
mężczyzna „stwarza” w nich kobietę – jak i różnice, polegające właśnie na  
ich bardziej realnym wymiarze. Ikony te uzyskały status nieusuwalny,  
więc nie podlegają psychologicznym relatywizacjom czy przemianom.

O tym, iż przeczuwane tu przez bohaterkę zagrożenie jest konkretne,  
przekonuje ostatnia strofa:

Kiedy on nie patrzy na mnie,  
szukam swojego odbicia  
na ścianie. I widzę tylko  
gwóźdź, z którego zdjęto obraz.

Zatem stwarzający wzrok mężczyzny wyczerpuje się, ulegając rozpro-  
szeniu czy odwróceniu. Jakiegokolwiek by były powody tej zmiany, skutek  
jest zawsze ten sam: zanik pośrednictwa natychmiast doprowadza do ani-  
hilacji owo „ja”, które niedawno zostało powołane do istnienia. Ostatnim,  
desperackim wręcz gestem kobiety jest próba dokonania symulacji, która  
przedłużyłaby tę sytuację. Podobnie jak u Poświatowskiej bohaterka szu-  
ka lustra, w którym mogłaby się przejrzeć, posługując się uwewnętrznio-  
nym spojrzeniem innego.

Koncept Szymborskiej polega na tym, iż udaremnienie tego zamiaru  
przedstawione zostaje dwufazowo. Najpierw odkryty zostaje fakt, iż za-  
miast zwierciadła na ścianie kiedyś był powieszony obraz. Dopiero potem  
okazuje się, że tego ostatniego też nie ma, a został tylko utrzymujący go  
gwóźdź. Jeśli jednak między tymi etapami poetka dokonała inwersji,  
bezpośrednio przechodząc od braku lustra do owego gwoździa, to czyni to  
ze względu na uzyskanie wyrazistej – tj. pozbawionej retardacji – pointy,  
która podkreśli wewnętrzną przemianę bohaterki.

Jednakże dopiero przywrócenie tej chronologii pozwala pokazać pełen  
proces. Oto bowiem nie znajdując swojego (i zarazem nie-swojego) odbi-  
cia, kobieta oczekuje przynajmniej malarskiej reprezentacji. Gdyby taka  
się pojawiała, można by było ponowić przynajmniej ów akt percepcji eks-  
tensywnej, który starzał lub przekształcał pewne przedmioty, tak iż sta-  
wały się one „naturalnym” otoczeniem niezwyklej kobiety.



Szyborska demonstrowuje zatem uprzedni proces, usuwając wszelkie jego elementy. Najpierw znika wzrok innego, potem jego substytut – lustro, a ostatecznie – substytut substytutu, czyli obraz. Zostaje przedmiot, który jest nie-reprezentacyjny: niczego, poza samym sobą, nie przedstawia. „Gwóźdź jest gwoździem” – mogłaby powtórzyć bohaterka, wskazując na jego prostą, tautologiczną naturę. Jednakże w tej sytuacji twierdzenie to dotyczy nie tyle statusu przedmiotów znajdujących się w pobliżu, ale raczej odsyła do osoby, która je postrzega. Ona sama zaczyna postrzegać „siebie” przez pryzmat „siebie” – chociaż nie jest pewne, jakiej waloryzacji podlega ta sytuacja.

### 3

W obu utworach przedstawiony został nie tylko proces wzrokowej mediatyzacji, ale również jego finał, który wprowadza zasadniczy kontrast. Radykalna różnica między obecnością a nieobecnością męskiego spojrzenia (lub jego lustrzanego substytutu) sugeruje, iż ów akt wizualnej percepcji – oraz jego odbiór przez kobietę – zawiera jeszcze dodatkowy, ukryty sens.

Cyrkulacja spojrzeń jest bowiem, jak sądzę, czytelną metaforą pragnienia, które krąży między mężczyzną a kobietą. W kontekście psychologicznym patrzenie na siebie oczami innego oznacza, iż jedno pragnienie kopiuje drugie, dlatego wspólnie kierują się ku temu samemu „przedmiotowi”. Kobieta przejmuje zatem skierowane ku sobie nastawienie mężczyzny, i dzięki tej konwergencji jej ciało – obiekt obustronnego zainteresowania – nabiera niezwykłych właściwości. René Girard – twórca teorii zapośredniczonego pragnienia – stwierdza, iż znalazłszy się w takiej sytuacji, kobieta:

nie chce oddać swej cennej osoby, by zaspokoić wzbudzone pragnienia, ale jej osoba nie byłaby tak cenna, gdyby owych pragnień nie wzbudzała. Wartość, którą sama sobie przypisuje, zasadza się wyłącznie na wartości przypisywanej jej przez *Innych*. Dlatego szuka chciwie potwierdzenia tej wartości; podsyca pragnienia kochanka nie po to, aby im ulec, tylko żeby się im opierać<sup>11</sup>.

Ten zarysowany tu scenariusz jest oczywiście epicki, a nie liryczny, dlatego utwory obu poetek koncentrują się na jednym jego etapie, pomijając zarówno strategię pobudzania, jak i opozycji. Pozostaje jedynie ów moment nadwartości, jaka pojawia się w wyniku imitacji męskiego pragnienia. U Poświatowskiej realizuje się ona przede wszystkim dzięki rein-

<sup>11</sup> R. Girard, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. K. Kot, Warszawa 2001, s. 112.

terpretacji własnej cielesności, która ulega wtórnej, zapośredniczonej erotyzacji. Szyborska przeciwnie: koncentruje się na prezentacji nowego stanu wewnętrznego, który powstaje jako efekt tej sytuacji.

Taka eksplikacja obu utworów pozwala także na rewindykację narcystycznej tradycji. Girard niejednokrotnie wskazuje, iż jest ona iluzją, gdyż zakłada podmiot samowystarczalny. Ponieważ zaś każda mediacja – szczególnie zaś ta, która odbywa się w sferze pragnienia – wyklucza autonomię, należałoby raczej zjawisko to określić mianem pseudonarcyzmu; czyli narcyzmu udawanego, pozornego. Autorka *Lustra* realizowałaby zatem pseudonarcyzm somatyczny, natomiast autorka *Przy winie* – mentalny.

Ten „kobiecy” pseudonarcyzm należy niewątpliwie przeciwstawić „męskiemu” narcyzmowi. Znakomitej ilustracji dla tej opozycji dostarcza tekst literacki, którego autorem jest klasyk polskich analiz tego mitu – Michał Głowiński. W jego niewielkiej prozie zatytułowanej *Kotka i Narcyz* pojawiają się następujące wizje:

Już przed laty uczeni etnologowie stwierdzili, że zwierzęta nie postrzegają swoich odbić, niczym zatem lustro nie różni się dla nich od wszelkich innych materii. Nie mogą podziwiać siebie, nie mogą się zachwycać szczegółami swej urody i tak jej modelować, by odpowiadała temu, co byłoby dla nich ideałem. I gdy urodziwa kotka wdzięczy się przypadkiem w okolicach zwierciadła czy nad wodą, w której jej gesty odbijają się wyraźnie, nie czyni tego sama dla siebie, sama o swoim wyglądzie niczego wiedzieć nie może, na swój sposób jest altruistką, bytem – dla innych. I staje się zaprzeczeniem Narcyza. Ale czy ów młodzian, zapatrzony w siebie i sobą zachwycony, kontemplując własne odbicie w tafli jeziora, nie robi czegoś więcej. Czyż nie potwierdza naszych kompetencji, czyż nie korzysta z tego, co jedynie rodzajowi ludzkiemu przysługuje, jest zatem najbardziej człowiecze. Pochylony nad wodą, w sobie zatopiony, egotycznie sobą ukontentowany, staje się symbolem tego, co ludzkie<sup>12</sup>.

Ta stratyfikacja jest ewidentnie nacechowana *genderowo*. Pomimo iż autor przywołuje ogólną kategorię zwierząt, to jednak konkretny wybór pada na kotkę, która przynajmniej sugeruje kobiecość. To właśnie pierwiastek żeński w naturze obdarzony zostaje tą aberracją, której autor nie rozumie: oglądanie siebie jest – „zawsze już” – percepcją zapośredniczoną przez wzrok innego<sup>13</sup>. Natomiast pierwiastek męski konotowany przez

<sup>12</sup> M. Głowiński, *Kotka i Narcyz*, [w:] tegoż, *Przywidzenia i figury: małe szkice 1977–1997*, Kraków 1998, s. 97-98.

<sup>13</sup> Warto podkreślić, iż Głowiński, pisząc o micie Narcyza, uwzględnia – paradoksalny jego zdaniem – wywód Ortegi y Gasset, zgodnie z którym w cywilizacjach prymitywnych: „Narcyz nie widział siebie, lecz kogoś innego, współistniał z nim w magicznej samotności lasu, pochylony nad krynica”. Por. M. Głowiński, *Narcyz i jego odbicia*, dz. cyt., s. 63-64. Po stronie tego, co kobiece, znajdowałoby się zatem także i to, co pierwotne, niecywilizowane.

pięknego młodzieńca jest po stronie logicznej samozwrotności: narcystyczne „ja” odbija się samo w sobie. Można nawet stwierdzić, iż ten wzorzec poddany zostaje hiperbolicznej ekstrapolacji, urastając do zasady wyznaczającej standardy człowieczeństwa.

Kobiece reprezentacje pseudonarcystyczne są nie tylko odmienne i wnikliwe, ale przede wszystkim – krytyczne. Podejrzewają bowiem, że za narcystyczną tautologią skrywa się gra pragnienia, która przez mężczyzn jest z kultury eliminowana za pomocą mitu.

