

Dorota Wojda

Uniwersytet Jagielloński

Kobieta przed lustrem. Reprezentacje narcystyczne Bolesława Leśmiana i Sylvii Plath

Zarówno w poezji Bolesława Leśmiana, jak i w wierszach Sylvii Plath ważne miejsce zajmują reprezentacje narcystyczne – przedstawienia powiązane z mitem Narcyza, ukazujące podmiotowość rozdwojoną, odzwierciedloną przez lustro, cień czy inne odbicie¹. Niejednokrotnie taką sobowtórą postacią bywa w tekstach wskazanych twórców kobieta, szukająca tożsamości, ażeby tym bardziej zatracać się w procesie różnicowania i powtarzania. Tego rodzaju reprezentacje zawierają: Leśmianowska *Dziewczyna przed zwierciadłem* oraz *Mirror* Plath. Można te wiersze czytać razem, albowiem układają się w swoisty dialog różnych osobowości twórczych, różnych światopoglądów, różnych poetyk, wreszcie – odmiennych płci, na ten sam temat: autopsji dokonywanej w lustrzanym zapośredniczeniu. Pierwszy z tych liryków, autorstwa mężczyzny, stanowi apostrofę, z jaką dziewczyna zwraca się do zwierciadła, a drugi, napisany przez kobietę, to prozopopeja, monolog lustra, w którym przegląda się kobieca postać.

Fantazmat lustra pozostaje w związku z antropologią obrazu i spojrzenia, aktami odgrywanymi kluczową rolę w kształtowaniu osobniczej tożsamości. Konstytutywny dla tego fantazmatu paradoks polega na tym, że odbijany kształt jest równocześnie tworzony i niszczone w procesie identyfikacji oraz różnicowania, przy czym w dzie-

¹ Zob. np. wiersze Leśmiana: *Głuchoniema*, *Nieznana podróż Sindbada-Żeglarza*, *Z lat dziecięcych*, *Asoka*, *Zielona godzina*, *W odmętach wieczoru* oraz wiersze Plath: *Two Sisters of Persephone*, *Elm*, *Morning Song*, *In Plaster*, *Purdah*, *The Other*.

jach kultury inaczej układała się relacja między spojrzeniem a lustrem, w zależności od tego, kto był podmiotem, kto zaś przedmiotem oglądu. W dawnej kulturze spojrzenie zawsze miało płęć, okazywało się albo męskie, albo kobiece.

Mężczyzna nie potrzebował lustra: mógł patrzeć i być oglądanym, jak w słynnym micie o sądzie Parysa. Inaczej rzecz się miała z kobietą: oglądana, sama nie mogła patrzeć wprost na mężczyznę. Jej spojrzenie uchodziło bowiem za potężne narzędzie uwodzenia i wymagało lustrzanego zapośredniczenia. (...) Tym samym staje się ono [lustro] bronią obdarzoną mocą łudzenia, swego rodzaju pułapką, która (...) odmieniając obraz rzeczywistości, umożliwia zwycięstwo słabszego².

Przy lekturze wierszy Leśmiana i Plath, zwłaszcza kiedy czytać je razem, narzuca się pytanie o to, co dzieje się ze spojrzeniem kobiecym skierowanym ku sobie. Czy nie ma wówczas nikogo, kto byłby łudzo-ny? Czy kobieta nie zastawia pułapki na siebie albo też – czy nie ma tu jednak mężczyzny, choćby w wyobrażeniu, na którego spojrzenie jest rzucane? A może sytuacja układa się jeszcze inaczej i przewartościowuje iluzję kobiecego wzroku? Odpowiedzi na te pytania komplikują się, jeśli wykroczyć poza realność tekstową i uwzględnić, że wiersze pisane są do kogoś i przez kogoś, kto może pozostawiać ślady autora, ujawniające określoną płęć³, a także, w innym ujęciu, przez kogoś, kto w akcie pisania siebie – własną płciowość konstruuje⁴. Stwierdziłam wcześniej, że *Dziewczyna przed zwierciadłem* została napisana przez mężczyznę, natomiast *Mirror* przez kobietę, teraz jednak wypada sformułować istotne zastrzeżenia. Jak wiadomo, z perspektywy *gender studies* podmiotowa płęć nie jest czymś przedustawnie danym, ale produktem kultury, i nie da się jej utożsamić z płcią biologiczną⁵. W niektórych koncepcjach, jak u Judith Butler, trudno płęć jednoznacznie określić,

² M. Menichetti, *Lustro, odbicie i świat Dionizosa*, przeł. W. Michera, współpr. A. Dudzińska-Facca, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2005, nr 3, s. 13.

³ Na temat pozostawiania w tekście kobiecej sygnatury zob. N.K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, tłum. K. Kłosińska, K. Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod red. A. Burzyńskiej i M.P. Markowskiego, Kraków 2006.

⁴ Zob. K. Millett, *Teoria polityki płciowej*, tłum. T. Hołówka, w: *Nikt nie rodzi się kobietą*, red. T. Hołówka, Warszawa 1982; J. Butler, *Podmioty płci/płciowość/pragnienia*, tłum. B. Kopeć, w: *Spotkania feministyczne*, red. B. Limanowska, Warszawa 1994.

⁵ Przegląd koncepcji podmiotu wypracowanych przez współczesną myśl feministyczną, w szczególności przez *gender studies*, zawiera studium E. Hyży, *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003.

gdyż ma ona wymiar procesualny, nie zaś substancjalny i pozostaje w ciągłym ruchu negocjacji znaczeń, stanowi – zarówno *gender*, jak i *sex* – efekt powierzchni wytwarzany w aktach performatywnych dzięki powtarzaniu różnego typu praktyk dyskursywnych⁶. Chcąc podjąć ryzyko zapytywania, czy w ogóle, a jeśli tak, to w jaki sposób *gender* poetów łączy się z relacjami zachodzącymi w ich utworach między męskością a kobiecością, można wybrać dwie drogi: poprzestać na tym, że płci autora odpowiada taka reprezentacja, jaka funkcjonuje w społecznym odbiorze, albo uchylić jej tożsamość, obserwując to, co dzieje się w samych tekstach – konstruowanie obrazów płci oraz podmiotu, który może sygnalizować swój związek z autorem. Wybiorę tę drugą możliwość lekturową, gdyż oferuje ona uzyskanie bardziej miarodajnych odpowiedzi na postawione wyżej pytania. Skupiać będę się zatem na podejmowanych w wierszach Leśmiana i Plath konwencjach męskości i kobiecości, na fantazmatach płciowych, odpowiadających im formom artykulacji oraz konstytuowania podmiotu, a także – jeśli okaże się to uzasadnione – na środkach, jakie mogą służyć do przełamywania stereotypów związanych z płcią⁷.

W obu wierszach trudno jest wyodrębnić podmiot autorski, jako że stanowią one wypowiedzi samodzielnych podmiotowości fingowanych: dziewczyny przemawiającej do zwierciadła u Leśmiana i monologującego lustra u Plath. Na temat osoby zwanej obrazem autora można tu zatem wnioskować wyłącznie ze sposobów ukształtowania postaci mówiących. W *Dziewczynie przed zwierciadłem* płęć bohaterki jest wyraźnie określona już w samym tytule, a późniejszy tekst również nie pozostawia co do niej żadnych wątpliwości: *Niczyja – będę!...*⁸ Inaczej w *Mirror*, gdzie lustro wydaje się płci pozbawione. „Ja” liryczne jest tu

⁶ Zob. J. Butler, *Gra płci*, przeł. I. Kurz, „Dialog” 2003, nr 10; *idem*, *Akty performatywne a konstrukcja płci kulturowej. Szkic z zakresu fenomenologii i teorii feminizmu*, przeł. M. Łata, w: „Córki, żony, kochanki. Kobiety w dramacie XX wieku”. *Materiały uzupełniające do wykładu prof. dr hab. M. Sugiera*, Kraków 2002.

⁷ W sprawie stereotypów męskości i kobiecości zob. E. Jędrzejko, *Mężczyźni w oczach kobiet: szkic do portretu. (Polska proza kobieca wobec językowo-kulturowego stereotypu męczyzny)*, w: *Język artystyczny*, t. 12, *Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*, pod red. B. Witosz, Katowice 2003; K. Budrowska, *Kobieta i stereotypy. Obraz kobiety w prozie polskiej po roku 1989*, Białystok 2000; T. Szlendak, *Architektonika romansu. O społecznej naturze miłości erotycznej*, Warszawa 2002.

⁸ B. Leśmian, *Dziewczyna przed zwierciadłem*, w: *idem*, *Poezje*, wybrał i wstępem opatrzył B. Zadura, Lublin 1982, s. 167–168.

w pierwszym rzędzie przedmiotem i dopiero jako takie ujawnia zdolności mówienia, widzenia i rejestrowania zjawisk. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że ten antropomorfizowany przedmiot zdradza właściwości przypisywane mężczyźnie: dystans, obojętność, przedkładanie kontemplacji nad empatię, a przede wszystkim sytuowanie się ponad cierpiącą kobietą i dokonywanie jej oglądu. *Kulturowo determinowana sytuacja interakcyjna kobiety* polega na tym, że *kultura europejska mężczyźnie przydzieliła rolę podmiotu obserwacji (widza), z kobiety czyniąc obiekt widzenia (obraz)*⁹. W tekście Plath lustro mówi o sobie:

*I am not cruel, only truthful –
The eye of a little god, four-cornered.*¹⁰

Ową dwoistość osoby lirycznej, bycie przedmiotem i mężczyzną zarazem, oddaje polski przekład, gdzie czytamy: *Jestem srebrne i dokładne oraz Tak długo na nią patrzyłem*. W języku oryginału można było uniknąć wykładników rodzaju, ale w tłumaczeniu musiały się one pojawić, paradoksalnie zacierając i uwydatniając migotliwość znaczeniową pierwowzoru. Polisemia *Mirror* wynika również stąd, że tafla lustra zyskała tu cechy jeziora, w którego głębi kobieta poszukuje samej siebie.

*Now I am a lake. A woman bends over me,
Searching my reaches for what she really is.*

Podmiotowa tożsamość jest zatem w utworze Plath kamuflowana i odsłaniana – „ja” liryczne to persona, jaką figury postaciowania pośredniego ukazują w negatywnym świetle, rzecz nieludzka, choć obdarzona atrybutami człowieka, reifikująca kobietę władzą wzroku, dająca jej iluzję poznania i wykreowania własnej osoby, ale nie gotowa na żadną bliską relację, czyli ktoś, kim staje się dla kobiety mężczyzna.

Jeśli chodzi o tożsamość partnerów mówiących postaci, to sytuacja odwraca się w stosunku do tej wcześniej opisanej. U Plath lustro do nikogo nie kieruje swojej wypowiedzi. Wygłaszając monolog, skupia się na sobie, dokonuje autocharakterystyki, w której kobieta to tylko jeden

⁹ B. Witosz, *Kobieta patrzy. (O aktach percepcji wzrokowej we współczesnej prozie polskiej)*, w: *Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*, s. 71–72.

¹⁰ S. Plath, *Mirror*, w: *idem, Poezje wybrane. Selected Poems*, przeł. J. Hartwig i in., posłowie G. Borkowska, Kraków 2004, s. 126. Z kolejnej strony przywołuję tłumaczenie tego wiersza, *Zwierciadło*, w przekładzie T. Truszkowskiej.

z obiektów wchodzących w pole widzenia. Płeć tej oglądanej i odbijanej rzeczy nazwano wprost: *A woman bends over me*. Obojętne wobec kobiety, lustro wyróżnia coś innego, naprzeciwległą ścianę.

*I think it is a part of my heart. But it flickers.
Faces and darkness separate us over and over.*

Utwór Leśmiana stanowi apostrofę, której adresat zostaje określony już na wstępie: *Zwierciadło moje, bezdenny strumieniu*. Na bardziej widocznym poziomie znaczeniowym lustro podlega animizacji, staje się strumieniem, stąd zyskuje fale, brzegi, głębię, możliwość szumienia i ruchu. Jednakże, podobnie jak u Plath, to wodne lustro jest antropomorfizowane jako żywioł męski: tropi kobiece sny, wdziera się do sypialni, dostarcza ciała samopoznania.

*Strumieniu, piersi chłodzący mi obie!
Ciało omyte fal twoich wezbraniem
Zbywa się nagle niewiedzy o sobie.*

W pragnieniu ostatecznego zaspokojenia bohaterka Leśmiana zaklina zwierciadło, by przelało się poza siebie, zatapiając pokój, łóżce i ją samą¹¹. Inaczej niż w wierszu *Mirror*, lustro jest tu wartościowane ambivalentnie. Apostrofę zbudowano tak, by oddać jego esencjonalność, siłę, witalizm, a zarazem pociągającą i śmiercionośną autoidentyfikację, jaką przynosi dziewczynie.

¹¹ Fantazmaty wody, przelewania się i zatopienia ewokują różne kompleksy znaczeniowe i różne relacje między płciami. Żywioł akwaticzny łączy się z kobiecością, jako wartość symboliczna powiązana z poczęciem, narodzinami i marzeniem o powrocie do łona, ale także z rozplynięciem się i ze śmiercią – zob. G. Bachelard, *Woda i marzenia*, w: *idem, Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wyboru dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak, A. Tatariewicz, Warszawa 1975. Inny charakter ma metafora wylewu jako własności kobiety i jej tekstu, odpowiadającego kobiecej *jouissance*. Taką metaforą posłużyła się Hélène Cixous, charakteryzując *écriture féminine*: *ja też wylewam się, czulam się już gotowa wybuchnąć świetlistym strumieniem* – H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, konsult. M. Bieńczyk, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, pod red. A. Nasiłowskiej, Warszawa 2001, s. 169. Metaforę tę komentuje K. Kłosińska, *Czytać na marginesie, pisać na marginesie*, „Katedra Gender Studies UW” 2001, nr 3, s. 141 i n. W utworze Leśmiana chodzi jednak o inne znaczenia, dotyczące imaginarium wody i wylewu jako znaków męskiej erupcyjności. Na temat erupcyjnego libido męskiego i przekształceń tego wzorca w kulturze zob. K. Kłosińska, *Kobieta autorka*, w: *Ciało i tekst...*, s. 99 i n.

*Z jakich ty dolin nieznaných i lasów
Wybiegłeś, szumiąc i dzwoniąc po darni,
By zanieszumieć w pobliżu atlasów
Mojego łóża i mojej męczarni!*

*Czeka mnie zawsze w twych głębiach udusznych
Schadzka ze sobą!*

W pewnej mierze tożsamość lustrzanego partnera jest zatem budowana zgodnie ze stereotypową wizją męskości. Lustro staje się jednak czymś więcej – umożliwia kobiecie poznanie własnej osoby, dostarcza jej takiej ekstazy, w której wykracza ona poza siebie, by ze sobą doznać rozkoszy. Siła lustra, jego zdolności kreacyjne nikną wobec tego, że *ciało siebie pierwszym ogarnia Kochaniem*, że kobieta rozpoznaje w sobie kochającą i kochaną.

*Bo któż mnie kochać potrafi zgadliwiej,
Niżli – ja sama? Któż baśń o pieszczocie
Spełni?... Kto dłonią, zagrzebaną w złocie
Mych włosów, w taki lwi sen rozegrzywi
Tę przędzę niktą? Kto równy mi w szale
Usta pokrzwawi o sen mój, nim pierzchnie?*

Podsumowując to, co dotąd ustalono, stwierdzić można, że w obu utworach bardziej problematyczna okazuje się pseudonimowana przez figurę wodnego lustra tożsamość męska, przy czym u Plath oceniana jest ona krytycznie, a u Leśmiana niejednoznacznie. Płeć bohaterek daje się łatwo zidentyfikować i ma nacechowanie pozytywne. Można też zauważyć, że w *Mirror* partnerzy są uprzedmiotowieni, jakby martwi, tymczasem w *Dziewczyźnie...* męskość jest nie tylko uosobiona, ale też witalna, podobnie kobiecość przejawia się w obdarzonej życiem w dwójnasób, sobowótrowej postaci. Najciekawsza różnica polega na tym, że w tekście poetki – przyjmijmy na chwilę taką perspektywę – mówi i patrzy lustro, płeć męska, podczas gdy kobieta pozostaje milczącym odbiciem, a w wierszu poety mówi i patrzy dziewczyna, pewna tego, że lustro zdolne jest słuchać i umożliwia widzenie.

Teraz da się już coś powiedzieć o statusie podmiotów głębinowych, to znaczy o instancjach aktywizujących kulturowe normy płci oraz konstruujących, dla siebie i dla ukazywanych postaci, płciową tożsamość. W wierszu Plath ukrytym podmiotem jest ktoś, kto odtwarza

patriarchalny układ relacji: on ogląda i przyswaja, dostarczając jej wątpliwej wiedzy, zatem panuje (*I see her back, and reflect it faithfully*), ona przydaje mu wagi, płacze i załamuje ręce, więc jest mu poddana, staje się odzwierciedleniem jego pragnień (*I am important to her, She rewards me with tears and an agitation of hands*). Jak stwierdza Luce Irigaray, we władzy męskiego okulocentryzmu kobieta może *doświadczać siebie jedynie fragmentarycznie (...), spoglądając w lustro ustanowione przez (męski) „podmiot”, w którym on sam znajduje swe odbicie, swego sobowótora. Rola, jaka przypada „kobiecości”, została zatem nakazana poprzez ową spekul(ryza)cję męską i tylko w znikomym stopniu odpowiada pożądaniu kobiety (...)*¹². Jednakże tekst *Mirror* emanuje ironią – ktoś daje znać, jak błędzi „mały bóg”, zadufane w sobie męskie *ego*, i jak jest on, wbrew deklaracjom, niewierny, kłamliwy i okrutny.

*Whatever I see I swallow immediately
Just as it is, unmisted by love or dislike.
I am not cruel, only truthful –
The eye of a little god, four-cornered.*

Utajona persona tekstu Plath sprawia, że lustro, jakim jest dla kobiety mężczyzna, kompromituje się we własnych wypowiedziach, ocenach i sądach. Najmocniejsze oskarżenie sformułowane na końcu, gdzie wychodzi na jaw, że męski podmiot niszczy kobietę, zabierając jej młodość, a dając z siebie to, co dać potrafi, widmo starości i śmierci.

*In me she has drowned a young girl, and in me old woman
Rises toward her day after day, like a terrible fish.*¹³

Z dużą dozą prawdopodobieństwa można powiedzieć, że tą utajoną personą tworzącą portret mężczyzny, czyniącą z tekstu lustro, w którym teraz to on może się przejrzeć i – jeśli zdoła – rozpoznać siebie, jest kobieta. W takim razie mielibyśmy do czynienia z liryką roli, gdzie podmiotowa tożsamość rozszczepia się na dwa głosy: powierzchniowy, męski, demistyfikowany oraz ukryty, kobiecy, stosujący taktykę kamuflażu i naśladowania męskiego „ja”, by zostało pokonane swoją

¹² L. Irigaray, *Ta płec, która nie jest jednością*, przeł. K. Kłosińska, „FA-art” 1996, nr 4 (26), s. 46.

¹³ O różnych znaczeniach tego obrazu zob. W. Freedman, *The Monster in Plath's „Mirror”*, „Papers on Language and Literature” 1993, vol. 108, nr 5.

własną bronią, zwierciadlanym odbiciem. Tym samym znajdowałyby się w tekście dwie reprezentacje kobiecej tożsamości. Pierwsza z nich, narcystyczna, byłaby niemą postacią, która żyje tylko w lustrzanej powierzchni – o tyle, o ile odbija się we wzroku mężczyzny i dopóki nie spojrzy jej stamtąd w oczy unicestwienie. Druga zaś, przełamująca narcyzm, artykułowałaby się za sprawą ironii w pęknięciach męskiego dyskursu, istniałaby dzięki niemu, jednak rozsadzając go od środka. Jeśli tak jest, wiersz Plath stanowi akt performatywny realizujący to, co określa się jako prawidłowość funkcjonowania kobiety w męskim dyskursie symbolicznym, w którym nie może ona dojść do głosu inaczej, niż jako wyrwa i stawiające językowi opór milczenie¹⁴.

Układ, jaki powstaje w tekście Plath między symulowaną powierzchnią kobiety-odbicia a skrytą w języku głębią kobiety-ironistki, przywodzi na myśl relację wyprowadzaną z pism Nietzschego przez Derridę: związek między „prawdą” powierzchni a prawdą zamaskowaną, która – jak sama kobieta – *jest sceptycyzmem czy też skrywającym udawaniem*¹⁵. Derrida cytuje uwagi o kobietach z *Wiedzy radosnej* („*udają*”, *nawet wówczas, gdy się oddają...*, *kobieta jest tak bardzo artystką*) i gra słowami *dawać, oddawać się, podawać się za*, by dowodzić, że prawda, kobieta, sztuka i styl należą do tej samej domeny pozorowania, godząc w nastawiony na szukanie istotowej „prawdy” porządek męski.

Jako model prawdy korzysta ona [kobieta] z uwodzicielskiej mocy, która rządzi dogmatyzmem, sprowadza z właściwej drogi i rozpuszcza mężczyzn, naiwniaków, filozofów. (...) odgrywa ona udawanie, strojenie się, kłamstwo, sztukę, filozofię artystyczną, jest mocą afirmacji. Jeśli znów się ją potępia, to w tej mierze, w jakiej negowałaby ona tę afirmatywną moc z punktu widzenia mężczyzny, zadawałaby kłam, wierząc jeszcze w prawdę, odbijała jak zwierciadło głupi dogmatyzm, jaki prowokuje.

Odwołując się do Derridy, można powiedzieć, że *Mirror* to tekst kobiety – zwodniczy, mamiący pozorem, gdzie powierzchnia, monolog lustra, odzwierciedla „prawdę” kobiety, jej podporządkowanie patriarchalnym normom, podczas gdy głębia jest ironiczną maskaradą, ukazującą, że *Kobieta (prawda) nie pozwala się wziąć*, odsuwa się od mężczyzny, zasłonięta przez jego własne, demistyfikowane w poezji, miraż.

¹⁴ Zob. A. Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004, s. 13.

¹⁵ J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, Gdańsk 1997, s. 24, 33–35.

Taką interpretację *Mirror* wspiera wymowa innych tekstów Plath, w których milczące, nieobecne czy wręcz uśmiercone kobiecie „ja” okazuje się groźną siłą zwróconą przeciwko męskiej władzy¹⁶. Wiersz *Purdah* (w islamie to nazwa zasłony skrywającej kobietę przed wzrokiem mężczyzny, a także prawa wymuszającego to zasłanianie) jest autoportretem bohaterki określającej siebie jako istotę niewidzialną, zawoalowaną i cichą: *Little nets, / My visibilities hide; the mouth // Veil stirs its curtain; Priceless and quiet*¹⁷. Przyrównując się do zwierciadła i nazywając mężczyznę *władcą luster*, kobieta mówi jednak, że jawność to woal, który skrywa niemy krzyk oskarżenia i buntu.

*I shall unloose –
From the small jewelled
Doll he guards like a heart –*

*The lioness,
The shriek in the bath,
The cloack of holes.*

Najmocniejszym bodaj odwetem uciszonej kobiety jest w poezji Plath *Lady Lazarus*, gdzie bohaterka identyfikuje się z ofiarami Holocaustu, a swojego kreatora i oprawcę utożsamia z esesmanem, Bogiem i Lucyferem. Powstała z prochów, Kobieta Łazarz pochłania mężczyzn tak, jakby byli niczym, powietrzem.

*Peel off the napkin
O my enemy.
Do I terrify? – (...)*

*Herr God, Herr Lucifer
Beware
Beware.*

¹⁶ Na temat poezji Plath jako artykulacji kobiecej osoby zob. M. Dickie, *Sylvia Plath's Women*, „Concerning Poetry” 1974, VII; J. Markey, *A new tradition?: the poetry of Sylvia Plath, Anne Sexton, and Adrienne Rich, a study of feminism and poetry*, Frankfurt am Main, New York 1985.

¹⁷ S. Plath, *Purdah*, w: *idem, Poezje wybrane. Selected Poems*, s. 146, 148; przeł. T. Truskowska, *Zasłona*, s. 147, 149.

*Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air.*¹⁸

Można też wyjść poza rzeczywistość tekstową i przywołać świadectwa, z których wynika, że milczenie było strategią używaną przez poetkę również w codziennym życiu, nie tylko zresztą w relacjach z mężczyznami. Jak czytamy w biografii Plath, *Olwyn atakuje Sylwzię słowami, ale są to w końcu tylko słowa; milczenie Sylwii (jak w „Meduzie”) staje się śmiertelną, karzącą bronią*¹⁹.

W tekście Leśmiana trudniej określić tożsamość głębinowego podmiotu. Są argumenty przemawiające za tym, że to raczej mężczyzna, albowiem ukryte „ja” uprawia voyeryzm i rozpowszechnia do oglądania autoerotyczną scenę, chociaż bohaterka przekonana jest o bezpieczeństwie tajemnic swojej sypialni (*I nikt nie wysledzi/ Pieszczot, którymi, jak lgnistym snem, bredzi/ Ciało dwoje*). Poza tym owo „ja” nie podaje w wątpliwość, a nawet mocniej, milcząco potwierdza, że kobieta staje się sobą za sprawą działań męskiej postaci spełniającej dziewczęce pragnienia (*Tajemnych zwierzeń odwzorny kryształ*!). Jak już zostało powiedziane, lustrzany partner ma w tym wierszu tożsamość esencjonalną, konstytuujący go ruch to przemieszczanie się z otchłani ku nagiemu ciału kobiety. Podobnie jak u Plath, naruszona zostaje tutaj reguła zwierciadlanego odbicia, zgodnie z którą ma ono tylko powierzchnię²⁰. Na skutek utożsamienia lustro ze strumieniem (w *Mirror* z jeziorem) powierzchnia zyskuje głębię, przez co ujawnia się taki model świata, gdzie zachodzi eksterioryzacja istotowej treści, jej wypłynięcie na zewnątrz. Model ten łączy się z fantazmatami przypisanymi płci męskiej i o ile w utworze Plath zostaje zdyskwalifikowany (*in me old woman/ Rises toward her day after day, like a terrible fish*), o tyle u Leśmiana wartościowany jest pozytywnie (*Wystąp z ciasnoty hebanowych brzegów/ I za-top nagle tę moją świetlicę/ I łożę, zmorą szarpane noclegów*). Taka ocena

¹⁸ S. Plath, *Lady Lazarus*, w: *idem, Poezje wybrane. Selected Poems*, s. 30, 32, 34; przeł. J. Rostworowski, *Kobieta Łazarz*, s. 31, 33, 35. Ostatnią linijkę wiersza Rostworowski tłumaczy: *I pożeram ludzi jak nic*.

¹⁹ J. Malcolm, *Milcząca kobieta. Sylvia Plath i Ted Hughes*, przeł. M. Michałowska, Poznań 1994, s. 48.

²⁰ O przełamywaniu w sztuce tej zasady zob. Z. Kalnicka, *Woda* [fragment *Lustro, czyli kim jestem?*], w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*, red. K. Wilkowska, Kraków 2002, s. 118–119.

śmiercionośnego wylewu w *Dziewczynie...* mogłaby świadczyć o tym, że podmiot ukryty dokonuje męskiej identyfikacji, jednak głębinowe „ja” utożsamia się z kobietą bohaterką, pragnącą zatonać w lustrzanych odmętach, bo wtedy zniknie narcystyczna reprezentacja. Ukazany w tekście stan aktualny to igranie ciała kobiety ze swoim obrazem:

*Z nich jedno, chłonąc upojeń mgłę białą,
Własnym spojrzeniem swą nagość bezwstydzi,
A drugie – w lustrze – udaje, że widzi,
I tak omdlewa, jak gdyby widziało...*

W odbiciu kobieta wchodzi w erotyczną relację ze sobą, i choć czerpie rozkosz z bycia podmiotem, a zarazem przedmiotem spojrzenia, to jednak ten stosunek pozostaje symulacją²¹. Wyżej cytowany fragment najmocniej nawiązuje do mitu o Narcyzie, ewokując znaczenia dotyczące nie tylko osobniczej tożsamości, ale też ontologii. Ciało w lustrze *udaje, że widzi* – kobieta ulega iluzji, podobnie jak człowiek pragnący zjednoczyć się ze światem, wejść z nim w rzetelną relację, obcuje tylko z obrazem rzeczywistości, podczas gdy ona sama pozostaje niedostępna, choć jest przecież niczym innym, jak żywą realnością tego człowieka. Pobrzmiewa tu, rzecz jasna, platonizm, jednak Leśmian od niego wychodzi, by zaproponować własną wizję istnienia.

Z rozmysłem pomijałam dotąd ważną kwestię. Otóż treść, jaką niesie ze sobą wodne lustro, ma dwoisty wymiar: przybywa do kobiety z zewnątrz i przychodzi z jej wnętrza. Tym samym powstaje układ przypominający ustawione naprzeciwko siebie zwierciadła, model nieskończoności, w którym zdążają ku sobie symetryczne światy. Męskość nie jest tutaj transcendentna względem kobiecości, ale z niej wypływa i dzięki niej się uzewnętrznia, jakkolwiek proces ten nie byłby możliwy, gdyby nie miał odbicia w drugiej stronie, gdzie kobiecość wyłania się z mękości. Wypadałoby więc chyba powiedzieć, że ukryty podmiot

²¹ Artur Sandauer wskazywał, że w poezji Leśmiana występuje swoista, *związana z niebytem erotyka czystej wyobraźni*, często maskowana, jak w *Dziewczynie przed zwierciadłem*, kobiecym pseudonimem – A. Sandauer, *Romans z niebytem*, w: *idem, Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje*, Warszawa 1968, s. 17. Z kolei Ireneusz Opacki dostrzegał w Leśmianowskich wierszach iluzję usamodzielniania się odbijanego przedmiotu, „choć w istocie jedno z nich tylko »naprawdę« jest obecne – przedmiot-właściciel owego odbicia”. I. Opacki, *Pośmiertna w głębi jezior maska*, w: *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971, s. 275.

Dziewczyny... postrzega tożsamość płciową jako ugruntowaną na procesie różnicowania²². W tym ujęciu jedna płęć stanowi warunek możliwości istnienia tej drugiej, i odwrotnie. Skoro tak, „ja” tekstowe okazuje się androgyniczne, jeśli przez androgynię rozumieć nie jedność przeciwieństw, ale całość, która się różnicuje.

Z punktu widzenia kobiecej bohaterki sytuacja wygląda jednak inaczej, dziewczyna nie przywiązuje bowiem wagi do relacji z wodnym zwierciadłem, ale z własną osobą podwojoną w odbiciu. Jak pokazywał Jacques Lacan, *Poczucie bycia u jednostki, poczucie bycia jakimś Ja, dającego jej trwałe oparcie w kontaktach z innymi i ze światem, rodzi się dopiero w momencie, gdy staje się ona – po stronie refleksu lustra – „totalną formą ciała”, swym własnym imago, idealnym Ja*²³. Według Lacana autoidentyfikacja kobiety zachodzi w ramach porządku fallocentrycznego, stąd kobieta istnieje zawsze poprzez brak. Takie rozpoznanie podważyła Irigaray, proponując inne ujęcie kobiecego ciała, w trybie symbolicznym, pseudonimowanym metaforą dwóch warg: *jej płęć składa się z dwóch warg, które stale się całują. (...) Nie jest ona ani jednością, ani dwiema. Nie można jej z całą precyzją ująć jako jednej osoby, ani tym bardziej jako dwóch. Opiera się wszelkiej adekwatnej definicji*²⁴. W eseju *The Looking Glass, from the Other Side* Irigaray nawiązuje do Alicji z Krainy Czarów, by ukazać przejście kobiety na drugą stronę lustra w poszukiwaniu własnej tożsamości. Owa „inna/druga strona” to utopijna przestrzeń, w której miałyby nie obowiązywać prawa Logosu i – utożsamiane z nimi za Derridą – prawa patriarchatu. To sfera, w której kobieta byłaby definiowana inaczej niż w relacji do mężczyzny (jako jego negatywne odbicie)²⁵. W utworze Leśmiana bohaterka również postrzega siebie zgodnie z formułą *nie dwie i nie jedna*²⁶, rozkoszuje się swoim ciałem i szuka spełnienia w przestrzeni, gdzie pozostawałaby wyłącznie sama ze sobą. Utożsamiając się z dziewczyną podmiot głębinowy ujawnia zatem jeszcze jedno oblicze – obok męskiego i androgynicznego także kobiece.

²² Zob. podrozdział *Nie różnica, ale różnicowanie*, w: K. Kłosińska, „*Écriture féminine*”. Rok 1974, w: *Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*.

²³ P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 238.

²⁴ L. Irigaray, *Ta płęć, która nie jest jednością...*, s. 44, 45. Zob. J. Bator, *Dwoje ust Luce Irigaray*, w: *idem, Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza, Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*, Gdańsk 2001.

²⁵ A. Jakubowska, *Na marginesach lustra...*, s. 20.

²⁶ *Ibidem*, s. 27.

Można teraz wrócić do wcześniejszego wątku, złudnego poznania i niedostępnej rzeczywistości. Lustrzany układ, jaki wybrał Leśmian dla ukazania paradoksu istnienia, ujawnia, dlaczego autoidentyfikacja, i w ogóle natura bytu, jest problematyczna – zwierciadlane odbicia nie mogą się skontaktować, tak jak nic nie może być tożsame ze sobą. Dlatego bohaterka marzy o zatopieniu świata. Na początku podkreśla, że lustro to strumień zatrzymany w biegu (*By znieuchomienić na ścian mych postojów*), a potem domaga się od niego ruchu (*Rozwiczrzyj swe fale! Wystąp z ciasnoty hebanowych brzegów*). Kiedy lustrzana treść wyleje się na zewnątrz, zniknie podział na powierzchnię i głębię, dzięki czemu dziewczyna zyska pełny dostęp do siebie²⁷. W słowach *Niczyja – będę!...* słyhać zarówno wolę samostanowienia, jak i wyraz pewności, że tylko autoafirmacja kobiety, romans ze sobą, umożliwi jej realny byt. Znowu można oddać głos Irigaray, ukazującej na czym polegałoby wyzwolenie kobiecych pragnień. Rozpoznałszy je w sobie, kobieta *pozostała-by na zawsze wieloraka, choć ustrzegłaby się rozproszenia, skoro inny jest już w niej, oswojony przez nią auto-erotycznie*²⁸. Takie wyzwolenie, jeśli w ogóle byłoby możliwe, oznaczałoby sprzeciwienie się redukcji kobiecego ciała do przedmiotu, a tym samym otwarcie na znoszący wszelkie ograniczenia kobiecy autoerotyzm. Bohaterka Leśmiana pragnie dokonać tego otwarcia, wyzwolić swoją *jouissance*, ukryta persona wiersza staje zaś po jej stronie, co najwyraźniej widać w końcowej wizji upragnionego przez dziewczynę losu:

*A mnie – zazdrosną o głębię topielicę –
Zmień w zwierciadlaną ruszałkę, bym ciało,
Samo się w sobie co chwila widzące,
Bawiła płasem, aż w pył się roztrączę
O śmierć, jak perła o perlę zuchwałą!*

W androgynicznym podmiocie manifestuje się kobiece „ja”, dające o sobie znać nie przez ironię, negację i milczenie, jak to było u Plath, ale przez samopisanie się ciała kobiety w tanecznym rytmie organizacji brzmieniowej, eufonii i rytmu. Ten sposób artykulacji nazwać można

²⁷ L. Irigaray, *Ta pleć, która nie jest jednością*, s. 46.

²⁸ Jak zauważa Opacki, celem jest tutaj zniesienie różnicy między obrazem a rzeczywistością: „chodzi tu o to, by – dzięki ruchomości materiału odbijającego – ruch uzyskało samo odbicie”, I. Opacki, *Pośmiertna w głębi jezior maska*, s. 343.

écriture féminine, formą języka, jaki Julia Kristeva odnajdywała w poezji symbolistów czy u Chlebnikowa, bliskiego Leśmianowi zwolennika cielesnej, żywej frazy²⁹. W takim języku dokonuje się, na poziomie „ja” głębinowego, przekroczenie opozycji mężczyzna – kobieta. *Biseksualność to odkrycie w sobie, w każdym z osobna, w każdym podmiocie dwóch płci. Tak rozumiana biseksualność nie znosi różnic, ale wprawia je w ruch, podąża za nimi i je pomnaża. Tekst – produkt biseksualnego podmiotu – będzie zarządzany przez ekonomię daru, rozrzutności. To będzie tekst, który się przelewa, eks-centryczny, na marginesie*³⁰. Ekscentryczność wiersza Leśmiana polegałaby na tym, że wyklucza on jedną interpretację, nie pozwala na jednoznaczne określenie płci, tym samym nicuje opozycję płciową funkcjonującą w tradycyjnej kulturze. Wedle Kristevej *écriture féminine* to nie tyle twórczość kobieca, ile pisarstwo, w którym właściwy kobiecości wymiar semiotyczny, *chora* (tożsama u Platona z macierzyńskością, z tym, co „niewidzialne”, „tajemnicze” i „najbardziej niepojęte”³¹), stawia opór męskiemu porządkowi symbolicznemu. Podobnie jak Irigaray, Kristeva polemizuje z Lacanem twierdząc, że „fazę lustra” poprzedza cielesno-językowe stadium relacji z matką, źródłowe dla negatywności i odraczania definicji. Ukonstytuowanie się symbolicznego, a więc znaku, zacierza tę pierwotną semiotyczność, jednak istnieje ona w każdym podmiocie, rozszczepionym na to, co symboliczne (męskie), i to, co semiotyczne (kobiece), pozostającym w ciągłym ruchu zdezerowania tych sfer. *Écriture féminine* wytwarza język, w którym podmiot artykułuje swą kobiecość dzięki poetyce związanej z *rytmem, melodią, tonem, kolorem – wszystkim tym, co nie służy wprost reprezentacji*³². Odczytując wiersz Leśmiana przez pryzmat myśli Kristevej, można opisać pragnienie dziewczyny jako pożądanie takiego właśnie, cielesnego języka. Rozbicie lustra byłoby w takim razie równoznaczne ze zniesieniem ograniczeń porządku symbolicznego, a więc z uwolnieniem sfery semiotycznej spod władzy reprezentacji, ekonomii braku i samego pragnienia. Symboliczność nie ginęłaby jednak – obcowanie kobiety

²⁹ Zob. J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin XIX e siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris 1974.

³⁰ K. Kłosińska, „*Écriture féminine*”. *Rok 1974...*, s. 222–223.

³¹ Tu i dalej odwołuję się do eseju J. Bator, *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja”*, „*Teksty Drugie*” 2000, nr 6, s. 10, 11, 17.

³² *Ibidem*, s. 11.

z własnym ciałem odbywałoby się, jak czytamy, w lustrzanej treści, także wyzwolonej z ograniczających ram.

W końcowym obrazie nie znika żywioł męski. Kobieta imaginuje sobie, że jej sobowtórowe ciało, pogrążone w zwierciadlanej toni, stanie się niczym bliźniacze perły, które widzą się, razem poruszają i w tej zuchwałej wspólnocie zatracają na śmierć. Wcześniej ze śmiercią identyfikowana była moc lustrzanego zalewu, męskich sił witalnych, teraz okazuje się, że to perła, ikona dziewczęcego ciała. Ponownie więc dochodzi do głosu myśl o powiązaniu kobiecości z męskością, a także o tym, iż sednem życia jest śmierć. Odpowiada temu symbolika perły, owej lży, jaką wydziela i stale w sobie nosi organizm, by przyswoić zadające ból ziarenko piasku³³. Rekonstruując myśl Héléne Cixous, Krystyna Kłosińska zauważa, że w *écriture féminine* zewnętrzne wobec siebie, ściśle odgraniczone pojęcia, układane w opozycyjne pary: życie – śmierć, kochać życie – nienawidzić śmierci, wprawione zostają w ruch. Logocentryzm spychał śmierć na *m a r g i n e s* życia. (...) Cixous może powiedzieć: „nie ma mnie bez miłości do niej”, już bowiem wie, że śmierć zagospodarowuje się wewnątrz życia, jest nieodłączną jego częścią³⁴. Obraz bytów usytuowanych naprzeciw siebie jak zwierciadła, dokonujących transgresji, w której życie łączy się ze śmiercią, to niejako sygnatura Leśmiana, zasadniczy element jego poetyckiego imaginarium, obecny w *Przemianach* czy *Asoce*, najwyraźniej chyba w *Prologu*, gdzie czytamy:

Dwa zwierciadła, czujące swych głębin powietrzną,
Jedno przeciw drugiemu ustawiam z pośpiechem,
I widzę szereg odbić, zasuniętych na wieczność,
Każde dalsze zakrzepłym bliższego jest echem.
(...)
Gdy umrę, siostry moje, zagaście blask słońca,
Idźcie za mną w baśń ową, gdzie chór gromnic czuwa,
W baśń, co się sama z siebie bez końca wysnuwa
Po to, aby się nigdy nie dosnuć do końca!...³⁵

³³ O perle jako symbolu połączenia przeciwieństw, w tym androgynii, zob. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 308.

³⁴ K. Kłosińska, *Życie utratę*, w: *idem, Miniatury. Czytanie i pisanie „kobieco”*, Katowice 2006, s. 23.

³⁵ B. Leśmian, *Prolog*, w: *idem, Poezje*, s. 33.

Podobieństwa, jakie zbliżają *Dziewczynę...* do innych tekstów Leśmiana, przekonują, że występuje tu liryka maski, co oznacza, że za kobiecą personą skrywa się podmiotowość artykułująca swoją wizję świata. Wizja ta, związana z fantazmatami odbicia, ruchu i metamorfozy, była wielokrotnie z powodzeniem opisywana³⁶, jednak pojęcie *écriture féminine* pozwala dostrzec w niej także wyobrażenie płci afirmujące procesualną różnicę.

Pora teraz odpowiedzieć na zadane wcześniej pytanie o wymowę spojrzenia kobiety przeglądającej się w lustrze – o to, czy powstaje wówczas jakaś iluzja, a jeśli tak, to na czyj użytek jest stworzona. W utworze Plath na pierwszym planie ukazano sytuację zgodną z patriarchalnym schematem, jako że władzą wzroku rozporządza tu męski podmiot, oglądające kobietę zwierciadło, podczas gdy ona pozostaje wyłącznie odbiciem. Nie ma tu mowy o żadnym zysku, jaki miałyby odnieść ze spoglądania do lustra, przeciwnie, sprawia to jej ból, czyni słabą i bezradną. Z perspektywy poziomego ukrytego sytuacja wygląda inaczej – posiłkująca się ironią persona tworzy tekst, który rozbraja męską strategię panowania nad kobietą. Strategia ta zostaje przechwycona, dzięki czemu ma miejsce ogląd mężczyzny i skonfrontowanie go z własną reprezentacją, tym samym realizuje się zasada, o jakiej była mowa na początku: lustro przeistacza się w pułapkę, która *odmieniając obraz rzeczywistości, umożliwia zwycięstwo słabszego*. Tak ukształtowany wiersz wyznacza swoistą lekturę – zostaje ona niejako wyposażona w płęć. Jeżeli odbiorcą będzie mężczyzna, może dokonać autoidentyfikacji lub odrzucić wizerunek, jaki przed nim postawiono, jeśli kobieta, może utożsamić się albo z bierną bohaterką, albo z ironiczną personą. Ciekawy jest zwłaszcza ten ostatni wypadek, można bowiem orzec, że *Mirror* daje czytelniczce do dyspozycji potężną broń: taktykę sprzeci-

³⁶ Zob. m.in. W. Kubacki, *Komentarz do Leśmiana*, w: *idem, Lata terminowania. Szkice literackie 1932–1962*, Kraków 1993; E. Czaplejewicz, *Gra miłości i śmierci w liryce Bolesława Leśmiana*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, pod red. M. Głowińskiego, Warszawa 1970; I. Opacki, „Pośmiertna w głębi jezior maska”; C. Rowiński, *Człowiek i świat w poezji Bolesława Leśmiana. (Studium filozoficznych koncepcji poety)*, Warszawa 1982; P. Coates, *Identyfikacja i nieidentyfikacja w twórczości Bolesława Leśmiana. Studium o tautologii, paradoksie i lustrze*, Warszawa 1986; W. Gutowski, *Poezja Bolesława Leśmiana a mity erotyczne Młodej Polski*, w: *idem, Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992; M. Stala, *Jam jest miejsce spotkania. Duch, dusza i ciało w poetyckiej antropologii Bolesława Leśmiana*, w: *idem, Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosa*, Kraków 2001.

wiania się dominacji męskiego okulocentryzmu, a także męskiego dyskursu literackiego, który ignoruje podstępłą moc prozopopei, figury przyznającej głos komuś, kto prawdziwie mówić nie jest w stanie.

W utworze Leśmiana iluzja kobiecego wzroku polega na czymś innym i czemu innemu służy. Punkt wyjścia jest podobny: kobieta poddaje się mirażowi zwierciadła, będąc podmiotem, który patrzy i tylko symuluje wzajemność spojrzenia. Okazuje się jednak, że w tej ułudzie odkrywa i obdarza miłością samą siebie, aby zapragnąć przelania wodnego lustra, a więc pełnej autoidentyfikacji. O ile u Plath zdegradowana męskim oglądem bohaterka wciąż pozostawała bez tożsamości, o tyle tutaj zyskuje wiedzę i wolę działania. W ostatnim, wizyjnym obrazie widzimy ją spełnioną aż po granicę istnienia. W obu tekstach na poziomie ujawniającym działania podmiotu ukrytego dokonuje się deziluzja, przy czym w tekście Plath prowadzi ona do zanegowania męskiej władzy, natomiast w *Dziewczynie...* do afirmacji męskości i kobiecości jako różnicującej się postaci androgynicznego „ja”. Tekst Leśmiana proponuje czytelnikowi, a raczej czytelniczce, przebycie takiej drogi, jaka stała się udziałem dziewczyny, i podążenie dalej, ku poznaniu nieoczywistości własnej płci. Najpierw jest lustrem stawiającym kobietę przed swoim obrazem, umożliwiającym jej pokochanie siebie, a później prowokującym do zatopienia się w przekazie wiersza, do poddania się rytmowi kobiecego języka i do wyzwolenia ruchu płciowej różnicy.

Powróćmy na koniec do pytania o płęć autorów odczytywanych wierszy. Jak wynika z tego, co zostało powiedziane, tekst *Mirror* wskazuje, że napisała go raczej kobieta, ściślej mówiąc, ustanawia on lirykę roli i kobiecą personę autorską. Podmiot ukryty tego utworu identyfikuje się z płcią uznawaną za słabszą i w jej imię przeciwstawia androcentrycznemu porządkowi, w którym osoba kobiety zredukowana jest do odbicia męskiego „ja”. Z kolei w *Dziewczynie przed zwierciadłem*, gdzie występuje liryka maski, trudno ustalić identyfikację płciową autora, gdyż płęć pozostaje tu nieokreślona i płynna, wydarza się punktowo, godząc w ostre podziały z tożsamościowych dyskursów. W obu wierszach powstają zatem reprezentacje narcystyczne odmienne od konwencjonalnych wyobrażeń, pozwalające kobiecie przed lustrem spojrzeć sobie w oczy, odsłonić nieznaną dotąd twarz.

A woman in front of a mirror.

Narcissistic representations by Bolesław Leśmian and Sylvia Plath

Both in the poetry of Bolesław Leśmian and in the poems of Sylvia Plath, narcissistic representations played an important role – representations of this type are related to the Narcissus' myth, and display split subject reflected in a mirror, shadow or other reflection. Many times, in the texts of the selected authors such a twin character appears to be a woman looking for her identity in order to lose herself in a process of differentiation and repetition. Representations of this sort are present in Leśmian's *Dziewczyna przed zwierciadłem* (*The Girl Before a Mirror*) and Plath's *Mirror*. The poems may be read together since they form a specific dialogue of different creative personalities, of different outlooks, different poetics, finally – of opposite genders, on the same topic: self-cognition by means of a mirror. The first of the lyrics written by a man is an apostrophe in which a girl addresses a mirror, the second one written by a woman is a prosopopoeia, a monologue of the mirror in which the feminine figure is reflected. What is the purpose of using these rhetorical means? What representations do they create? What follows from comparison of the representations? What characterizes the feminine identity by Leśmian, and what does, as Plath envisages? The paper attempts to find answers to these questions.