
Ciało w zwierciadle (świadomości) na przykładzie poezji Anny Świrszczyńskiej

Bogusław Grodzki

TEKSTY DRUGIE 2021, NR 5, S. 189–205

DOI: 10.18318/td.2021.5.11 | ORCID: 11 0000-0001-7352-3898

Od fatalnie zakończonej przygody Narcyza wiadomo, że przeglądanie się w lustrze „To bardzo poważne zajęcie”. „Ustawia mnie w należytej pozycji / wobec lustra / i wobec Drogi Mlecznej”¹ – wyjaśnia w jednym z wierszy Anna Świrszczyńska, traktując tę czynność jako metaforę autorefleksji oraz samopoznania, a po części również poetyckiej autokreacji. Swoista magia lustra, narzucająca określoną postawę, zarówno fizyczną, jak psychiczną, prowokuje poetkę do formułowania pytań o tożsamość w aspekcie świadomościowo-korporalnym, m.in. o relację łączącą ją z ciałem, o to, do jakiego stopnia świadomość jest w stanie się z nim utożsamić, w jakim stopniu odpowiada ono na jej wyższe potrzeby, gdzie przebiega granica między nimi, na ile ciało jest indywidualne, „moje”, a na ile współdziedziczone z całym gatunkiem

Bogusław Grodzki – dr. hab., prof. UMCS, pracownik Katedry Historii Literatury Polskiej IFP UMCS. Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich” i „Ruchu Literackim”, autor książek o twórczości Cz. Miłosza: *Tradycja i transgresja...* (2002) i B. Leśmiana: *Leśmianowska baśń nowoczesna...* (2012). Kontakt: bg@hektor.umcs.lublin.pl

1 A. Świrszczyńska *Poezja*, zebrał i przedmową poprzedził Cz. Miłosz, PWN, Warszawa 1997, s. 161. Kolejne cytaty z twórczości Świrszczyńskiej według tego wydania z podanym w nawiasie numerem cytowanej strony.

i w końcu – czy Ja może w jakiś sposób funkcjonować poza ciałem. Wynika z tego fundamentalny postulat epistemologiczny: „Mam prawo wiedzieć, gdzie biegnie granica / Między nami. / Gdzie jestem ja, ja sama, sama” (222). Symptomatyczna w tym kontekście jest wymiennosc sformułowań: „mówię do siebie” i „mówię do swego ciała” (314), wyrażająca odczucie niejasności poznawczej cechującej tę relację.

Zaznaczmy od razu, że nawiązujące do motywu odbicia lustrzanego wiersze Świrszczyńskiej wprowadzają pesymistyczną korektę jej zasadniczo afirmatywnego stosunku do własnego ciała². Jest to istotne z uwagi na daleko posuniętą w poezji autorki *Jestem baba* somatyzację różnorakich doświadczeń bycia kobietą – ciało funkcjonuje tam jako podstawowy „generator metafor”³ określających status ontologiczny podmiotu i jego zdolności

-
- 2 Ciało przedstawiane jest najczęściej jako żywe, pulsujące źródło energii witalnej i twórczej, czerpiące moc ze świata natury: „Wyciągam powoli / cztery łapy i ogon, / zamykam ślepią / i mruczę” (378); „Stoję na czworakach. / Czterema nogami / ssę / matkę ziemię. / Czterema nogami / piję czarne mleko jej siły” (304-305). Wiąże się to z odczuciem pogrążenia się w strumieniu życia, w jego biologicznych procesach, z poczuciem rozszerzania, ekspansowania, musowania: „Moje ciało musuje, / myślę ciałem, które musuje” (215), z doznaniem ekstazy czystego istnienia: „jestem pianą, / pienię się, to najwspanialszy / sposób istnienia” (377), a także z doświadczeniem wewnętrznej harmonii, a zarazem subtelnej łączności z całym dookólnym światem rozciągającym się w nieskończoność. Niekiedy towarzyszy temu doznanie wewnętrznej świetlistości, przywodzące na myśl przeżycia mistyczne: „To światło śpiewa, / [...] / jestem [...] / jednym z miliona promieni, / świecę” (179).
- 3 Por. A. Lebkowska *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2019, s. 14. A. Legeżyńska (*Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009) ukuła termin „somaświadomość” oznaczający „świadomość ucieleśnioną”, interpretując byt ludzki jako psychofizyczną jedność, w której sfera „ducha” (świadomości) wprawdzie nad fizjologią góruje, ale nie ujawnia się inaczej, jak tylko poprzez cielesne projekcje” (s. 236). Stwierdza za R. Stawowy: „Skóra [...] to nie tylko znak ludzkiej cielesności i przemijania, ale także, hipotetycznie, pełnia człowieczeństwa, *compositum humanum*”. Ciało to „przedstawienie upersonifikowanej duszy” (s. 235); por. R. Stawowy *Gdzie jestem ja sama: o poezji Anny Świrszczyńskiej*, Universitas, Kraków 2004, s. 181. A. Stapkiewicz (*Ciało, kobiecość i śmiech w poezji Anny Świrszczyńskiej*, Universitas, Kraków 2014, s. 117) idzie jeszcze dalej, przekonując (za Bogumiłą Kaniewską), że w poezji Świrszczyńskiej cielesna „zmysłowość staje się pewną formą duchowości” wpisującej się w modernistyczny dyskurs epifaniczny. Dopowiedzmy jednak, że często ciało pozostaje autonomiczne wobec jaźni (świadomości). Posiada własną, choć raczej prymitywną osobowość, odrębny język oraz świat doznań. Mowa ciała nie jest u Świrszczyńskiej przejawem mowy duszy, przeciwnie – jest od niej niezależna, zuchwała aż do granic nieprzyzwoitości; pozostaje niewrażliwa na wyższe aspiracje duszy – „siostry pęcherza i jelit” (315). O swoiście rozumianym „myśleniu ciałem” w poezji Świrszczyńskiej zob. B. Przymuszała *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Universitas, Kraków 2006, s. 168-170.

epistemologiczne. Lustrzany obraz ciała jest obciążony negatywnymi skojarzeniami, a tonacja emocjonalna utworów nawiązujących do motywu kobiety przed lustrem ewoluuje od autoironii: „Stojąc przed lustrem / pękam ze śmiechu / z samej siebie” (161), przez powagę pytań egzystencjalnych: „Kto nas związał, mnie i moje ciało? / Dlaczego muszę umrzeć razem z nim?” (222), do zaskakującej autoagresji: „Ty głuche, ślepe ścierwo – mówię i pluję w lustro” (314). Nasuwa się zatem pytanie, co takiego dostrzega Świrszczyńska w lustrzanym odbiciu, że zaczyna żywić do siebie na tyle silną niechęć, iż raz za razem, odrzucając własną cielesność, pragnie „zrobić siebie na nowo” (212)⁴. Nie ulega wątpliwości, że kluczową rolę odgrywa tu zmysł wzroku – spojrzenie w lustro, które odmienia stosunek do niemeo w tym przypadku czy też uparcie milczącego ciała. W odróżnieniu od waloryzowanych na ogół pozytywnie poetyckich opisów własnego ciała odczuwanego niejako od wewnątrz kontemplacja jego zwierciadlanego obrazu pociąga radykalne przeobrażenie: w lustrze jawi się ono jako obce i nieprzyjazne, pozbawione witalności, niewrażliwe i nieprzyjemnie tępe (odmiennie niż np. w wierszu *Jestem tępa*), niekiedy także rozczłonkowane, niejako rozpadające się, stojące na przeszkodzie w dążeniu do psychofizycznej jedności i harmonii. Wskazana ambiwalencja zdaje się odzwierciedlać skrajnie afektywny stosunek Świrszczyńskiej do własnego ciała, oscylujący między bliską feminizmowi radością, niekiedy wręcz ekstatyczną adoracją cielesności a uwewnętrznionym patriarchalnym, niby aprobatywnym (np. dla wyidealizowanych aktów⁵), a w istocie lekceważąco-pogardliwym stosunkiem do kobiecego ciała, które przez tradycyjną kulturę jest postrzegane jako nie w pełni ukształtowany produkt natury. W opisanych niżej sytuacjach poetka przejmując ten punkt widzenia jako element zastanej kultury i twórczo przepracowuje go w swojej poezji.

1. W zwierciadle Narcyza

Funkcja lustra jako poetyckiej figury samopoznania staje się bardziej zrozumiała w kontekście literackich źródeł – Owidiuszowej wersji opowieści

4 Wątek ten powraca w wierszach *Wybredna*, *Odwrotność*, *Wiersz makabryczny*, *Genialne ciało jogi*.

5 Takie właśnie spojrzenie na nagie ciało kochanki, do tego stopnia bezkrytycznie afirmatywne, że bezlitośnie odsłaniające konwencjonalność i szablonowość formułowanych przez kochanka komplementów, doskonale ilustrują listy J. Oleszczuka przedrukowane w zapiskach intymnych Świrszczyńskiej. Zob. A. Świrszczyńska *Jeszcze kocham*. *Zapiski intymne*, spisanie z rękopisu i oprac. tekstu, wstęp, zakończenie i przypisy W. Bojda, W.A.B., Warszawa 2019.

o Narcyzie. Otóż wbrew powszechnemu mniemaniu przyczyną życiowych powikłań młodego myśliwego była nie tyle miłość własna, ile bolesne doświadczenie deziluzji – odkrycie, że zapragnął obcować z bezcielesnym pozorem, zrodzoną z optycznego złudzenia projekcją wizualną⁶: Narcyz „Kocha obraz bez ciała, kocha się w czczym cieniu”⁷. To zatem, co możemy dostrzec po drugiej stronie lustra, bywa zwodnicze i mylące, dlatego często pozostaje kwestią subiektywnej interpretacji. Odbity obraz nie jest bowiem „substancją, lecz akcydensem, przypadłością, znajduje się w lustrze [...], nie zaś w przestrzeni fizycznej”⁸. Iluzoryczność zwierciadlanego wizerunku polega również na tym, że nie jest on stały i określony, lecz nieustannie fluktuuje, powstaje i znika za sprawą zjawiającej się przed lustrem osoby⁹. W omawianym przypadku kontemplacja własnego odbicia przegradza się w działanie – skutkujący transgresją akt intelektu prowadzi do rozpoznania ukrytej pod wizualnym pozorem szokującej prawdy: cieleśno-pożądanym innym, który sprowadza na mnie śmierć, jestem ja sam¹⁰.

6 G. Agamben (*Profanacje*, przekł. i wstęp M. Kwaterko, PIW, Warszawa, 2006), wskazując na etymologiczną łączność łacińskiego pojęcia *species* (pozór, wygląd, wizerunek) z rzeczownikiem *speculum* oznaczającym zwierciadło, stwierdza: „Lustro [...] pokazuje nam, że nasz obraz może być od nas oderwany, że nasze *species* czy *imago* do nas nie należą. Percepcję obrazu od rozpoznania się w nim dzieli interwał, który średniowieczni poeci nazywali miłością. Zwierciadło Narcyza jest więc w tym sensie źródłem miłości, niezwykłym i okrutnym doświadczeniem pouczającym, że nasz obraz nie jest naszym obrazem” (s. 74). Z technicznego punktu widzenia ma to uzasadnienie, gdyż widok odbity różni się pod wieloma względami od widoku pierwotnego, np. zamienia strony lewą i prawą, dematerializuje odbite przedmioty, przemienia ich obraz w grę barw i światła itp., zob. M. Wallis *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 74-75; U. Eco *O zwierciadłach w: Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Znak, Kraków 1999, s. 70.

7 Owidiusz *Przemiany (Metamorfozy)*, przeł. B. Kiciński, Zielona Sowa, Kraków 2002, s. 71. Stanowiło to część zemsty Nemesis (boskiego losu) za to, że wzgardził miłością nimfy Echo, której imię i postać reprezentują – jako odbicie akustyczne – symboliczny ekwiwalent odbicia zwierciadlanego.

8 G. Agamben *Profanacje*, s. 71.

9 „To, co widzisz, jest niczym; odwróć się, a zginie. / Obraz widziany w wodzie twoim jest obrazem, / Nic własnego on nie ma, ożył z tobą razem, / Z tobą razem by zniknął, gdybyś odejść zdołał”, Owidiusz *Przemiany*, s. 72). Agamben, jak gdyby komentując Owidiusza, stwierdza: „Ponieważ obrazy nie są substancją, ich istnienie nie ma charakteru ciągłego, [...] są stwarzane w każdej chwili zgodnie z ruchem czy obecnością tego, kto je kontempluje”, tegoż *Profanacje*, s. 72.

10 Uzyskując samopoznanie, Narcyz sprowadza na siebie śmierć, gdyż wedle przepowiedni Tejrezjasza miał żyć długo pod warunkiem, że „sam siebie nie pozna!” (Owidiusz *Przemiany*, s. 71).

U Świrszczyńskiej rezultat jest odmienny: cielesna powierzchowność, w której rozpoznaję siebie, przedstawia mi się jako obca i trudna do zaakceptowania m.in. dlatego, że zaburza moją tożsamość. Spojrzenie staje się tu figurą wyobraźniowo-intelektualnych dociekań – nie zatrzymuje się na powierzchni skóry, lecz drąży w głąb aż do rdzenia biologicznych procesów. Żywe zainteresowanie ciałem, w tym przypadku własnym, powoduje, że – jak to przy innej okazji skomentował Roland Barthes – „wpatrywać się znaczy grzebać: grzebię w tym ciebie, tak jakbym chciał zobaczyć, co jest w środku”¹¹. Tego rodzaju spojrzenie odsyła do utrzymanych w patriarchalnym duchu wyobrażeń dotyczących kobiecego ciała oraz ich artystycznych reprezentacji (m.in. średniowiecznych i barokowych) jako figury *vanitas* – atrakcyjnego z zewnątrz pojemnika wypełnionego nieczystościami.

Poetycka funkcja motywu zwierciadła nie musi zatem ograniczać się do traktowania go jako narzędzia narcystycznej autokontemplacji, choć i takie wątki odnajdziemy w twórczości poetki¹². Lustro (*speculum*) odgrywa tu dwo-

Erotyczno-psychologiczne powikłania losów protagonisty odsłaniają w ten sposób wymiar filozoficzny. Dotyczy on m.in. enigmatycznej relacji, jaka łączy w micie akt samopoznania ze śmiercią (być może stoi za tym przekonanie, że prawdę o sobie poznajemy dopiero w obliczu rzeczy ostatecznych). W tragicznej historii Narcyza można dostrzec dramat samopoznania jednostki zmagającej się ze swoim przeznaczeniem, usiłującej rozwiąć zagadkę własnego losu i własnej tożsamości. Zob. też M. Głowiński *Narcyz i jego odbicia*, w: tegoż *Mity przebrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 59, i S. Jaworski *Narcyz*, w: *Mit – człowiek – literatura*, wstęp S. Stabryła, PWN Warszawa 1992, s. 135; Jaworski zwraca uwagę na wyjątkową wieloznaczność tego mitu.

11 R. Barthes *Fragmety dyskursu miłosnego*, przekł. i postłowie M. Bieńczyk, wstęp M.P. Markowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 121. Wyobraźnię Świrszczyńskiej cechuje zdolność wnikania w głąb ciała: „Patrzała na nią: pod skórą mięso, w mięsie kości, w kościach gorący szpik. [...] Była doskonała. Była absolutnie gęsta” (*O świecie* 61).

12 Np. w opowiadaniu *Pani aptekarzowa, czyli miłość szansonistki*: „Rozalia śmieje się, przychwytyjąc wątlą ręką rozpuszczone włosy. Patrzy w lustro i upuszcza szpilkę. Pochylona, widzi wypyskujące z majowego szlafrocza swoje [...] długie nogi. I wtedy wzdyga się. [...] Można by obciągnąć te nogi po uda jedwabnymi pończochami. Tiulowa spódniczka koło bioder i czarna aksamitka na szyję” (64). Współgra to z opisanym przez S. de Beauvoir psychologiczno-kulturowym syndromem narcystycznego przywiązania kobiety do kontemplacji własnego wizerunku (notabene uwewnętrzniającego męskie spojrzenie) jako elementarnej czynności zapewniającej jej panowanie nad sobą i dookólnym światem: „Kobieta [...], wiedząc, że jest przedmiotem, czyniąc z siebie przedmiot, myśli naprawdę, że widzi w lustrze siebie: odbicie, bierne i nieuchronne, jest – jak ona sama – przedmiotem, a ponieważ pożąda ona ciała kobiecego – swego ciała – tchnie swój podziw, swe pożądanie w zastygłe w bezruchu zalety, które dostrzega. [...] Poza tymi ciasnymi granicami rzeczy są tylko bezładnym chaosem – świat sprowadza się do kawałka szkła, w którym błyszczą obraz Jedynej. Każda kobieta zatopiona w swym odbiciu

jaką rolę: instrumentu poznawczego działającego na płaszczyźnie postrzeżeniowo-fizycznej (umożliwia ogląd tych partii ciała, których normalnie nie możemy zobaczyć, np. twarzy), a jednocześnie staje się metaforą poznania intelektualnego (*speculatio*) – autorefleksji, introspekcji oraz różnorakich dociekań natury psychologiczno-duchowej czy epistemologiczno-ontologicznej¹³. Spojrzenie w lustro stwarza dystans – konieczny warunek autorefleksji, dzięki czemu możemy skonfrontować się ze sobą jako kimś dobrze znanym, a jednocześnie do pewnego stopnia obcym, nie w pełni z nami tożsamym¹⁴. Postrzeganie siebie w lustrze jako innego staje się początkiem namysłu nad własną tożsamością jako swego rodzaju projektem interpretacyjnym. W ujęciu fenomenologicznym, zakładającym, że zwierciadlany obraz posiada znaczącą (semiotyczną) naturę, kwestia ta przedstawia się następująco:

Widząc „siebie” w lustrze, tj. doświadczając treści postrzeganego obrazu, jednocześnie tracę świadomość siebie jako podmiotu empirycznego: „ja” empiryczne jest dla mnie niewidzialne, a siebie – wygląd swojego ciała, postrzegam wyłącznie przez przedstawienie/odbicie lustrzane. Tym, co jest dla mnie widzialne, jest obraz jako przedstawienie. Jeśli mam bezpośrednie doświadczenie siebie, jeśli mam poczucie tożsamości z odbiciem, to doświadczam sensu obrazu (to „ja” jestem tym sensem), a nie – własnej, empirycznej egzystencji, która na czas doświadczenia

panuje nad przestrzenią i czasem, samotna i wszechwładna, ma wszelkie prawa do męczyzny, do majątku, do sławy, do rozkoszy”, tejsze *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska i M. Leśniewska, Wydawnictwo Jacek Santorski, Warszawa 2003, s. 684-685; pierwsze wyd. 1972. Skądinąd wiemy, że Świrszczyńska przyjaźniła się z M. Leśniewską, mogła zatem znać tłumaczoną przez nią książkę. Zob. też R. Ingbrant *From „Her” Point of View. Woman’s Anti-World in the Poetry of Anna Świrszczyńska*, Stockholm University, Stockholm 2007, s. 201.

13. Efekt tego rodzaju dociekań przedstawiony jest czasem w lapidarnej formie: „gdy pomyła wreszcie garnki, / usiadła / przed lusterkiem. / I dowiedziała się [...], / że ukradziono jej życie” (186). Motyw lustra w jako figury epistemologicznej wprowadza V. Wolf w opowiadaniu *Dama w lustrze* (przeł. M. Lavergne, wstęp. A. Graff, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 102): „Lustro od razu zaczęło zalewać kobietę światłem, które zdawało się ją utrwalać; wydawało się, że niczym kwas wygryza to, co nieistotne i powierzchowne, pozostawiając jedynie prawdę. To był czarujący widok. Wszystko z niej opadło – obłoki, suknia, koszyk, diament – wszystko, co nazwałam powojem i pnączem. [...] Stała naga w bezlitosnym świetle”.
14. W. Hilsbecher tak tłumaczy tę sytuację: ««Więc to jestem ja?» I ciekawość – i wątpliwość: „Co to znaczy ja? [...] Wczoraj byłem jeszcze taki (niemal sobie bliski), dzisiaj jestem kimś obcym. [...] Albo niezadowolony z siebie: to nie możesz być ty. Albo pragnienie zapomnienia, że «ten tutaj» – to ja. [...] zobaczenia «siebie» w lustrze jako kogoś innego”, *Lustro i horyzont*, w: tegoż *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje, wybór i wstęp* S. Lichański, przeł. S. Blaut, PIW, Warszawa, 1972, s. 185.

jest dla mnie stracona.¹⁵

Lustrzane odbicie prezentuje cielesną powierzchowność jako wymagającą interpretacji strukturę semiotyczną i jako takie ujawnia oprócz cech indywidualnych również te, które zgodnie ze znaną tezą Judith Butler współtworzą uwarunkowany kulturowo obraz ciała kształtowany na bazie historycznych i współczesnych konceptualizacji cielesności. Jako że ciało konstruowane jest zawsze kulturowo, ważniejsze od samej materialności ciała jest to, jak się ono materializuje¹⁶. W tym przypadku przestrzenią materializacji jest wypowiedź poetycka.

2. Świadomość uwięziona w ciele

Kobięcy podmiot wiersza *Grube jelito* przeprowadza analizę zwierciadlane-go wizerunku własnej cielesności jako reprezentacji kulturowej symboliki kobiecego ciała. Ironiczny dystans obnaża konwencjonalność sytuacji, w jakiej znaleźli się kochankowie – nagie ciało kobiety, którego lustrzany obraz przywodzi na myśl kobiecy akt, mający zgodnie z założeniami dostarczać przyjemności mężczyźnie, nie staje się tutaj obiektem gry erotycznej¹⁷:

15 I. Lorenc *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Scholar, Warszawa 2001, s. 86-87. Jak przekonuje L. Nead, artystyczny wizerunek kobiety „Jest formą jako taka”, teźże *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Rebis, Poznań, 1998, s. 40-41. Jeśli zatem kobieta spogląda w zwierciadło, „widzi siebie poprzez obrazy definiujące ramy jej kobiecości. Krawędzie lustra zamykają ją w ramie, doświadczają siebie jako obrazu lub wyobrażenia”, tamże, s. 29.

16 Zob. M. Bakke, hasło: *Ciało*, w: *Encyklopedia gender: płęć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 74. W swojej poezji Świrszczyńska konfrontuje tradycyjne konceptualizacje cielesności – wywodzące się zarówno z zachodnich reprezentacji wanitatywnych (o proveniencji chrześcijańskiej), jak i uprzedmiotawiających kobiecie ciało dyskursów naukowych (np. w nurcie kartezjańskim) – z mniej znanymi w Polsce w latach 70. XX w. tradycjami jogi, buddyzmu oraz amerykańskiej drugiej fali feminizmu, w tym także z koncepcjami dotyczącymi związku ciała kobiety z naturą, boginności itp.

17 W poezji Świrszczyńskiej odnajdujemy reminiscencje jej przegód erotycznych, m.in. kilkuletniego romanse z J. Oleszczukiem, którego pamięci jest dedykowany tom *Szczęśliwa jak psi ogon*. W sierpniu 1969 roku poetka zanotowała: „Wszystko wydaje mi się we mnie piękne. Nawet oczy, nawet włosy, nawet usta. Kontempluje je z zachwytem, którego ja bynajmniej nie podzielam. [...] Kiedy po wysłuchaniu jego zachwyków nade mną spojrzę w lusterko, zdumiewam się. Widzę w nim przeciętną twarz dotkniętą już zębem czasu”, A. Świrszczyńska *Jeszcze Kocham*, s. 73, 75. Jest rzeczą znamienne, że w najlepszych erotykach, które Świrszczyńska napisała po 60. roku życia, nie pojawia się wątek starzejącego się ciała.

Spójrz w lustro, spojrzymy oboje.
 To moje nagie ciało.
 Ty je podobno lubisz,
 ja nie mam powodu (222)

Motyw spojrzenia w lustro ewokuje całą, łącznie z medyczną, wiedzę kultury zachodniej na temat ciała, a poznawcza dociekliwość podmiotu skutecznie neutralizuje narzucającą się mocą tradycji opcję narcystycznej autoafirmacji. Fizyczna atrakcyjność kobiecego ciała funkcjonuje na prawach maskującego prawdę pozoru, skrywającego bolesną prawdę o przemijaniu i chorobie prowadzącej do śmierci:

Dla mnie nie ma tu miejsca
 w tej ślepej cielesności, czekającej
 na zgniecie [...]
 Zwyciężona przez ciało,
 unicestwiana z powodu ciała,
 stanę się
 nieczynną nerką
 lub zgorzelą grubego jelita.
 I skonam w hańbie (223-224)¹⁸

Ciało nie jest w tym przypadku utożsamiane wyłącznie ze skórą, zewnętrzną powłoką somy w rozumieniu tej kategorii zaproponowanym przez Legeżyńską (zob. przyp. 3)¹⁹. Zastępują to skojarzenia z ofricką koncepcją *soma sema* – ciała jako grobu duszy lub też używanego przez św. Pawła terminu *sarks* (dosł. 'mięso') na określenie ciała niepodlegającego wskrzeszeniu²⁰. Ukazane jako byt pogrążony w strumieniu patofizjologicznych przemian ciało zatracza swoją osobniczą specyfikę, stając się czymś bezosobowym – wzbudzającym

18 Wiersz ten powstał w czasie, kiedy Świrszczyńską zaczynają niepokoić dolegliwości przypominające objawy choroby, na którą zmarła jej matka (prawdopodobnie był to rak trzustki). 13 października 1969 roku poetka zanotowała: „Ostatnio coś się we mnie zmieniło, w moim ciele, boję się, że przychodzi jakaś choroba. Mam jakieś głuche bóle, jakiś niepokój”, tamże, s. 81.

19 Ani też z więzieniem duszy-jaźni jak w wierszu *Radosna*: „Skóra to rzecz piękna / jak więzienie” (377).

20 O terminologicznych kontekstach cielesności zob. A. Łebkowska *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia*, s. 11-13.

obrzydzenie „workiem kości i mięsa / przeznaczonym na zgnicie” (321), podobnie jak w wierszu *Mówię do siebie: ty ścierwo*, gdzie przedstawione jest jako byt zdegradowany, niechciany i odrzucany: ścierwo zabite „na głucho gwoździami”, innymi słowy: coś wstrętnego, obrzydliwego i odpychającego. Zostaje metaforycznie sprowadzone do poziomu abiektu (w rozumieniu Julii Kristevej) – za sprawą asocjacji z wydzielanymi przez ludzką padlinę trupimi miazmatami, a przede wszystkim przez zestawienie go z lądującą na lustrze plwociną („pluję w lustro”, 314), która niejako zakaża lustrzany akt kobiecy odpychającą substancjalnością²¹.

W ten sposób zwierciadlany wizerunek ciała kochanki z wiersza *Grube jelito* staje się figurą *vanitas*²², co można by potraktować jako inną kulturową kliszę, gdyby nie dramatyczne zaakcentowanie problemu tożsamości na płaszczyźnie psyche – soma. „Cóż mnie właściwie łączy / z moim ciałem?” – zastanawia się poetka w innym wierszu, a w tu omawianym dopytuje: „Dlaczego muszę umrzeć / Razem z nim?” (222). Kobiecy podmiot wierszy Świrszczyńskiej uważnie analizuje nie tylko poszczególne elementy zewnętrznego wyglądu i powierzchowności: „Dotykam [...] mojej skóry / [...] / i nie ma mnie we mnie” (205), obserwuje również zachodzące wewnątrz organizmu procesy fizjologiczne, jednak refleksyjna jaźń nie potrafi przyporządkować sobie sfery

21 „Abiekt (fr. *l'abject*, wstrętne, odrzucone, pokalane, pomiot, wymiot) – [...] stan pośredni między podmiotem a przedmiotem [...] jest tym, co opuszcza granice ciała, wywołuje wstręt [...] rozkłada się i gnije, lecz jednocześnie w trudny do wytłumaczenia sposób fascynuje. Odrzucenie (ang. *abjection*) jest konieczne, by zdefiniować własną podmiotowość”, I. Kowalczyk hasło: *Abiekt*, w: *Encyklopedia gender*, s. 15. O ciele jako abiektie, choć w nieco innym kontekście, pisze R. Ingbrant w rozdziale *The Kristevan Feminine and the Constitution of the Female Subject*, w: tejsze *From „Her” Point of View*, s. 179-180. Warto odnotować, że postrzeganie lustrzanego obrazu ciała – u Świrszczyńskiej zagrożonego śmiertelną chorobą – jako abiektu łączy się w zagadkowy sposób (podobnie jak u Kristevej – zob. I. Kowalczyk *Abiekt* – oraz w teorii Lacana) z figurą matki, której obraz należy przewartościować, by zyskać własną tożsamość i podmiotowość: „dziecko utożsamia się z własnym obrazem jako całością, co więcej, owym obrazem spotkanym w lustrze jest obraz matki. Zanim więc dziecko powie Ja, musi zanegować innego ([...] Matkę), dzięki któremu dokonała się wstępna, «idealna», identyfikacja”, M.P. Markowski *Wstęp*, w: R. Barthes *Fragmenty dyskursu miłosnego*, s. 15-16. Być może owym Lacanowskim innym, z którym poetka nie chce się niejako wstępnie zidentyfikować, jest jej własny wizerunek, w którym rozpoznaje obraz chorej matki, którą musiała się opiekować.

22 Warto wspomnieć, że już w ikonografii baroku lustro, które ukazywało obraz z natury efemeryczny, stało się najważniejszym symbolem *Vanitas*. Zob. J. Białostocki *Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI wieku*, w: tegoż *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, PWN, Warszawa 1982, s. 101-102. W maju 1958 roku poetka zanotowała na skrawku papieru: „Czeszę na noc włosy przed lustrem. [...] Jestem piękną młodą kobietą, ale w duszy mojej jest śmierć”, tejsze *Jeszcze Kocham*, s. 34.

somatycznej i się z nią harmonijnie zintegrować. Ten wysiłek samopoznania Monika Rudaś-Grodzka podsumowuje następująco: starania „zmierzające do rekonstrukcji świadomości zamkniętej w ciele, [...] kończą się kłopotliwym stwierdzeniem, że nic jej nie łączy z ciałem”²³.

3. Poetyckie metamorfozy stadium lustra

Spojrzenie w lustro skutkuje zakwestionowaniem integralności Ja. W odwołaniu do Lacanowskiej koncepcji stadium lustra powiedzielibyśmy, że widok zwierciadlanego wizerunku wyzwala w wyobraźni poetki, a ściślej mówiąc: reprezentującej ją osoby, reakcję regresywną, cofając pamięć jej świadomości do stanu sprzed fazy pierwotnej identyfikacji z obrazem siebie w lustrze (dzięki której dziecko zyskuje tożsamość). Nie jest bowiem w stanie rozpoznać w zwierciadlanym odbiciu jeśli nie idealnego, to przynajmniej dającego się zaakceptować obrazu Ja jako *imago*, czyli totalnej formy ciała reprezentującej upragnioną ideę jedności siebie. Postępuje zgoła przeciwnie: stojąc przed lustrem, uruchamia wyobraźniowy proces rozkawałkowania ciała na poszczególne organy:

Brzuch? Czy jestem w brzuchu? W jelitach?
W wydrążeniu płci? W palcu u nogi?
Podobno w mózgu. Nie widzę go.
Wyjmij mi mózg z czaszki. Mam prawo
zobaczyć siebie (222).

Analogiczną sytuację napotykaemy w wierszu *Na nowo*: konfrontacja z lustrzanym wizerunkiem wzbudza niechęć i odczucie obcości w stosunku do własnego ciała, co skutkuje pragnieniem uwolnienia się od niego:

Chcę odejść od swojej ręki,
od dwojga oczu, co patrzą na mnie z lustra.
[...]
Pożądám kategorycznie
bycia gdzie indziej.
[...] bycia inaczej.
Chcę zrobić siebie na nowo (212).

23 M. Rudaś-Grodzka *Parthenogeneza w okresie menopauzy*, „Teksty Drugie” 2002 nr 6, s. 71.

Kluczową rolę odgrywa lustrzany obraz spojrzenia, które staje się spojrzeniem innego, pozostającego kimś obcym. Lustro nie pełni zatem funkcji mediacyjnej między świadomością a cielesnością, lecz alienuje. Analizując pod kątem psychoanalitycznym wiersze Miłosza, w których występuje motyw kontemplacji zwierciadlanego obrazu ciała, Stanley Bill wskazuje na istotne jego zdaniem zbieżności z poezją Świrszczyńskiej:

Zgodnie z teorią Lacana wyobcowanie jest czymś stałym i powtarzającym się ze względu na to, że „ja” nigdy nie może stanowić prawdziwej jedności. W marzeniach i w sztuce ciało często występuje jako „sfragmentaryzowane”, a psychiczne *ego* jako nieustannie oblegane w „fortecy”, otoczone przez to, co Lacan nazywa „bagnami i wysypiskami śmieci” – innymi słowy, nieuświadomionymi pragnieniami oraz cielesnymi procesami zachodzącymi w organizmie. W podobny sposób Miłoszowe lustra z założenia ukazują ludzką tożsamość przede wszystkim jako transcendentną świadomość wyobcowaną z fizycznego ciała. W wierszu *Świadomość* podmiot liryczny szkicuje swój dylemat w następujący sposób: „[...] świadomość / bada uważnie własne ciało w lustrze / Rozumiejąc, że swoje, chociaż własne nie jest”. „Ja” jako świadomość ogląda odbity obraz własnego ciała, wiedząc, że ono jest swoje i obce, jest sobą i nie-sobą, jest tożsame z „ja”, jak i od niego inne.²⁴

Przywołany badacz przekonuje, że analogicznie w poezji Świrszczyńskiej – cielesny aspekt istnienia zdaje się podważać ontologiczny status tradycyjnie pojmowanego podmiotu; tym samym poezja cielesności oznacza koniec Ja. Powołując się na Krystynę Kłosińską, Agnieszka Stapkiewicz stwierdza w podobnym duchu: „Demaskowane w lustrze ciało, jednocześnie maskuje ja [...] Lustro jest tu Lacanowską pułapką: «miejszem narodzin podmiotu i w tym samym momencie jego śmiercią, powołaniem do życia podmiotowego i równoczesnym wygnaniem przez alienację»”²⁵. Wydaje się jednak, że – wciąż na gruncie teorii Lacana – sensowniej jest mówić nie tyle o śmierci podmiotu, ile raczej o jego rozmyciu czy też rozszczepieniu pociągającym za sobą kryzys tożsamości Ja²⁶.

24 S. Bill, „Feminizm” Miłosza: kobieta, ciało, jaźń, „Ruch Literacki” 2014 z. 3, s. 298.

25 A. Stapkiewicz *Ciało, kobiecość i śmiech*, s. 75.

26 Niekiedy Ja oddziela się zarówno od ciała, jak i tego, co potocznie nazywamy duszą. Zob. tamże, s. 47, 55, 57, 62-63; A. Skrendo *Metafizyka duszy i ironia ciała – Anna Świrszczyńska*, w: *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Universitas, Kraków 2005, s. 294.

Wyjaśnijmy, że francuski psychoanalityk wyraźnie rozróżniał świadomościowe Ja, związane z lustrzanym obrazem siebie (definiowane w porządku wyobraźniowym), oraz podmiot, odnoszący się zawsze do aktu wypowiedzi i do tzw. wielkiego Innego (istniejącego w porządku symbolicznym) jako „miejsca mowy”, „w którym Ja zostaje uznane jako Ja”²⁷.

W poezji Świrszczyńskiej – odmiennie niż w koncepcji Lacana zakładającej, że „pierwotnie Ja to inny”²⁸ – patrząca w lustro kobieta nie chce lub nie może w pełni zidentyfikować się z lustrzanym wizerunkiem siebie jako obrazem innego, by tym samym potwierdzić i ugruntować swoją tożsamość. Na przeszkodzie stoi niechęć będąca przeciwieństwem pragnienia, a przypomnijmy, że to właśnie w przesyconej pożądaniem czy choćby akceptacją kontemplacji obrazu innego dochodzi do ukonstytuowania się Ja²⁹. W wierszu *Mówię do siebie: ty ścierwo*, przedstawiającym obraźliwy monolog skierowany do własnego ciała, rozszczepienie tożsamości Ja jako podmiotu („mówię do siebie” – „mówię do swego ciała”, 314) zostaje ugruntowane w porządku symbolicznym, w którym zjawia się „Ten Trzeci” reprezentujący figurę wielkiego Innego – milczącego świadka i strażnika złożonej sieci reguł gramatycznych, konwencji poetyckich, retorycznych itp. oraz innych założeń dotyczących sytuacji komunikacyjnej³⁰. W tym przypadku dodatkowo reprezentuje go przywołana w dedykacji postać Artura Sandauera³¹. Uogólniając, można założyć, iż za niezgodą na pełne utożsamienie z lustrzanym wizerunkiem kryje się w poezji Świrszczyńskiej chęć odrzucenia wspomnianych reguł

27 Zob. M.P. Markowski *Wstęp*, s. 17. Markowski wyjaśnia: „Ja wyłania się z wizualnej identyfikacji ze swoim odbiciem (innym), która pomaga zapanować mu nad chaosem własnego ciała, i ten rejestr Lacan nazywa porządkiem wyobraźni lub Wyobrażenia [...]. Z kolei podmiot wyłania się dzięki Innemu, czyli w przedustawnym porządku Symbolu, w który wkracza dzięki mowie”, tamże, s. 15.

28 J. Laplanche, J.-B. Pontialis, hasło: *Wyobraźniowe* w: *Słownik psychoanalizy*, pod kierunkiem D. Lagache’a, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, WSiP, Warszawa 1996, s. 368.

29 Zob. M.P. Markowski *Wstęp*, s. 12.

30 Zob. S. Žižek *Lacan*, wyd. 2 rozszerzone, przeł. i wstęp J. Kutyla, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 24-26.

31 W roku ukazania się tomu *Szczęśliwa jak psi ogon*, z którego pochodzi wspomniany wiersz, krytyk ten opublikował szkic o poezji Świrszczyńskiej trafnie charakteryzujący przeobrażenia jej poetyki: A. Sandauer *Od stylizacji do naturalności*, „Kultura” 1978 nr 32, s. 3. W pewnym sensie jego postać staje się domyślnym świadkiem sceny konfrontacji bohaterki utworu z lustrzanym wizerunkiem, a poniekąd – także jej uczestnikiem: biernym i milczącym, lecz mocą swego krytycznego autorytetu zdającym się sprawować kontrolę nad regułami wypowiedzi.

(rociągniętych się także na sferę kultury), które niejako wymuszają na osobie mówiącej ślepe posłuszeństwo i w ten sposób wypychają każdą spontaniczną wypowiedź w zastane schematy. Niewykluczone, że poetka odrzuca ugruntowaną na patriarchalnej wizji ciała podmiotowość jako nadmiernie krępujący schemat kulturowy, który drastycznie ogranicza ekspresję różnorodnych aspektów własnych doświadczeń bycia kobietą.

4. Czy „ścierwo” może stać się bramą – czy cierpienie ma sens

Opisane wyżej postrzeganie ciała akcentuje jego niekompatybilność z duchowymi aspiracjami wyższej świadomości. W tej perspektywie jawi się jako nieme, ślepe, tępe i tchórzliwe. Kwestia, czy ciało musi takie pozostać, czy też w pewnych warunkach może aktywować ukryte dyspozycje duchowe, wielokrotnie powraca w poezji Świrszczyńskiej³², która, przypomnijmy, nie jest równocześnie wolna od pragnienia bezcielesności³³. Wiersz *Mówię do swego ciała* przedstawia próbę negocjacji w tym przedmiocie:

Moje ciało, [...]
 Mądrze tresowane,
 możesz stać się dla mnie
 bramą,
 przez którą wyjdę z siebie
 i bramą,
 przez którą wejdę w siebie (382).

Porównanie ciała do bramy przywodzi na myśl koncepcję ikony jako swego rodzaju medium: okna czy bramy łączących materialny plan istnienia z nadzmysłowym³⁴, okna „na to wszystko, co przeczuwam, że jest” (314). Z kolei

32 Także w tych erotykach, w których pojawia się wątek aury świetlnej delikatnie rozbłyskującej w ciałach kochanków, co przywodzi skojarzenia z opisywaną przez mistyków duchową energią życia przepływającą przez wszystkie istoty żywe i w ten sposób włączającą je w sferę szeroko pojmowanego *sacrum*. W niektórych wierszach jest też mowa o tęsknocie za ciałem wyszlachetnionym ową świetlistą energią: „Chcę być taka czysta, [...] Żebym zamiast wnętrzości / miała w środku światło” (373); zob. też przyp. 2.

33 Wywodzącego się w istocie z poezji młodopolskiej. Zob. M. Stala *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Baran i Suszyński, Kraków 1994, s. 267.

34 Zob. P. Florenski *Ikostas i inne szkice*, wybrał, przeł. i przypisami oparzył Z. Podgórzec; wstęp J. Nowosielski; post. W. Panas, Warszawa 1984, s. 120.

w prowokacyjnym monologu skierowanym do własnego ciała z wiersza *Mówię do siebie: ty ścierwo* poetka przywołuje ideę duchowo-cielesnej integralności człowieka doskonałego reprezentowaną przez ewangelicznego Jezusa, który na drodze duchowego i cielesnego oczyszczenia (m.in. przez hartowanie się w cierpieniu) uzyskał boską doskonałość³⁵:

Powinnam cię bić aż do krzyku,
głodzić przez czterdzieści dni,
zawiesić
nad najwyższą przepaścią świata.

Może wtedy otworzyłoby się w tobie
okno
na to wszystko, co przeczuwam, że jest.
Na to wszystko, co jest zamknięte
przede mną (314).

Trzeba tu nadmienić, że Świrszczyńska wielokrotnie powraca w swoich wierszach do idei wydoskonalenia, niejako przeduchowienia, ciała czy to na modłę joginów uzyskujących duchową kontrolę nad własną cielesnością, czy to na wzór wschodnich i chrześcijańskich ascetów, którzy w umartwianiu ciała upatrywali sposób na zbliżenie się do absolutu. Nie ulega wątpliwości, że obie te drogi były jej w jakiś sposób bliskie³⁶. Pierwszą z nich reprezentuje wspomniana zagadkowa świetlistość manifestująca się w pobudzonym fizycznie, emocjonalnie bądź duchowo ciele fizycznym, natomiast drugą stale powracający temat świadomego przepracowywania cierpienia³⁷. Wewnętrzna

35 Mt 4, 1-11, Łk 4, 1-13 i Mk 1, 12-13. Zob. A. Giżewska *Od nienawiści do akceptacji własnego ciała w poezji Anny Świrszczyńskiej*, „Ruch Literacki” 2012 z. 4-5.

36 W zapiskach intymnych (*Jeszcze Kocham*, s. 80-81) Świrszczyńska napomyka o swoich przeżyciach mistycznych, o pragnieniu świętości, powołując się na filozofię i styl życia Gandhiego, zob. tamże przyp. 144, s. 149-150.

37 „Moje cierpienie / jest dla mnie pożyteczne. / Daje mi prawo pisać / o cierpieniu innych. / Moje cierpienie to ołówek, / którym piszę” (149) – wyznaje w jednym z wierszy, a w innym dopowiada: „Z cierpienia rodzi się potęga. / Z potęgi rodzi się cierpienie” (363). W jednym z wywiadów poetka wyznaje: „Wierzę, że cierpienie daje mądrość, że pewien rodzaj mądrości można zdobyć tylko i wyłącznie przez cierpienie. I że jest to mądrość najwyższej miary. [...] Wszystko, co żyje, cierpi. I być może właśnie tym, co łączy poetę ze światem wszystkich istot żywych, jest cierpienie”. Poeta jest „Jak średniowieczny pokutnik”, a czytelnicy „Osądzając go, osądzają [...]”

praca nad sobą nierozłącznie wiąże się u Świrszczyńskiej z akceptacją cierpienia (*Zgrzebło z żelaza*), a nawet z umartwianiem: „Będąc dzieckiem / kładłam palec w ogień, żeby / zostać świętą” (333). Poród staje się metaforą wyrażającą mozolny i bolesny wysiłek samodoskonalenia, przewycięzania własnych ograniczeń, nieustającej pracy nad własnym Ja³⁸. W poetyckiej wyobraźni Świrszczyńskiej wiąże się to z tradycyjnymi praktykami ascezy oraz wątkami pasyjnymi („Krzyczę, wyję, / z włosów cieknie pot i krew”, *Rodzę siebie*, 165). Jak zauważa Bernadetta Żynis, abstrahując, zdaje się, od sposobu funkcjonowania lustrzanego odbicia w poezji autorki *Grubego jelita*:

Ciało wymaga „okielznanja” – stąd próby, jakim winniśmy je poddawać – postu, ascezy, wyrzeczenia, samoumartwień. [...] Całkowite opanowanie (zawładnięcie) cielesnością, jak wierzymy, wzniesie ją na wyższy poziom. Ją? Czy raczej „nas”, naszego ducha, świadomość, część rozumną, uwolnioną w ten sposób od nadmiaru domagającej się swoich praw biologii? Asceza nie jest potrzebna ciału, ale temu „innemu we mnie”, idealnemu obrazowi ja, lustrzanemu odbiciu, projektowi, w realizacji którego cielesność staje zawsze na drodze. Gdyby nie to „ścierwo”, otworzyłoby się w nas „okno na to wszystko, co przeczuwam”.³⁹

Nasuwa się pytanie o rolę, jaką w procesie tak rozumianej pracy nad przewycięzaniem własnych ograniczeń odgrywa w płaszczyźnie poetyckiej motyw ciała oglądanego w lustrze. Przedstawiona wyżej funkcja zwierciadła jako figury introspekcji, samopoznania, a także dekonstrukcji schematów kulturowych nie przynosi w tym względzie wyczerpującej odpowiedzi. Należałoby wyjaśnić poetycką funkcję motywu niechęci do lustrzanego wizerunku, stojącego w sprzeczności z dominującymi wątkami głębokiego porozumienia z własnym ciałem, które najczęściej pozostaje źródłem ekstatycznych doznań i samouwielbienia. Być może tę fundamentalną ambiwalencję można

samych siebie, wzbudzają w sobie tęsknotę do doskonałości, energię do walki o nią. A to jest celem poety”; *Co łączy poetę ze światem wszystkich istot żywych* (rozmowa z Anną Świrszczyńską), rozmawiała Halina Murza-Stankiewicz, „Poezja” 1975 nr 5, s. 34.

38 Zob. A. Biedrowska *Świrszczyńska (za)poznana? Feministyczne odkrywanie poetki*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” Seria Literacka 2018 nr 32, s. 149-150.

39 B. Żynis *O pewnych aspektach cielesności w poezji współczesnej uwag kilka, a dokładniej – pięć*, w: *Mity słowa. Mity ciała*, red. L. Wiśniewska, M. Gołuński, przy współpr. A. Stempki, wstęp L. Wiśniewska, UKW, Bydgoszcz 2007, s. 64.

wyjaśnić w odwołaniu do programu poetyckiego sformułowanego we *Wstępie do Poezji wybranych* (1973): „Każdy wiersz ma właściwie prawo żądać nowej poetyki, stworzonej jednorazowo na wyrażenie jego jednorazowej treści. Styl to wróg poety, a największą jego zaletą jest nieistnienie. [...] piszący ma dwa zadania. Pierwsze – tworzyć własny styl. Drugie – niszczyć własny styl” (24).

W jednym z późnych wierszy napotyamy ciąg paradoksalnych, samoza-przeczących sobie sformułowań:

Nie mam ciała, jestem śpiew.
 Nie mam duszy, jestem ciało.
 Nie ma mnie,
 dlatego jestem potężna
 jak wieczność (373).

Mnożenie sprzeczności jawi się w tym kontekście istotnym elementem strategii poetyckiej⁴⁰. Jak się zdaje, skrajnie odmienne przedstawienia własnej cielesności pełnią w jej ramach kluczową funkcję. Można przypuszczać, że w ten sposób poetka, oprócz potrzeby wyrażenia ambiwalentnych odczuć w stosunku do własnego ciała, szukała sposobu na przewyciężanie ograniczeń tkwiących w literackich i kulturowych konwencjach, niejako kanalizujących ekspresję indywidualnych doświadczeń oraz zrodzonych z nich przemyśleń. W tym kontekście alienację wobec własnego ciała można postrzegać nie tylko jako ważną składową doświadczenia osobistego, ale także jako istotny element gry poetyckiej. Jedną z konsekwencji jest osłabienie integralności podmiotu w płaszczyźnie świadomościowo-korporalnej, wynikające m.in. z tego, że obraz kobiecego ciała traci jednoznaczność i staje się ambiwalentny. Jako taki jest podatny na sprzeczne interpretacje, co, nawiasem mówiąc, odpowiada złożoności ludzkiego doświadczenia.

40 Zob. też M. Rudaś-Grodzka *Parthenogeneza w okresie menopauzy*, s. 69.

Abstract

Bogusław Grodzki

MARIA CURIE-SKŁODOWSKA UNIVERSITY (LUBLIN)

Anna Świrszczyńska's Poetry and the Body in the Mirror (of Consciousness)

Discussing the topos of the mirrored reflection of the woman's body in Anna Świrszczyńska's poetic works Grodzki finds a profound somatisation of the experience of being a woman; representations of the poet's own body are characterised by an affective ambivalence: the body is the source of limitless self-acceptance and a narcissistic self-love, but it also appears as something alien or abject that may generate auto-aggression. As the subject becomes aware of this dualism there arises a need for a transgression that would overcome the dualism by becoming someone else, somewhere else. The ambivalence regarding the image of the female body reveals the tendency of Świrszczyńska's poetics to overcome the artistic and cultural boundaries that limit individual self-expression and self-definition

Keywords

body, mirror, Narcissus, introspection, affect, abject, somaconsciousness, somatopoetics