

Joanna Grądziel-Wójcik

PRZYMIARKI DO ISTNIENIA

Wątki i tematy
poezji kobiet
XX i XXI wieku



WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM

PRZYMIARKI DO ISTNIENIA

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

SERIA FILOLOGIA POLSKA NR 167

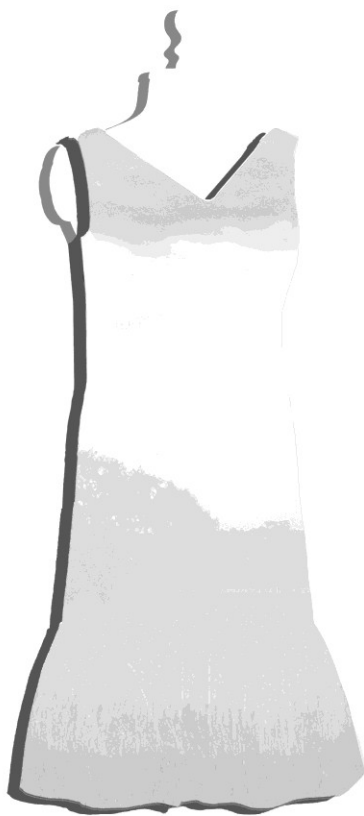


POZNAŃ 2017

Joanna Grądziel-Wójcik

PRZYMIARKI DO ISTNIENIA

Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku



Recenzent

DR HAB. JOANNA KISIEL

Publikacja dofinansowana przez Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

© Joanna Grądział-Wójcik 2016

This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016

Projekt okładki, stron tytułowych i działowych

Ewa Wąsowska

Opracowanie redakcyjne i techniczne

ANNA RĄBAŁSKA

ISBN 978-83-232-3083-0

ISSN 0554-8179

WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wyd nauk@amu.edu.pl

Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I – dodruk. Ark. wyd. 17,00. Ark. druk. 16,125

DRUK I OPRAWA: EXPOL, WŁOCŁAWEK, UL. BRZESKA 4

Spis treści

„Przymiarka”, czyli słowem wstępu	7
Wątki	
Kruchość i ciągłość. O kilku wątkach cielesnych w polskiej poezji kobiet XX wieku ...	13
Wiersze „podszyte ciałem” w najnowszej poezji kobiet. <i>Appendix</i>	43
„Wyścig z suknią”, czyli wątek metafizyczny we współczesnej poezji kobiet	61
Zbliżenia	
Między metafizyką a zaangażowaniem. Metafora tekstylna w poezji Ewy Lipskiej ...	83
„Sunąc krawędzią”. Chusty, buty i przesłony w poezji Krystyny Dąbrowskiej	97
„...zapisać siebie siebie”. O poezji „metacodziennej” Krystyny Miłobędzkiej	109
Obrycze wiersza – kręgi interpretacji. Wokół <i>Córki bednarza</i> Ludmiły Marjańskiej ...	127
Dialogi	
„...zobaczone, dotknięte, pomyślane”. Bogusława Latawiec i Julian Przyboś	149
„Lekcje biologii”, czyli Miłosz czyta Szymborską	180
Szymborska wielokrotnie	
„Życie z kropką u nogi”, czyli poetyckie renarracje Wisławy Szymborskiej	197
„Zachwiany rytm” wierszy Wisławy Szymborskiej	207
„Sztuka kulinarna” Wisławy Szymborskiej	220
Brzegi i mosty Wisławy Szymborskiej (od wodnej kartografii do antropologii akwatywnej)	234
Nota bibliograficzna	249
Indeks nazwisk	251
Trying On Existence. Motifs and topics in women’s poetry of the 20 th and 21 st century. Summary	257

„Przymiarka”, czyli słowem wstępu

Wciąż zbyt mało jest książek o poetkach. Dotychczasowe badania nad polskim pisarstwem kobiet koncentrowały się głównie na twórczości prozatorskiej – zarówno w licznych ujęciach monograficznych, jak i tych syntetyzujących¹, liryce poświęcano natomiast przede wszystkim opracowania skupiające się na twórczości poszczególnych autorek, np. Kazimierzy Iłakowiczówny, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Anny Świrszczyńskiej, Zuzanny Ginczanki, Anny Kamińskiej, Julii Hartwig, Wisławy Szymborskiej, Małgorzaty Hillar, Urszuli Kozioł, Krystyny Miłobędzkiej, Haliny Poświatowskiej czy Ewy Lipskiej. W mniejszym stopniu interesowano się ujęciami kompleksowymi, które umożliwiłyby porównanie ze sobą poezji kobiet oraz wskazanie między nimi powiązań czy linii rozwojowych. Do nielicznych częściowych „prób całości” należą publikacje Anny Legeżyńskiej², Iwony Smolki³ czy najnowsza książka Agaty Zawiszewskiej, poświęcona twórczyniom dwudziestolecia międzywojennego⁴. Również niniejsza propozycja luki tej nie wypełnia, nie ma ambicji syntetyzujących, nie dąży do zbudowania pełnej panoramy poezji kobiet w dwudziestowiecznej i współczesnej Polsce. Stanowi jedynie kolejną fragmentaryczną próbę zmierzenia się z ogromem doświadczenia zapisanego w tej literaturze, któ-

¹ Wśród tych drugich chronologicznie i przykładowo wymienić można: G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996; E. Kraskowska, *Piorem niewieściem. Z zagadnień prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999; G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności: przewodnik*, Gdańsk 2000; A. Araszkiewicz, *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania w dwudziestoleciu międzywojennym*, Warszawa 2004; *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX. Procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. E. Kraskowska i B. Kaniewska, Poznań 2015.

² A. Legeżyńska, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009.

³ I. Smolka, *Dziewięć światów. Współczesne poetki polskie*, Warszawa 1997.

⁴ A. Zawiszewska, *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. O kobietach piszących wiersze w latach 1918–1939*, Szczecin 2015.

ra rządzi się – jak myślę – charakterystycznym światoodczuciem i poetyckimi prawami, a także wyznacza własne egzystencjalne i tożsamościowe ścieżki, dające się wyprowadzić ze wspólnych tematów i wątków kobiecej twórczości. Książka ta jest zatem tylko „przymiarką” – jak by powiedziała Krystyna Miłobędzka – pozwalającą w kilku cząstkowych odsłonach uchwycić charakterystyczny „krój” tej poezji, ujawniający czy kodujący antropologiczną wartość, jaką pozostawiają czy kreują w wierszach ich autorki:

Nieuchwytność ja. Niemożność określenia siebie samej. Określam siebie tylko w tej chwili i tylko dzięki istnieniu innych. [...] Zmaganie się osobowości, które się w sobie niesie. Jest parę możliwości, nawet nie gry, tylko stworzenia obrazu siebie. Myślę, że każdy z nas dokonuje w życiu takich przymiarek. Ktoś zajmujący się poezją nie różni się w tym od innych. To jest moment, w którym tę kreację, tę osobę udało mi się zapisać⁵.

Tekstylne skojarzenia pojawiają się tu nieprzypadkowo, uruchamiają bowiem jedną z dwóch nadrzędnych w tej książce – obok somatyczności – tematologicznych perspektyw interpretacyjnych. Przedmiotem zainteresowania staną się zatem wiersze „podszyte” ciałem, czyli poetyckie przymiarki do istnienia – biologiczne i tekstowe zarazem, pozwalające zrekonstruować sylleptyczne „kreacje” poezji, która ujawnia osobowe „ja” ich autorek. Takie zaś „kobięce” motywy i tematy, jak suknia, kulinaria czy krzątaństwo, otwierają tę twórczość na odczytania prowadzące do nieoczywistych i niekoniecznie „kobięcych” konstatacji. Metafora sukni rozumianej jako drugie „ja” umożliwi na przykład prześledzenie wątków tożsamościowych, łączących meandrycznie problematykę metafizyczną z cielesną oraz ujawniających zaangażowanie tej poezji w doczesność i wieczność – „tutejszą” rzeczywistość i „tamtą” niepewną przyszłość. Soma w analizowanych tekstach nie zawsze musi oznaczać eksponowanie płci, seksualności czy hiperbolizację sfery biologii, dlatego zamiast o poezji kobiecej, odsyłającej do feministycznego znaczenia tego terminu⁶, wołałabym mówić o poezji kobiet. Występujące w niej liczne motywy tekstylne czy kulinarne, a także szczególne nastawienie na cielesność i codzienność, okazują się nie

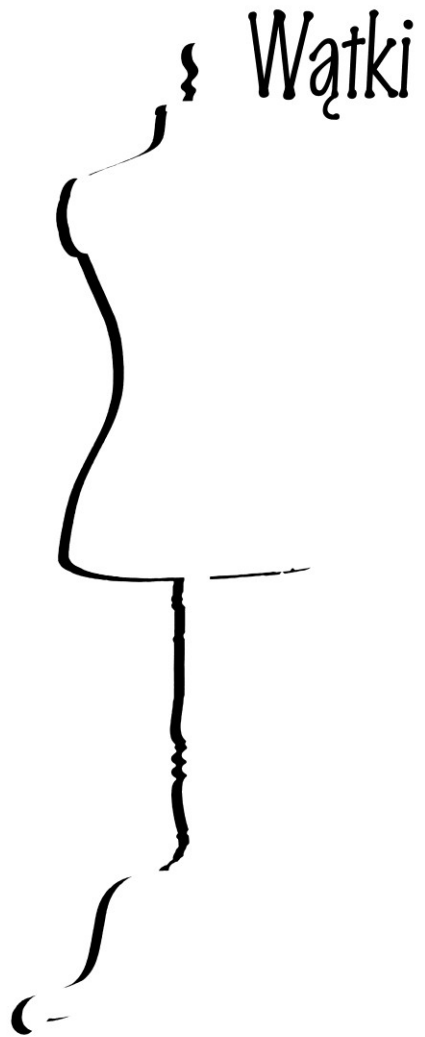
⁵ Zob. J. Borowiec, *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, Wrocław 2009, s. 15.

⁶ Według Grażyny Borkowskiej „o literaturze/poezji kobiecej możemy mówić wtedy, kiedy podmiot utworu odsłoni swą płciowość, dokona seksualnej samoidentyfikacji”. Zob. G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie. Antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 71. Somatyczność poezji nieeksponująca cielesnej płciowości podmiotu to przypadek m.in. zintelektualizowanej, poruszającej się w kręgu tematów uniwersalnych poezji Julii Hartwig, Wisławy Szymborskiej i Ewy Lipskiej.

tyle dowodami na jej kokieterijną czy „zakrzętą” kobiecość, ile obrazowymi i poważnymi formami (przymiarkami) kreacji istnienia, które pociągają za sobą pytania o transcendentną podszewkę rzeczywistości, wiodą w kierunku intelektualizacji i (auto)refleksyjności wypowiedzi oraz służą mówieniu o kondycji nie tylko kobiecego podmiotu.

Pierwsza część książki przynosi próbę przekrojowego spojrzenia na twórczość wybranych poetek ostatniego stulecia – od Kazimiery Iłakowiczówny po Kire Pietrek. Wśród różnorodnych i sygnalizowanych jedynie autorskich projektów – tych somatycznych i tych metafizycznych – uwypuklone zostają miejsca zbieżne i węzłowe, powtarzalne tendencje, ciągłości oraz pokrewieństwa. Część druga natomiast z naszkicowanego wcześniej pola problemowego wybiera pojedyncze „poetyckie przypadki”, kadrując je w interpretacyjnych zbliżeniach – i tak bohaterkami osobnych szkiców stają się poetki różnych pokoleń: Ludmiła Marjańska, Krystyna Miłobędzka, Ewa Lipska oraz Krystyna Dąbrowska. Trzeci fragment książki wykorzystuje z kolei strategię konfrontacyjną – w intertekstualnych i intersubiektywnych dialogach spotykają się ze sobą Bogusława Latawiec i Julian Przyboś, Wisława Szymborska i Czesław Miłosz. Twórczość tych dwóch autorek czytana w męskim dwugłosie pozwala uwydatnić tym razem nie podobieństwa, lecz odmienność poetycko wyrażonych światopoglądów oraz wrażliwości ich bardzo „niekobiecej” – jak się zwykło uważać – poezji. Ostatnią część natomiast wypełnia wielokrotny portret noblistki, a antropologiczno-narratywistyczna perspektywa pozwala na postawienie twórczości Szymborskiej pytań pierwszych, uruchamiających biologiczne, metafizyczne i autorefleksyjne wątki tej poezji. Raz jeszcze dzięki spojrzeniu ekscentrycznemu – od strony garderoby, kuchni i pustego pokoju, ale też w zbliżeniu wersyfikacyjnym, zachwianiu rytmu czy niegramatycznościach składni – powracają w zakończeniu najważniejsze, wspólne tematy opisywanej tu poezji kobiet, mierzącej się z istnieniem i próbą jego opisania, eksponującej przede wszystkim kruchość i ciągłość ludzkiej egzystencji.

Wątki



Kruchość i ciągłość. O kilku wątkach cielesnych w polskiej poezji kobiet XX wieku

Choć poezja kobiet XX wieku w różnym stopniu ujawnia swą cielesność, a temat ten nie zawsze jest równie ważny dla poszczególnych autorek, to jednak najczęściej odnaleźć w niej można – podobnie zresztą jak w prozie – szczególną skłonność do operowania sensualno-materialnym konkretem, do somatycznej, biologicznej leksyki, metaforyki i obrazowania oraz perspektywizacji uwzględniającej cielesną medialność pisania. Tak rozumiana somatyczność wierszy – nie tylko przedmiotowo (piszę o ciele), lecz także podmiotowo (piszę ciałem) i tekstowo (piszę ciało)¹ – pozostaje nieidentyczna z cechami tradycyjnie uznawanymi za kobiece wyznaczniki twórczości, jak np. emocjonalność, synestezyjność, ekspresywność czy estetyzacja, nie zawsze też musi prowadzić do ujawniania płci, eksponowania seksualności czy hipertrofii zmysłowej. Soma w tej poezji zdaje się przeformułowywać rozumienie „kobiecości”, pozbawiając ją „przerostu stylu”, nadmiernej metaforyczności, uczuciowości, afirmatywności, wrażeniowości czy aintelektualizmu², w zamian zaś stopniowo nasilając – w czasie swych dwudziestowiecznych przemian – relatywizm i fragmentaryczność ujęcia, trywializację i obiektywizację języka, a także antyestetyzm i nachylenie autobiograficzne. Ciało w poezji kobiet przestaje być motywem czy tematem ujmowanym (tylko) w kategoriach płci, nakierowując uwagę na coraz silniej uobecniającą się w wierszach problematykę związaną z tożsamością, intymnością, temporalnością i autorefleksją.

¹ Analogicznie do koncepcji „pisanja sobą” i „pisanja siebie”; zob. R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 15 i nn.

² Zob. E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999, s. 19.

Istnieją powtarzające się, szczególnie naznaczone cielesnością i sensualnością, obszary tematyczne tej poezji, takie jak: miłość i erotyka, macierzyństwo i starość, choroba, ból czy doświadczenie śmierci; ciało naprowadza i profiluje także problematykę związaną z twórczością, sferą *sacrum*, metafizyką, przemianami kulturowymi i cywilizacyjnymi. Osobnej uwagi domagają się specyficznym kobiece doświadczenia, polegające na ekspansji biologiczności czy poczucia seksualności (ciąża, poród, menstruacja, przekwitanie), które stały się odkryciem i przedmiotem opisu pierwszej połowy ubiegłego stulecia, określanej procesem feminizacji kultury³. Niemożliwe jest tu choćby szkicowe uwzględnienie wszystkich tych perspektyw, różnicowanych od dwudziestolecia międzywojennego po schyłek wieku XX przez odmienne konteksty historyczne, społeczne i polityczne, estetyczne i światopoglądowe, zagarniające i determinujące poezję kobiet. W szkicu tym zatem „wybieram odrzucając, bo nie ma innego sposobu”, jak mówi Wisława Szymborska, „kosztem nieopisanych strat”⁴ i uproszczeń, sygnalizując jedynie pewne aspekty poetyckich reprezentacji cielesności, która u pewnych autorek urasta z motywu do rangi kategorii filozoficznej czy antropologicznej. Proponując zatem ujęcie częściowe i synchroniczne, ze świadomością różnic pokoleniowych oraz kulturowych ewolucji i przemian, zasygnalizuję kilka wątków w twórczości poetek, dla których soma pełni inspiracyjną i modulującą rolę, służąc wszak do mówienia nie o ciele samym, lecz o kondycji (kobiecego) podmiotu w świecie, zapisującego swe doświadczenie, stawiającego pytania esencjalistyczne i epistemologiczne. W liryce kobiet trwa bowiem nieschematycznie rozgrywany dialog somy i psyche, w którym niekoniecznie przewagę zyskuje ta pierwsza, cielesności zaś zdaje się wiernie towarzyszyć intelektualizm.

Nie niwelując zatem różnic między poetkami, wynikających z ich odmiennego historycznoliterackiego osadzenia, osobnych doświadczeń, własnych biografii i poetyckich idiosynkrazji, szukam pewnych linii ciągłych, punktów zbieżnych i powtarzających się tendencji. Ciało jako biologiczna podstawa myśli i czucia jest w tej poezji nie tylko ich umiejscowieniem, ale też medium lub pułapką dla intelektu i ducha, obnaża temporalny stan funkcjonowania psychosomatycznie rozumianego „ja” i wyjaskrawia problemy związane z dualistycznym myśleniem w kategoriach śmiertelności i nieśmiertelności, doczesności i wieczności⁵. Stąd biorą się poetyckie próby

³ Zob. G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Gdańsk 2000, s. 87.

⁴ Z wiersza *Wielka liczba*. Teksty Szymborskiej cytuję za wydaniem: W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, wydanie nowe, uzupełnione, Kraków 2010.

⁵ Zob. T. Paleczny, *Ciało w kulturze*, w: *Kulturowe emanacje ciała*, red. M. Banaś, K. Warmińska, Kraków 2011, s. 15.

odpowiedzi na pytania o sens i funkcje odkrywanej cielesności w kształtowaniu tożsamości, podejmowane w dialogu ze sobą, światem oraz transcendencją. Wymiar biologiczny pisania kobiet przeradza się nieuchronnie w społeczny, kulturowy lub metafizyczny. Ciało staje się znakiem i terenem sensotwórczych poszukiwań.

Od estetyzacji powierzchni ku wnętrzu ciała, czyli soma zaangażowana

Dwudziestowieczna poezja kobiet stopniowo wyzwala się z estetyzacji ciała. W miejsce ciała zobaczonego⁶, na które spogląda ktoś z zewnątrz, proponuje autoobserwację i autowiwisekcję, spojrzenie do wnętrza, unikające uprzedmiotowienia i wyzwalające z dyskursu „męskiej” władzy w sztuce. W międzywojennych wierszach kobieta patrzy na siebie jeszcze oczami mężczyzny bez dystansującej ramy, jak np. w tekstach Felicji Kruszewskiej, Mili Elin czy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Ciała bohaterki są niczym obraz, akt lub martwa natura, na którą spogląda (tworzy, konsumuje) artysta-mężczyzna. Tak dzieje się na przykład z kobiecym podmiotem w *Brzoskwiniach* Felicji Kruszewskiej (1879–1943), utożsamiającym się z „tą różową brzoskwinia”, pokrytą „lekkim puszkim, jak moja skóra na karku”, na którą patrzy mężczyzna, pragnący skonsumować jej „różowe, słodkie mięso”⁷. Z kolei wiersze Mili Elin⁸ przynoszą kobiecą wersję awangardowego, wzrokocentrycznego i konsumpcyjnego dyskursu – spojrzenia mężczyzny „naprężoną siecią rzucają się na [...] krok” bohaterki, „w rozedrganych skokach ślą głodny wzrok”, a jej „ogryziona spojrzeniami, suknia w strzępach wisi” (*Spojrzenia*⁹). Bohaterka nie wydaje się jednak tylko „obiektem działań zerotyzowanego otoczenia”¹⁰, lecz jest świadomie prowokującym erotyczną grę podmiotem. Także wiersze Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (1891–1945) cechuje silna tendencja do estetyzacji przedstawianego świata i jeśli nawet autorka ucieka czasem w potworność, gdy

⁶ Robert Cieślak wśród różnych ujęć cielesności w polskiej poezji wyróżnia ciało wizualne, rozumiane jako przedmiot estetyczny. Zob. tenże, *Gry wzrokowe. O wyobrażeniach ciała w poezji polskiej XX wieku*, w: *Między słowem a ciałem*, red. i wstęp L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2001.

⁷ Cyt. za: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, część II, wybór i wstęp M. Głowiński, J. Stawiński, Wrocław 1987, s. 251.

⁸ Urodzona ok. roku 1907, zginęła najprawdopodobniej w getcie warszawskim.

⁹ M. Elin, *Szesnaście wierszy*, oprac. A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 1999, s. 11.

¹⁰ A.K. Waśkiewicz, *Szesnaście wierszy Mili Elin*, w: tegoż, *W kręgu „Zwrotnicy”*. *Studia i szkice z dziejów krakowskiej Awangardy*, Kraków–Wrocław 1983, s. 311.

spod warstwy makijażu, tiulu i biżuterii zdaje się wyzierać śmierć i choroba, to jednak dzięki zabiegom makroskopowym¹¹ oraz metaforyzacyjnym ukazana z bliska natura przestaje być szpetna lub zostaje zanegowana. *Po-twór z Surowego jedwabiu* przedstawia siostry syjamskie jako „przerażający dziwoląg: / nóg, oczu i rąk po cztery, / wspólna talia, dwa serca złączone niedolą”, wstydzące się wzroku „młodzieńców / godnych kochania”¹². Bohaterki poezji Pawlikowskiej chcą się podobać i być zauważone w każdej sytuacji, istnieją tylko wówczas, gdy ktoś na nie patrzy – to męskie, estetyzujące spojrzenie zdaje się stwarzać kobietę w wierszach. Według Jerzego Kwiatkowskiego, mamy tu do czynienia ze „świadomym epatowaniem kobiecym punktem widzenia, operującym odmienną hierarchią wartości, niż – narzucona światu jako panująca oficjalnie – «hierarchia męska»”¹³, ale to kobiecość stereotypowa, nienaruszająca obowiązujących podziałów kulturowych, akceptująca modernistyczną metafizykę płci i czytelny podział na sfery męską i żeńską. Wartość bohaterki zależy od potwierdzenia jej przez ogląd mężczyzny, jej atutem zaś okazuje się słabość wyreżyserowana, prowokująca silne ramię tancerza (ta opozycja siły i słabości obecna jest też u Poświatowskiej, za to odwrócona u Świrszczyńskiej i zdyskredytowana przez Szymborską): bohaterka *miss ameryka* powie o partnerze: „on mnie wybrał i zmierzył podług swych kanonów”, „ja jestem miss ziemia”, a nieznamy, który „raz w kawiarni wśród ludzi spojrzeć na mnie raczył / rozpostarł nagle oczy jak czarne namioty / [...] i bez rąk mnie pochwyił / przekrzyczał bez słowa / bez ruchu zgiął mi serce” (*szejk*). Dla Pawlikowskiej ważna jest staranność przebrania, przyciągającego wzrok i wytwarzającego iluzję piękna¹⁴, kobiecość stanowi tu bowiem sztukę maskarady, polega na uwodzeniu pięknym zawołanym ciałem, tak by zawładnąć spojrzeniem, zachwycić wielbicieli, zapanować nad wzrokiem innych i przegłądać się w ich oczach. Naturalna dla tej estetyki powierzchni staje się sytuacja aktu, unieruchamiającego i uprzedmiotowiającego ciało – tyle że modelka zasłania/oznacza tiulami swą nagość, na którą patrzy się „po męsku”: „białe nimfy leżą w muszlach malowanych tęczę” (*Woda*), „Butterfly leżała na macie słomianej, / jak owoc przekrajana ciosem harakiri” (*Madame Butterfly*), kobieta „[l]eży jak w łożu. / Na fali oparła głowę” (*Kobie-*

¹¹ Zob. E. Hurnikowa, *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Warszawa 1995, s. 93.

¹² Teksty poetki cytuję za wydaniem: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje zebrane*, t. 1 i 2, oprac. A. Madyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1997.

¹³ J. Kwiatkowski, *Wstęp* do: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław 1972, s. XXXIII–XXXIV.

¹⁴ Zob. J. Kisiel, *Zastony ciała. O liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, w: *Czytanie Dwudziestolecia III*, t. 1, red. E. Hurnikowa, E. Wróbel, Częstochowa 2012, s. 44–45.

ta w morzu) lub „spoczywa rozparta wspaniale / na migdałowym piasku” (Tapicer).

Ciało wizualne pojawia się także u młodszej Haliny Poświatowskiej (1935–1967), co prawda dowartościowane, ale niepotrafiące do końca wyzwolić się z męskiego punktu widzenia – soma stanowi tu obiekt erotycznej gry, konstytuujący się w zdystansowanym spojrzeniu kochanka, dla którego najważniejsza jest kobieca cielesność¹⁵. W *Lustrze* kobieta obserwuje swe ciało z zewnątrz, oczyma mężczyzny, z jego stwarzającej perspektywy: „patrzyłam dzisiaj na siebie twoimi oczyma”. Jak pisał Stanisław Grochowiak, w wierszu tym „odbija się ciało piękne, podziwem zachłannych oczu kochanka, w *Manekinach* znajduje podobieństwo dla siebie ciało bezużyteczne, wystawione jedynie na pokaz beznamiętnym obserwatorom”¹⁶. Kobieta w poezji Poświatowskiej jest zatem „obiektem widzenia” i chce nim pozostać, ponieważ „ma głęboko zakorzenioną świadomość «bycia ogladaną»”¹⁷. Różnica między Pawlikowską a autorką *Hymnu bałwochwalczego* nie polega jednak na tym, że ta druga nagle zyskuje nową samowiedzę, lecz na tym, że estetyzacja w wierszach młodszej z poetek dotyczy nie kobiecych sukni i osłon, lecz eksponowanego nagiego ciała, że obok wzroku dominującą rolę w jej tekstach zaczyna pełnić dotyk, a męskie spojrzenie zyskuje wartość ambiwalentną. W wierszu *Jestem zaczadzona pięknem mojego ciała* zauroczenie urodą i sprawnością własnej fizyczności wynika co prawda ze spojrzenia na siebie oczyma kochanka, ale wnosi też nowy, niepokojący element, uwypuklając tytułową niebezpieczną „toksyczność somatycznego odurzenia podmiotu – kobiety własnym ciałem”¹⁸.

Świadoma rekonstrukcja dominującego i władczego męskiego spojrzenia – stwórcy, malarza, konsumenta – pojawia się coraz częściej w dystansującej ramie w tekstach poetek drugiej połowy XX wieku, np. u Anny Kamińskiej (1920–1986), która estetyzującą męską perspektywę potrafi wykorzystać do pisania o starości: „lecz On jak Rembrandt / umiłował starość / światłem swoim nad światła / rzeźbi ręce i twarze”¹⁹, czy w wierszu *Przy winie* Wisławy Szymborskiej (1923–2012), gdzie bohaterka analizuje kreatywną i uzależniającą moc męskiego wzroku: „Pozwoliłam się wymyślić

¹⁵ O ciele w erotykach Poświatowskiej pisała: A. Legeżyńska, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009, s. 60–74.

¹⁶ S. Grochowiak, *Ciało*, „Współczesność” 1959, nr 5, s. 12.

¹⁷ B. Witosz, *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od fin de siècle’u do końca XX wieku*, Katowice 2001, s. 14.

¹⁸ J. Piotrowiak, *Namysł i emocje. Studia i szkice o doświadczeniu poetyckim Haliny Poświatowskiej*, Katowice 2011, s. 86.

¹⁹ A. Kamińska, *Wiersze przemilczane*, red. W. Kruszewski, Lublin 2008 (*** [Łatwiej poruścić górę...]).

/ na podobieństwo odbicia / w jego oczach". Rzadką u tej autorki eksplozję cielesności przynoszą *Kobiety Rubensa*, w których następuje kulinarno-erotyczne uprzedmiotowienie namalowanych postaci, potraktowanych jak potrawa przeznaczona do spożycia: „jak łoskot beczek nagie” i otyłe jak „ciasto w dzieży” „śpią z otwartymi do piania ustami”, „[ż]renice ich uciekły w głąb / i penetrują do wnętrza gruczołów”. Wiersz podkreśla seksualne męskie pożądanie (Febus „na spoconym / rumaku wjeżdża do wrzącej alkowy”) oraz urzeczowienie kobiety zamkniętej w estetyzującej ją formie aktu²⁰, ale można go też czytać jako ironiczny i polemiczny głos w dyskursie dotyczącym przedstawiania kobiecego ciała²¹.

Komentarz do tego problemu przynosi również wiersz Ewy Lipskiej (ur. 1945) *Kobieta która pozuje mi do portretu*²², rekonstruujący z męskiej perspektywy myśli modelki o tym, że za trzy godziny „kupi sobie zielone pończochy / do zielonego płaszcza”, co pozwoli malarzowi „wreszcie / użyć zieleni szmaragdowej pachnącej trucizną”. Kobieta opisana zostaje z zewnątrz chłodnym, oceniającym okiem, a jej radość z materialnej zdobyczy, która pozwoli udoskonalić wygląd, przypomina radość strojących się bohaterów wierszy Pawlikowskiej, tyle że tym razem ujętą w ironiczny cudzość. Ciało wizualne podobnie jak u Szymborskiej przemienia się tu w cytaty, estetyzacja obnaża swą konwencjonalność, zaś dialogowy stosunek podmiotu decyduje o zerwaniu ze stereotypowym ujęciem.

Inaczej patrzy też podmiot przybierający męski punkt widzenia w tekstach Anny Świrszczyńskiej (1909–1984), na przykład w wierszu *Z dna oceanu*, gdzie podziwiana przez mężczyznę kobieta zaczyna odczuwać własną siłę, pozwalającą jej zapanować nad partnerem. Wizję kobiecości u Świrszczyńskiej różni od tej obecnej u Pawlikowskiej i Poświatowskiej m.in. odmienny stosunek do mężczyzn, programowe nieschlebianie ich gustom oraz odejście od estetyzacji kobiecego ciała. Poetka reprezentuje „myślenie kobiety o sobie nie jako o przedmiocie (ornamencie lub źródle rozkoszy mężczyzny), ale podmiocie”²³, gdy tymczasem jej poprzedniczki, eksponując estetyzację płci i cielesności, godziły się jeszcze na wizerunek kobiety, którą „ceni się za urodę”, akceptując tradycyjne role wyznaczone kobiecie kulturowo²⁴. U Świrszczyńskiej antyestetyzm w przedstawieniach somy

²⁰ L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Poznań 1998, s. 15.

²¹ Więcej na ten temat piszę w rozdziale „Sztuka kulinarna” *Wisławy Szymborskiej*.

²² Teksty poetki, jeśli nie zaznaczono inaczej, cytuję za: E. Lipska, *Wakacje mizantropa. Utwory wybrane*, Kraków 1993.

²³ B. Witosz, *Kobieta w literaturze...*, s. 146–147.

²⁴ Zob. A. Wysocka, *O miłości uskładanej ze słów. Obraz miłości erotycznej w polszczyźnie ogólnej oraz poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Anny Świrszczyńskiej i Haliny Poświatowskiej*, Lublin 2009, s. 117.

widoczny jest także w tomie *Budowałam barykadę*, np. w wierszu *Gniła za życia*, gdzie nacisk położony został na fizjologię cierpiącego ciała postrzelonej w twarz łączniczki, która zostaje jednak odgradzona od ludzi gazą, mającą zasłonić straszny widok. Brutalizm w obrazowaniach ciała wykorzystują też teksty z tomu *Jestem baba*, łamiące tabu i ujawniające fizjologiczny aspekt kobiecej seksualności, ciąży, porodu, położu czy starzenia się²⁵. *Jak padlina* pokazuje kobietę leżącą na stole ginekologicznym, „obnażoną ze skóry”, „zhańbioną [...] jak spoliczkowany trup”, „jak konający”, „jak kał padliny”, kobietę „pod spojrzeniem / lekarzy”²⁶ – jej nieestetycznie „zaaranżowane” i przedmiotowo traktowane ciało wzbudza tu poczucie upokorzenia i wstydu, stając się świadectwem pogwałcenia tego, co najbardziej własne.

Obok estetyzacji kobiecego ciała, na które patrzy się z zewnątrz i „po męsku” akcentuje jego seksualność, pojawia się w poezji kobiet (co widać najwyraźniej u Świrszczyńskiej, ale co sygnalizują już niektóre teksty Pawlikowskiej²⁷) gwałtowne wtargnięcie do jego wnętrza, przy czym biologia i fizjologia zdają się wspierać intelektualizm tych utworów, które rezygnują często z ujawniania płci. Perspektywa chronologiczna poświadcza somatyczną transakcentację – uwaga poetek przenosi się ze sfery powierzchowności na wnętrze ciała, od estetycznej portretyzacji po naturalistyczną wiwisekcję. Tendencja ta, nasilająca się stopniowo zwłaszcza w poezji drugiej połowy XX wieku, pokazuje, jak uniwersalizujący się i rezygnujący z eksponowania seksualności intelektualizm może zostać wzmocniony przez szczególną, uwewnętrzną somatyczność.

Gdy ciało wewnętrzne, niewizualne i zracjonalizowane przestaje służyć maskaradom płci, zaczyna angażować się w inne działania. Debiutująca w międzywojniu Alicja Iwańska (1918–1996) w wierszu *Logika* próbuje połączyć somatyczność z naukowością języka i antylogocentrycznym nastawieniem: „Spętała mnie włóknisto, / wwierciła się w czoło / i do mózgu dotarła, gdzie nie była nigdy...”, by zaprzeczyć „nazwom pustym”, jak „Bóg bez desygnatu”²⁸. Zderzenie racjonalnego oglądu świata z percepcją

²⁵ Zob. K. Pietrych, *Jutro będą mnie krajać...*, w: *teje, Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2009.

²⁶ Wiersze poetki cytuję za: A. Świrszczyńska, *Poezja*, przedmowa Cz. Miłosz, Warszawa 1997.

²⁷ Np. w *Surowym jedwabiu* pojawiają się antyestetyczne, zabite zwierzęce ciała oraz metaforyka eksponująca fizjologię i anatomię: krwawiące rany, gardziele podryznane, szyje ukreślane, krew zabitej kaczki, głowy cieląt, wyprute wnętrzności, piszczelce, krwawe raki, baraniego ciała atłasy, trupy rozsmarowane na chlebie, martwy ozór, mózgi, pożerane cmentarze, wielkie żarcie, gęsie wątroby.

²⁸ Wiersze Iwańskiej cytuję za: *Poezja polska 1914–1939*, t. 2: *Antologia*, oprac. R. Matuszewski, S. Pollak, Warszawa 1984.

zmysłową cechuje lingwistyczne zacięcie, jak w *Obronie zmysłów*, gdzie na plan pierwszy wysuwa się problem przyległości mowy do rzeczywistości: abstrakcyjny, hipotetyczny język, który ufa rozumowi, wsłuchując się w ciało, szum i rytm krwi, rozluźnia swą składnię i modyfikuje leksykę: „– Bo to w mózgu osiadzie, / zakwitnie... zageści, / co zwierzęco się pręży, / i szczerzy, i sierści...”; „powtarzałam bezdusznie... szeleszcząco... / ... bez sensu...”, „*nihil est in intellectu / quod non fuerit in sensu...*”.

Z kolei w przedwojennych tekstach Elżbiety Szemplińskiej-Sobolewskiej (1910–1991) pojawia się ciało zaangażowane społecznie, a metaforyka somatyczna wskazuje na organiczny i genetyczny imperatyw obrony ludzkiej godności. W programowym wierszu *Aż do fanatyzmu* brzmi to tak: „Jest jakiś chory nerw, / jest jakiś prąd we krwi, / który drga, / [...] z człowieka krzywdą, / zwierzęcia bólem, / czasów cierpieniem”²⁹. Szemplińska wypracowuje swój własny, cielesny, epatujący ostrymi jakościami estetycznymi styl, na który wpływ miała poetyka ekspresjonistyczna i katastroficzna, wykorzystując przy tym obrazy ciała chorego, zdeformowanego, trupiego, zezwierzęconego na tle negatywnie animizowanego, czyli ucieleśnianego miasta: „[p]o murze rura, żółtobiała, pełza, / ogon zagięty wsunęła w ścianę klozetu” (*Inwokacja*), „[s]amochody mają pazury, tramwaje kłapią paszczką, / place ziewają grozą, kominy prężą ogony”, a „[c]złowiek głodny, mięczak zielony – leży –” (*Prawo dżungli*).

Somatyczność poezji nieeksponująca jednocześnie cielesnej płciowości to przypadek zintelektualizowanej, poruszającej się w kręgu tematów uniwersalnych twórczości Julii Hartwig, Wisławy Szymborskiej i Ewy Lipskiej (z drugiej strony minimalizacja cielesności w ich wierszach nie oznacza automatycznie „niekobiecości”). Teksty te, będące w dużej mierze diagnozą i krytyką kultury i historii, cechuje autodystans oraz ukierunkowanie na świat zewnętrzny, skomplikowana „zależność między cielesnym i jednostkowym doświadczeniem świata a pojęciowym doświadczeniem uczestnictwa w kulturowej wspólnoty”³⁰. Somatyczność, zwłaszcza w jej dośrodkowym, biologicznym i fizjologicznym wymiarze, jest tu ważna jako doświadczenie sfunkcjonalizowane i opanowywane intelektualnie, stając się składnikiem autoanalizującej indywidualne doznania samoświadomości. To poezje niechętne autoprezentacji i ekshibicjonizmowi, reprezentujące raczej model eks-centryczny, obiektywizujący i uniwersalizujący doznania

²⁹ Wiersze poetki cytuję za: E. Szemplińska-Sobolewska, *Notatki z podróży*, Warszawa 1968.

³⁰ Te słowa Anny Legeżyńskiej można odnieść nie tylko do Ewy Lipskiej. Zob. A. Legeżyńska, *Doświadczenie kulturowe w poezji Ewy Lipskiej. Zarys problematyki*, w: *Pogłosy. Aspekty twórczości Ewy Lipskiej*, red. A. Woldan, Wiedeń 2011, s. 11.

ciała, w przeciwieństwie do autocentrycznego czy spersonalizowanego eksponowania somy, np. u Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Poświatowskiej czy Świrszczyńskiej.

Pisał przed laty Kwiatkowski, że Lipska nie patrzy na ciała, jak to robiły jej poprzedniczki, lecz zagląda w ich głąb: „Oto nowa – anatomiczna – odmiana pejzażu wewnętrznego”, „specyficzna fascynacja wnętrzem ludzkiego ciała, która cechuje naszą epokę”³¹. Autorka *Przechowalni ciemności* wpisuje się tym samym w etyczne zadania i znaczenia somy, jakie przenikały poezję twórców Nowej Fali, stanowiącą najbliższy kontekst dla pierwszych jej zbiorów wierszy: w tych tekstach ciało wplątane zostaje w politykę i historię, służy diagnozie społecznej sytuacji i uniwersalnego ludzkiego losu, sugerując, jakby największa wojna toczyła się w środku człowieka: „otwieramy na oścież bramy czaszek / opuszczamy zwodzony most kości / czołowej / po którym wjeżdżają ciężarówki / załadowane świeżym mięsem sumienia” (*Kiedy nasi wrogowie zasypiają*). Typowa dla poetki metaforyka wykorzystuje anatomie i fizjologię: „[z]dejmowali z niego / odciski moich myśli” (*Kogut*), „krażą samoloty z krwi” (*Transfuzja*), „sekcja zwłok kontynentów” (*Perspektywy* (II)), przy czym w późniejszej poezji nadrzędna staje się metafora łącząca biologię z cywilizacją i techniką, ciało ludzkie testuje bowiem sytuację człowieka wobec coraz bardziej stechnicyzowanej i ponowocześnie zorientowanej kultury³².

Zarówno w dużo wcześniejszych, społecznie i politycznie zorientowanych wierszach Szemplińskiej, jak i powojennych tekstach Lipskiej, zdeterminowanych odmiennym światopoglądem i kontekstem historycznym, mamy do czynienia z cielesnością uwewnętrzną i sfunkcjonalizowaną, zaangażowaną, wykorzystaną jako przyciągający uwagę język ezopowy. Ciało jest tu traktowane nie jako pełnoprawny, autonomiczny bohater, lecz jak wehikuł dla refleksji – społecznej, antropologicznej czy filozoficznej. Soma – mimo akcentowania swego biologicznego statusu – zmienia się w znak, wpisuje się w porządek symboliczny, zyskując dodatkowe sensory.

Szczególnie istotną jej właściwością jest zdolność odczuwania bólu – bolesność ciała, poddawanego sankcjom politycznym, społecznym czy kulturowym wskazuje na fizyczne podstawy istnienia, zapewnienie lub naruszenie podstawowych praw oraz potrzeb człowieka. Wielokrotnie demonstrują to teksty Lipskiej, a także wiersze Szymborskiej, w których z rzadka pojawiające się ciało okazuje się z reguły bolesne, zwłaszcza gdy „epoka jest polityczna” (*Dzieci epoki*), gdy poddawane jest torturom („ma cienką skórę,

³¹ J. Kwiatkowski, *Magia poezji. (O poetach polskich XX wieku)*, Kraków 1995, s. 352, 353.

³² Zob. A. Piech-Klikowicz, *„Patrzmy sobie w oczy...”*. O twórczości Ewy Lipskiej, Kraków 2013.

a tuż pod nią krew”, „kości jego łamliwe, stawy rozciągliwe”, *Tortury*) lub eksperymentom („Z karku zwisały rurki aparatu, / dzięki któremu krew krążyła nadal”, *Eksperyment*)³³, zaś jego seksualny potencjał zostaje przewrotnie wykorzystany w *Głosie w sprawie pornografii*. Cieleśne sygnały tracą tu całkowicie swój zmysłowy charakter, wiersz nawiązuje co prawda do wątku platońskiej biesiady czy rozpusty intelektualnej, ale nie towarzyszy jej żadna inna: podczas „schadzek” tych, „którzy myślą”, „parzy się ledwie herbata” i „[i]nne im w smak owoce / z zakazanego drzewa wiadomości / niż różowe pośladki z pism ilustrowanych”.

Tortury i *Głos w sprawie pornografii* pochodzą z pisanego w stanie wojennym tomu *Ludzie na moście* – można powiedzieć zatem, że historia wkracza do poezji Szymborskiej (i innych piszących kobiet) nienachalnie, przetłumaczona na doświadczenie ciała, otwiera je i narusza, eksponując zwłaszcza jego nieatrakcyjne estetycznie wnętrze. Tak jest też w wierszu Urszuli Kozioł (ur. 1931) *Nie spojrzymy prawdzie w oczy z Żalnika*, gdzie prawda zobrazowana została somatycznie jako lepka, nabrzmiała, bolesna i dławiąca – „to jest raczej ta dokuczliwa narośl / która uwiera cię w środzku”³⁴ (inaczej niż w wierszu Stanisława Barańczaka *Spójrzmy prawdzie w oczy*, z którym tekst Kozioł zdaje się dialogować i gdzie dominuje zewnętrzna perspektywa). Z kolei w *Przepisie na danie mięsne*, wykorzystującym poetykę kulinarną porady, język somatyczny staje się językiem ezopowym, skierowanym do zabójcy i ofiary, uruchamiając jednocześnie konotacje z mordem, zamachem i polityką³⁵. Teksty Kozioł generalnie dalekie są od manifestowania żeńskiego „ja” i jego seksualności, ich podmiot najczęściej wycofuje się i chowa za metaforycznymi obrazami oraz w zwrotach do Ty, organizujących poetykę wiersza³⁶. A jednak świat przedstawiony, diagnozujący świadomość zanurzonego we współczesność podmiotu, zostaje w tej poezji silnie nacechowany somatycznie, utkany z gęstej materii natury, pokazany z perspektywy osoby czującej, widzącej, słuchającej, dotykającej.

Opisywane coraz częściej z upływem (historycznoliterackiego) czasu od wewnątrz, prześwietlane i naruszone ciało zdaje się konstruować w poezji kobiet najbardziej osobisty i jednocześnie uniwersalny przez kulturowe

³³ W tym akurat wierszu poddane eksperymentom ciało należy do psa, istotny jest jednak sam proceder nieludzkiego traktowania żywej istoty.

³⁴ Wiersz pochodzi z roku 1976. Teksty poetki cytuję za: U. Kozioł, *Fuga. 1955–2010*, Wrocław 2011.

³⁵ Zob. M. Mikołajczak, *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Kozioł*, Kraków 2000, s. 262.

³⁶ Zob. D. Pawelec, *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*, Katowice 2003.

umocowanie znak kondycji współczesnego człowieka, sytuującego się wobec polityki, społeczności czy historii. Ciało włączone w przestrzeń międzyludzką staje się przedmiotem opresji i zarazem narzędziem sprzeciwu. W poezji Lipskiej nie prowokują do pytań tożsamościowych czy metafizycznych, lecz służą krytyce kultury i płynnej ponowoczesności, wskazując na brak aksjologicznych fundamentów. Diagnozowanie, krytyka, interpretowanie z indywidualnej perspektywy somy z zachowaniem auto-refleksyjnego dystansu wyznacza postawę antropologiczną właściwą także twórczości Julii Hartwig³⁷ i Wisławy Szymborskiej – cechuje ją pośredniość, powściągliwość, intelektualizm i sceptycyzm, świat jest cielesny i sensualny, „widziany oczami współczesnego człowieka”, lecz przede wszystkim – „przefiltrowany przez jego świadomość”³⁸. Psychosomatyczność kondycji oraz biologiczne podstawy życia okazują się tu obowiązującym aksjomatem, czujący i myślący podmiot zostaje zanurzony w życie społeczne, analizowanie zaś roli zmysłów i ciała w terażniejszości – czy tej z czasów PRL-u, czy tej zdanej na mutacje ponowoczesności – stanowi narzędzie obrony podmiotowości i autentyczności.

Dialog ciała i duszy, czyli między pułapką a tajemnicą

„Najsilniejszą wersją tożsamości kobiecej jest w polskiej poezji próba wskazania biologicznej determinacji kobiecej odmienności”³⁹, pisze Anna Nasiłowska, rekonstruując (drugi obok androgynicznego) wzór kobiecej tożsamości, u którego podstaw leży pozytywnie waloryzowana, biologicznie rozumiana płeć. Stanowi on model esencjalistyczny rozwijający się silnie po roku 1956 np. w poezji Małgorzaty Hillar (1926–1995) i Anny Świrszczyńskiej. Kobiecość jest tu rozumiana jako biologiczny i cielesny stan istnienia w świecie, a fizjologia, której towarzyszy namysł intelektualny, wysuwa się na plan pierwszy. Pomijając tę ogromną tematykę, w dużym stopniu już wszakże opisaną, związaną z materialnym aspektem kobiecej somy, erotyką czy przekraczaniem tabu w mówieniu o ciele, chciałabym zatrzymać się chwilę przy tekstach, w których sama cielesność, nie zawsze wyrazista płciowo, stanowi o tożsamościowych poszukiwaniach podmiotu.

³⁷ Zob. M. Telicki, *Poetycka antropologia Julii Hartwig*, Poznań 2009.

³⁸ Z tekstu Mariana Stali na okładce książki: E. Lipska, *Pomarańcza Newtona*, Kraków 2007.

³⁹ A. Nasiłowska, *Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku: między androgynicznością a esencjalizmem*, w: *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 293.

Przywoływane wyżej wiersze, poświadczające zaangażowanie somy w społeczne czy ponadindywidualne konteksty, nie uwyrażniały problemu rozdarcia pomiędzy ciałem i świadomością. Obok nich powstają także utwory szukające odpowiedzi na tożsamościowe pytania, w których umysł, oddzielony od fizyczności przez tradycję kartezjańską, powraca do jedności z ciałem. Jedność ta nie oznacza jednak wcale wewnętrznej równowagi stron i ich zgodnego współistnienia – psychofizyczna całość jest w poezji kobiet raczej popękana, podszyta zwątpieniem i niepokojem, bywa konfliktem, sprzecznością, ale też dialogiem lub przyciąganiem się dopełniających się form. Ten konfrontacyjny dualizm wiersze chętnie wykorzystują, szczególnie akcentując biologiczne uwarunkowania świadomości i dowodząc, że ostateczne słowo nie należy do rozumu wyabstrahowanego z ciała. (Można by zapytać, czy święty, które próbował rozdzielić Kartezjusz, w poezji upominającej się o swą kobiecość kiedykolwiek do końca i ostatecznie się rozstały). Teksty podporządkowane kulturze patriarchalnej, rezygnujące z ujawniania swej płciowości, przyjmują „uniwersalnie męski” punkt widzenia, maksymalizując napięcie między umysłem a światem zewnętrznym, myślą a działaniem, teorią a życiem praktycznym, jak u Marii Komornickiej (1876–1949), która zapragnęła być Piotrem Włastem. Gdy jednak patrzy się z lotu ptaka na dwudziestowieczną poezję kobiet, wydaje się, że nie grozi jej szczelne zamknięcie w świadomości i trwanie w postaci czystego umysłu⁴⁰.

W perspektywie długofalowych modernistycznych zmian zaobserwować można tendencję do przechodzenia od cielesnego rozumienia duchowości do duchowo pojmowanej cielesności. Akcenty różnie się rozkładają – intelekt z reguły wykracza poza ciało, ale też soma zyskuje własną świadomość, „ja” raz umiejscawia się bardziej w ciele, innym razem silniej identyfikuje się ze sferą psyche. Wraz z docenieniem biologicznych podstaw świadomości nasilają się pytania o sens i wartościowanie ciała, jego autonomiczną mądrość i znaczenie. „Ja” w poezji kobiet okazuje się najczęściej psychofizyczną całością, czującą i myślącą, odkrywającą swoją dwoistość. Szukając swej tożsamości, podmiot natrafia na obcość, która go stanowi, i jednocześnie próbuje przekroczyć to, co ją determinuje. Soma jest tu zatem źródłem wewnętrznych konfliktów i kryzysów, a zanurzona w czasie i świadoma swego temporalnego istnienia doświadcza nieustannej przemiany. To ciało wiedzące więcej i inaczej niż umysł, któremu można stawiać pytania, ale też fizyczna przestrzeń, ograniczająca świadomość i pomijająca owe pytania milczeniem. W poezji kobiet cielesność najczęściej jest

⁴⁰ O twórczości M. Komornickiej w tym kontekście zob. E. Boniecki, *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, Warszawa 1998.

więc problemem (choć nie zawsze najważniejszym) – rzadko przezroczysta, okazuje się wyzwaniem lub przeszkodą, z którą trzeba się zmierzyć.

W poezji międzywojnia zdaje się przeważać poczucie obcości ciała i chęć jego odrzucenia czy pominięcia przez podmiot, mimo świadomości silnego od niego uzależnienia; skrajnością jest tu przekonanie o sytuacji uwięzienia, zamknięcia w pułapce materii. W poezji Marii Komornickiej duch miał przejąć kontrolę nad ciałem, by je doskonalić siłą woli i umysłu – poetka, dla której płeć „to zwierzę pokorne”, ewolucję ducha wiązała z doskonalszym pierwiastkiem męskim, wierząc „w niezależność i wszechmoc ducha ludzkiego, zdolnego swobodnie władać ciałem, jako mechanicznie przyczepionym do niego narzędziem”⁴¹. Symboliczna maskulinizacja, polegająca na wypieraniu żeńskości w jej biologicznym wymiarze, pojawia się też u Kazimierzy Iłakowiczówny (1892–1983), choć nie zyskuje podtekstu psychofizycznego w chorobie. Wpisana w model androgyniczności, łączy w sobie elementy obu płci, co możliwe było w wierszach poetki dzięki redukcji ciała, rezygnacji z erotyzmu i swoistej bezpodmiotowości⁴² lirycznej wypowiedzi. O ile męski podmiot tekstów Komornickiej oznaczał pragnienie identyfikacji z władzą i siłą, o tyle Iłakowiczówna, posługując się w *Ikarowych lotach* męskim lub nieokreślonym płciowo „ja”, chciała się wpisać w pozornie uniwersalny wzorzec kulturowy twórczości⁴³. Podmiot jej wczesnych wierszy cechuje buntownicza postawa, chęć heroicznego kształtowania samej siebie i przewycięzania fizycznych słabości przez ascezę ciała⁴⁴. W młodopolskich wierszach wciąż dominuje dusza, która choć zmysłowo personifikowana – ma chore serce i wzrok (jak w *Berceuse* czy *Skrzypkach wieczornych*) i „za zapachem poruszonej ziemi / idzie [...] w ciemność, deszcz, wygnanie” (w *Preludium wiosennym*)⁴⁵ – nie prowadzi jednak do odkrycia ciała w tej poezji⁴⁶. Również późniejsze tomy, jak *Półów* z roku

⁴¹ Tamże, s. 68.

⁴² Z perspektywy dwudziestolecia międzywojennego zwracał na to uwagę Karol Zawodziński, łącząc szczególną bezosobowość podmiotu tej liryki, polegającą na rozmywaniu się „ja” mówiącego w obrazach i sytuacjach, z materialnością i zarazem bezcielesnością poezji Iłakowiczówny. Zob. K.W. Zawodziński, *Poetki*, w: *Wśród poetów*, oprac. W. Achremowiczowa, wstęp J. Kwiatkowski, Kraków 1964, s. 34, 39.

⁴³ A. Nasiłowska, *Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku...*, s. 286.

⁴⁴ Zob. M. Ołdakowska-Kuflowa, *Chrześcijańskie widzenie świata w poezji Kazimierzy Iłakowiczówny*, Lublin 1993, s. 25.

⁴⁵ Teksty poetki cytuję za: K. Iłakowiczówna, *Poezje zebrane*, t. 1–4, oprac. J. Biesiada, A. Żurawska-Włoszczyńska, wstęp J. Ratajczak, Toruń 1998.

⁴⁶ Jak pisze Marian Stala: „Fascynacja bezcielesnością i odcięciem od ciała z jednej strony, ucieleśnianie duszy z drugiej – to drogi odsłaniające młodopolskie doświadczenie cielesności i prowadzące w stronę całościowego obrazu człowieka, wpisanego w poezję epoki”. Zob. tenże, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 237.

1926, zakorzenione są jeszcze w dawnej stylistyce, choć bywa, że gwałtowne doznania psychiki wspiera silna brzmieniowość i metaforyka o charakterze somatycznym, jak w *Desperation* („czuję w piersi dziwne, straszne serce cudze, / słyszę świst wieczorny, szczebiot przedzaranny / i szum nieustanny, i szmer nieustanny”). I tu jednak główną rolę odgrywa przeciwstawiana ciału dusza. Dualistyczne rozdarcie, podkreślane niekiedy ekspresyjnym stylem, jest dla Iłłakowiczówny świadectwem ludzkiej niedoskonałości – cielesność nie zostaje dopuszczona do głosu, nieakceptowana i negatywnie wartościowana, stanowi więzienie dla ducha. Podmiot wierszy pragnie „rozdzielić przecięciem sztyletu / od ciała duszę” (*Niedoskonałość*), nienawidzi „opornej gliny / która [...] [go], więżąc, obleka”, a „duch nieśmiertelny” jest „zamknięty w ciele człowieka”, „przeklętej skorupie”, z której „trupa” kiedyś się wyswobodzi (*Duch i ciało*).

Także u Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej w jej debiutanckich *Niebieskich migdałach* tam, gdzie spodziewalibyśmy się ciała, pojawia się dusza: „niech się z rozkoszy ma dusza wygina” (*Pyszne lato*), „i dusze bledną w miłości...” (*Berceuse*), „gdzie usta, które miały całować twą duszę??” (*Mgły i żurawie*), „ich [pocałunków] różowe mnóstwo / spada na dno naszych dusz” (*Zapomniane pocałunki*). W kolejnych tomach jej miejsce zastępuje serce, wciąż jednak mówiąca bohaterka jest mało materialna, mimo zdolności do zmysłowego odczuwania świata, który „ciężarem serce [...] rozgniała / jak nieprzytomny kochanek” (*Świato*). W *Psyche skrzydlatej* „[d]usza-ważka, błyszcząca jak złoto” przepoczwarza się i „gardzi doczesną powłoką”, a podmiot krzyczy: „Wiary w duszę chcę się uczyć od niej!”. Wiersze poetki organizuje wątek maskarady, przebierania się i przepoczwarzania, za którym kryje się myśl o upodrzednieniu powłoki ciała – brzydkiego, kalekiego i ograniczającego. I choć „[b]ohaterka wierszy Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej nie przypomina już kobiet młodopolskich: nie jest to *femme fatale*, modliszka czy wamp”, to jednak trudno się zgodzić z twierdzeniem, że „przeżywa miłość głęboko, nie przeciwstawiając sobie ducha i ciała”⁴⁷.

Przypadek autorki *Różowej magii* jest charakterystycznie niejednoznaczny. Ciało w tej wybitnie sensualnej⁴⁸ poezji, uznawanej za „esencję kobiecości”, wbrew pozorom nie stanowi podstawy tożsamości, lecz zyskuje – podobnie w gruncie rzeczy jak u Iłłakowiczówny – charakter eliptyczny: bezpośrednio go tu nie ma, tabuizowane, występuje tylko w kulturowej osłonie, opakowane czy ubrane w kunsztowną formę, kusząc nieobecnością

⁴⁷ A. Nasiłowska, *Trzydziestolecie 1914–1944*, Warszawa 1995, s. 66.

⁴⁸ Zob. A. Kwiatkowska, „Pomnożona przez pięć zmysłów”. *Sensualność w twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Polonistyka” 2013, nr 5.

i uwodząc obietnicą⁴⁹. Świat tej poezji jest materialny i unaoczniony przez intensyfikację doznań zmysłowych, zdominowany przez konkret, wszystko zdaje się w nim mieć strukturę materialną – oprócz podmiotu. „Ja” cielesne pozostaje niewyrażone i niedostępne, ponieważ tożsamość dla autorki *Szkicownika poetyckiego* „[t]o «ja», które jest przede wszystkim – świadomym oddechem” (*Tożsamość*). Pawlikowska, eksponując estetyczną powierzchowność i uprawiając sensualną maskaradę, paradoksalnie jest przede wszystkim poetką świadomości i intelektu.

W poezji drugiej połowy XX wieku, doświadczonej wojną i totalitaryzmami oraz tracącej grunt metafizyczny, coraz silniej zaznacza się przekonanie, że żyć świadomie znaczy właśnie mieć ciało, i ta zależność od kruchej, bolącej materii okazuje się podstawowym warunkiem naszego istnienia – ciało zyskuje walor nie tyle estetyczny, ile epistemologiczny. Soma jest zagadką lub pułapką, sekretem lub tajemnicą, przekleństwem lub ostatnim bastionem. Przestaje być czymś gorszym i upodrzednianym, więcej – czasem zaczyna dominować i dyktować warunki. Przekonanie to eksponuje twórczość poetek poruszająca tematy związane z upływem czasu, świadomością wieku i dojrzewania, ale też ich płciową przynależnością lub poczuciem straty. Sytuacje choroby, cierpienia fizycznego, zagrożenia śmiercią sprawiają, że pojawia się pragnienie natężonej pracy zmysłów, wzrasta przeświadczenie, że to ciało zakorzenia nas w życiu i jest jego gwarancją (osobne pytanie brzmi, czy jedyną). I tu relacje psyche–soma pozostają niejednolite i stopniowalne – od afirmacji po ironiczny sprzeciw. Ze zmagania świadomości z ciałem rodzi się zaś poetycka prawda o człowieku poszukującym tożsamości w swym materialnym kształcie. Kruchość, czułość i nietrwałość jako jego atrybuty krzyżują się tu z pytaniem o wieczność, prawdę, metafizykę. I znów intensywnie poetki zaglądają do wnętrza ciał, tym razem, by pytać o to, co sytuuje się poza nim, niewidoczne i niewyraźne. Soma staje się znakiem transcendencji albo samozwrotnym śladem ciała, co z jednej strony wiąże się z dążeniem do pełni, całości i sensu, logocentrycznie budowanym na chrześcijańskim światopoglądzie oraz zaufaniu do języka, z drugiej zaś okazuje się, że zza materii wyziera pustka, nicość, szczelina, pęknięcie, podważające Logos i refleksyjnie ustosunkowujące do słowa.

W poezji Zuzanny Ginczanki (1917–1944) następuje zderzenie instynktów ciała ze sferą duchową, dając w efekcie silnie odczuwalne napięcie⁵⁰.

⁴⁹ We wspomnieniach współczesnych Pawlikowska określana bywa jako osoba ułomna, znakomicie maskująca niedoskonałości swego ciała. Być może u podstaw takiego przedstawienia leży choroba przeżyta w dzieciństwie i jej odczuwane przez poetkę fizycznie skutki. Zob. I. Krzywicka, *Wielcy i niewielcy*, Warszawa 1960; Z. Starowiejska-Morstinowa, *Ci, których spotykałam*, Kraków 1962.

⁵⁰ Zob. I. Kiec, *Ginczanka*, Poznań 1994, s. 44.

Mimo zaznaczającej się biologicznej koncepcji człowieka w dialogu duszy z ciałem to drugie zostaje upodrzednione, zamieniając się w więzienie, o ile nie pojawi się w nim świadomość źródła. Wiersz *W skwar*⁵¹ przynosi sensualny, cielesny opis dziewczęcych ciał, które zniewalają i unieruchamiają „nóg bezwoła” i „więzy kolan” – kobieta „zagubiła się cała w sobie, / w własnych piersiach, udach i nogach / i w smagłym się żeńsko tonie / nie pojęła, nie przyjęła Boga –”. Ginczanka poszukuje bowiem w fizjologii czegoś więcej – znaku, symbolu, znaczenia nadanego mu z zewnątrz. Opisy wnetrzności, które są bolesne i śmiertelne, kontrastują z młodością opalonej skóry, czerwonymi wargami, krągłością piersi i gibkimi mięśniami siedemnastolatki, odkrywającej brutalną prawdę: „[p]od opalonym naskórkciem krew podrażniona boli”, „a przecież jestem nadziana na pal, na własny kręgosłup / (mam w sobie śmierć nieuchronną jak igła krążąca w żyłach)” (*Fizjologia*); w *Obcości* zaś poetka powtórzy: „a w tobie jest śmierć nieuchronna / jak igła krążąca w żyłach”. Podmiot zdobywa wiedzę o świecie, wsłuchując się w tajne ruchy ciała, a odnajdując wewnątrz siebie zagrożenie i auto-agresję, szuka jednocześnie objawień czegoś ponadcielesnego. Prawda leży bowiem nie na powierzchni skóry, lecz tkwi w głębi ciała, które wie więcej, ponieważ nosi w sobie „wiedzy tajny domysł”, ów zaczątek śmierci, „pusty jak zero oczodół”⁵².

Ten trop poszukiwań szyfru wewnątrz ciała podejmuje poezja kobiet w różnym stopniu związana z religijnym światopoglądem, łącząca ciało z wiecznością i nieśmiertelnością albo metafizycznie przez związek z Bogiem, albo biologicznie – przez ciągłość genetyczną. W wierszu *Tożsamość* Joanny Pollakównej (1939–2002) soma stanowi opakowanie czy pułapkę dla myśli i rozumu, coś mniej osobistego niż świadomość: kobieta jest ubrana w ciało, które usamodzielnia się, jak niezależny mechanizm, decydujący o naszym losie i myśleniu: „Już do śmierci w tej skórze co jest skór tysiącem / już na zawsze z tą rzęsą wciąż wypadającą / ubrana w swoje włosy – w sto ich generacji [...] / objam się i tłukę od ściany do ściany / myśli niedokończonych i niedomyślanych”⁵³. Pytaniu o tożsamość towarzyszy jednak przekonanie o sensotwórczej roli ciała, zwłaszcza gdy jego językiem jest ból: „Czy coś znaczysz, czy nie znaczysz [...] / ciało – ciepłe gniazdo bólu” (***) [*czy coś znaczysz...*]). Również w późnych wierszach Anny Kamińskiej

⁵¹ Teksty poetki cytuję za: Z. Ginczanka, *Udźwignąć własne szczęście. Poezje, wstęp i oprac.* I. Kiec, Poznań 1991.

⁵² Z wiersza *Ucieczka* z końca lat trzydziestych; można tu szukać pogłosów katastroficznego światopoglądu, ale – i to być może kobiece *novum* – przeniesionego w głąb własnego ciała.

⁵³ Wiersze poetki cytuję za: J. Pollakówna, *Małomówność. Wiersze wybrane 1959–1994*, Warszawa 1995.

soma zyskuje własną świadomość, stając się „[w]yrocznią wieloznaczną i zagadkową”, która posiada szczególną mądrość: „wiedz jak wiedzą końce palców / że nic się nie kończy”⁵⁴.

W poezji Ludmiły Marjańskiej (1923–2005) ciało ma także charakter znakowy – widzialne zasłania to, co ukryte, a biologiczność życia otwiera na wymiar niematerialny: człowiek istnieje „w granicach pięciu zmysłów” (*Świadomość*)⁵⁵, „[z]awężony do rozmiarów ciała”, a „samo tętno wymierza / uciekającą linię życia” (*Doświadczenie*). Podmiot racjonalizuje kwestię swej somatyczności, która jest dlań przedmiotem opisu, z pełnym poszanowaniem jej tajemnic i zachowaniem etycznej perspektywy: „To jestem tylko ja, / ograniczona sobą, / niemądra i świadoma, / uległa, ułożona, / niepełna i niecała / w zmiennych granicach ciała, dobra z nadmiaru zła”. Jest jednocześnie w wierszach Marjańskiej ogromna czułość wobec tego „naczynia z kruchej gliny”, które choć obce i nietrwałe, trzyma nas przy życiu: „Tyle nas, co w materii: / ciało nas zamyka / z wyobraźnią / kruchością” (*Ciało jedynie*). To samoświadomość mechanizmów fizjologii nadaje wzniosłość każdemu jego drgnieniu, a zmysłowość doświadczenia prowadzi w świat pozamaterialny, gdyż przecież jest jednak jeszcze coś poza nim, skoro „od ciał uwolnieni” „[i] pozbawieni rąk, oczu i znamion, / trwamy” (***) [*Pod triumfalnym łukiem...*]).

Metafizyka ciała pojawia się również w tekstach Teresy Ferenc (ur. 1934), gdzie biologizm „prześwitujący nieskończonością” prowadzi do odkrycia „pojęcia Boga”⁵⁶. Ciało jest tu naznaczone bólem i zrosnięte ze śmiercią, na co wpływ miała traumatyczna historia z dzieciństwa autorki, na oczach której zamordowano jej rodziców i spalono rodziną wieś. Podmiot wierszy nosi w sobie – w tkankach, krwiobiegu i mięśniach – swoje przeznaczenie i historię, deklarując: „Jestem żywa / przez jasne i mądre ciało”, „przez ciało i krew” i „ciemną mądrość życia” (*Jestem żywa*)⁵⁷. Powraca w tej poezji metafora domu ciała, które okazuje się pułapką: „Sama się tłukę po ścianach / mojego ciała / trochę niematerialna / przebijam drzwi na zewnątrz” (*Trochę niematerialna*). W *Pustym domu* podmiot walczy przeciw pustce, która przenika z zewnątrz, choć tu soma okazuje się ostatnim bastionem bez boskiej gwarancji: „ścian mi nie rozrywaj / są moim serdecznym mięśniem / ramionami / żywą jeszcze skórą / dziećmi które nie odeszły”. Ów motyw ciała jako wnętrza domu niepewnego i zagrożonego

⁵⁴ A. Kamińska, *Wiersze przemilczane...*

⁵⁵ Wiersze poetki cytuję za: L. Marjańska, *A w sercu pełnia. Wybór wierszy*, wstęp M. Baranowska, Warszawa 2003.

⁵⁶ Zob. I. Smolka, *Lęki, ucieczki, akceptacje*, Warszawa 1984, s. 131.

⁵⁷ Teksty poetki cytuję za: T. Ferenc, *Ogniopis. Wybór wierszy*, Warszawa 2009.

rozpadem pojawia się też w wierszach Krystyny Miłobędzkiej (ur. 1932), która czuje „domu serca kołatanie czerwone” (*Pokrewne*), wyznaje: „Nie mogę ruszyć się z domu. Moje plecy są czwartą ścianą, moja noga zastępuje drzwi. Kiedy odejdę, dom runie” (*Zmówić czego nie wiemy*) i pyta: „W domu z krwi i kości jak ci tam, pogruchothane? Ludzkie. Dokąd się tłuczysz?” (*Tu tak łatwo oddalić, odbiec*)⁵⁸.

Dualizm ciała i duszy nie zostaje w analizowanej poezji kobiet przewyciężony, lecz zdiagnozowany i wyeksponowany, a jego metafizyczne odniesienie bywa ambiwalentne i niepewne, czego modelowym przykładem jest twórczość Anny Świrszczyńskiej⁵⁹. *Novum* w jej poezji stanowi rewaloryzacja ciała, które okazuje się równie ważne i uwznioślane jak dusza: „Świrszczyńska zmienia matryce, zaczyna budowanie wizji człowieka od siebie jako kobiety i od własnego ciała, aby stworzyć pewien rodzaj cielesnej duchowości, nie całkowicie wolnej od dualizmu ciała i duszy, ale zawsze zakładającej nieredukowalność cielesności”⁶⁰. O ile Czesław Miłosz uznaje autorkę *Wiatru* za poetkę metafizyczną, o tyle według Andrzeja Skrendy rozdwojenie, pojawiające się w jej wierszach, ma charakter nie metafizyczny, lecz ironiczny⁶¹. *Dusza i ciało na plaży* to dialogowy zapis świadomości, którą dręczą pytania egzystencjalne i która uwikłana w sprzeczności cierpi z powodu braku tożsamości – ciało tymczasem jest szczęśliwe i milcząc opala na plaży kolana. Odpowiedź i źródło tożsamości zlokalizowane są w nim właśnie, lecz soma pozostaje arefleksyjna i niekomunikowalna, zaś porozumienie obu dopełniających się stron okazuje się niemożliwe.

Owa tajemnicza mądrość ciała nie zawsze ma pozytywne konotacje, zwłaszcza gdy nie stoją za nią żadne transcendentne gwarancje. To czasem „zła” wiedza, bolesna i unicestwiająca, ponieważ obraca się przeciw temu, co „wie” świadomość, jak w poezji Urszuli Koziół, w której pojawia się *Nadnagość* – stan ciała wyzwalający poczucie osaczenia i zwracający się przeciw świadomościowo pojmowanej podmiotowości: „Choć język zaniemówił / trzewia mam stugębne. / Wydają mnie gruczoły dech się mnie zapiera / ciśnienie krwi spiskuje z tętnem na mą zgubę –”⁶². W późnym *Wier-*

⁵⁸ Teksty poetki cytuję za: K. Miłobędzka, *Zbierane. 1960–2005*, Wrocław 2006.

⁵⁹ Według Anny Nasiłowskiej, Świrszczyńska, „posługując się wizją cielesnej, biologicznej kobiecości zdołała zarysować i społeczny dramat kobiety, i własną wizję wyzwolenia poprzez przewyciężenie dualizmu ciała i ducha”. Zob. A. Nasiłowska, *Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku...*, s. 295.

⁶⁰ Tamże, s. 297.

⁶¹ A. Skrendo, *Metafizyka duszy i ironia ciała – Anna Świrszczyńska*, w: tegoż, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.

⁶² O koncepcji „nadnagości” w erotykach zob. D. Pawelec, *Świat jako Ty...*, s. 224–232.

szu o samobójcy pojawia się podobny motyw spiskowania – „geny znów / dobierają [...] się do skóry”, zmuszając podmiot do skierowania lufy przeciwko ciału, które go zabija.

W dwudziestowiecznych poetyckich rozmowach duszy z ciałem to drugie zdaje się ukrywać w sobie nieuchwytny sekret, zmuszając podmiot analizujący własną tożsamość do wykroczenia poza biologię i materialność. Rozdwaja się jednak wektor poszukiwań – zamiast wypatrywać sensu ponad ciałem, w metafizycznej gwarancji, poetki znajdują oparcie także w tym, co najbardziej chwiejne i kruche, ale też paradoksalnie w swej nie-trwałości jedynie pewne. Obok „szyfrów transcendencji”⁶³ otrzymujemy „szyfrogramy genów”, wertykalne odniesienia konkurują z horyzontalnymi, a wzniosłym punktem oparcia, które jest równie silne, co kruche, okazuje się własne ciało: „Wpisana w nas kolej losu [...] / Z głębi tkanek wybucha gorączką, / gejzerem wydzielin, / lub poraża bólem, / który nic nie wie, lecz wszystko pamięta / w szyfrogramach genów”, jak pisała Krystyna Rodowska (*Na włosku światła*)⁶⁴. Zamiast młodopolskiego ucieleśniania duszy pojawia się swoista psychizacja, uduchowienie somy, dzięki umiejscowieniu w niej tego, co niewidzialne i niewyraźne, jednak bez przekonania o możliwości całościowego odczuwania świata.

Ciało w czasie, czyli ciałoźnikanie

Szczególne napięcie między ciałem a świadomością uwidacznia się w twórczości kobiet w perspektywie przemijania, na poziomie indywidualnych rozstrzygnięć poetyckich. Ciało zostaje tu przedstawione w procesie starzenia się, sporo miejsca zajmuje w wierszach obserwacja i autoanaliza zmian psychosomatycznych, zwłaszcza utraty urody i sprawności fizycznej, przy czym tu również nacisk z opisu powierzchowności przesuwają się na wiwisekcję filtrowanego przez świadomość wnętrza. Częściej jednak – wbrew pozorom – wkraczamy nie na pole osobistych klęsk tracących urodę i seksualność kobiet, więdnących i brzydzących, jak w tekstach Pawlikowskiej, lecz w przestrzeń pytań metafizycznych i eschatologicznych. Nie chodzi tylko o kult kobiety biologicznej, akcentujący problem brzydoty i bólu⁶⁵, lecz o oswojenie silnie odczuwanych przez piszące kobiety konsekwencji upływu czasu.

⁶³ Nawiązując do tytułu książki W. Gutowskiego, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.

⁶⁴ K. Rodowska, *Bliżej nagości*, Warszawa 2002, s. 9.

⁶⁵ O tak rozumianej „neokobiecości” pisała Ewa Kraskowska. Zob. też, *Piórem niewieścim...*, s. 158.

Biologiczne ciało konotuje zarazem ciągłość i zmianę związaną z destrukcją. To łączenie jakości antytetycznych jest charakterystyczne dla cieleśności modernistycznej, która konstytuując tożsamość bohatera, nosi w sobie jednocześnie pierwiastki jego rozpadu⁶⁶. Poetki wypracowują własne, indywidualne sposoby, by z tą świadomością sobie poradzić, np. uruchamiają kategorię długiego trwania, podkreślaną przez wątki odradzania się, ponawiania istnienia czy genetycznego przekazywania cech. Biologia ciała w wymiarze jednostkowym ma wymiar śmiertelny, lecz w perspektywie pokoleń zapewnia ciągłość życia, czego przykładem, pomijany tu, ogromny temat macierzyństwa, podejmowany przez poezję kobiet. Zrównane z materią, zakorzenione w rytmie natury, odnawiające się ciało zapowiada jednoznaczny koniec, ale i nadzieję, co sprzyja pytaniom tożsamościowym i poszukiwaniu sensu istnienia. Biologizm pojawia się tu jako szyfr transcendencji lub zaprzeczenie nicości, jako gwarancja Obecności lub wyrok wydany w zawieszeniu. Na plan pierwszy tym samym w poezji kobiet wysuwa się heroizm ciała – niepowtarzalnego i kruchego zarazem, wzniesłego w swej niedoskonałości i przerażającego w zmechanizowanej obcości. Kruchość warunkuje ciągłość, obie zaś stanowią główne dominanty tego cielesnego wątku.

Kobiety, utrwalając w poezji swe prywatne doświadczenia, powtarzają trudną prawdę o tym, że ciało i świadomość nie zmieniają się tak samo i w równym tempie. W autobiografizujących tekstach pisanych z perspektywy nadchodzącej czy już powitanej starości, konstruują i analizują różne wersje podmiotowego „ja”, które pojawia się często w tym samym wierszu jednocześnie jako dziewczynka, dorastająca, dojrzała i stara kobieta. Charakterystyczne dla tego nurtu są właśnie owe zwielokrotnione w czasie portrety, pokazujące najczęściej odrębność i nieprzystawalność różnych postaci „ja”, uwięzionych w tym samym, choć za każdym razem biologicznie różnym, warunkującym świadomość ciele.

W poezji Pawlikowskiej starzejące się ciało bohaterki wyłania się spod woali tylko w wierszach o pułapce czasu, odzyskując swą materialność jak niechciany dar ze świadomością jego niedoskonałości⁶⁷. W tekstach tych nakłada się na siebie obraz młodej osoby z wyobrażoną wersją starej kobiety, której brzydota oznacza lęk przed utratą miłości i zniekształcającą ciało chorobą, powodując tym samym społeczne odrzucenie⁶⁸. Symbolem este-

⁶⁶ O modernistycznych uwikłaniach ciała zob. Ż. Nalewajk, *W stronę perspektywizmu. Problematyka cieleśności w prozie Brunona Schulza i Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2010.

⁶⁷ Zob. J. Kisiel, *Zastłony ciała...*, s. 49.

⁶⁸ Zob. B. Zielińska, *Pawlikowska-Jasnorzewska: zapis choroby. Agonia jako upokorzenie*, w: *Stulecie Skamandrytów*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1996, s. 157.

tycznej degrengolady są zmarszczki, ale fizyczne starzenie się dotyka u Pawlikowskiej nie tylko twarzy, a więc ciała upublicznionego, wystawionego na zewnątrz: „Pierś moja coraz słabiej oddycha, / krew moja coraz wolniej płynie, / w sieci zmarszczek jak w pajęczynie / leżę spętana i cicha...” (*Babka*); zmęczona kobieta, która ledwo porusza się o kiju, jest „złamana, pogięta, / pocięta, poorana, / i tylko jej kobiecość / to zagojona rana” (*Stara kobieta*). W innym wierszu bohaterce o „licu brzydkim jak maska” („– Czy to ciało niemiłe / chrapie z obwisłą wargą?”) udaje się odzyskać swe młode lata podczas snu, gdy wyobraża sobie, że „[k]toś przebierze ją w suknie” i „nowe serce w niej stuknie” (*Sen starego babska*).

Próba odnalezienia siebie sprzed lat w starzejącym się, nieakceptowanym ciele to częsty motyw poezji kobiet, oryginalnie rozwiązywany w ich indywidualnych poetykach. U Szemplińskiej został on potraktowany z ironicznym dystansem: bohaterka wiersza *Nad fotografią pewnej sławy* „[p]rzy pomocy / pudrów i proszków / kremów kredek farb makijaży” oraz innych sposobów pielęgnowania ciała „na swej twarzy starej dzisiejszej / przyszpilonej drucikiem zmarszczek” nosi wciąż „niby maskę ogniotrwałą z azbestu / maskę swojej dawnej twarzy / swojej twarzy młodości / sprzed lat trzydziestu”. Motyw przebrania, nienaturalnej starości, traktowanej jako cudzy strój, pojawia się też w *Morituri*: „Ktoś nagle nas poprzebierał / za starsze panie i panów”.

Również w powojennych tekstach poetek powraca podobny koncept, różnicuje się tylko sposób obrazowania wynikający z cywilizacyjnych i społecznych przemian. Lipska na przykład w miejsce metaforyki sukiennej wprowadza militarną: babcia z jej wiersza spogląda na siebie „w lustro / na to swoje Waterloo ostatnie”, autoironicznie wyznając: „Już się dawno wycofała z frontu miłość. / Front przesunął się na linie zmarszczek. // Grzebień. Puder. Kilka szpilek. / Pusto. // Gruzy. Gruzy. Tyle armii tędy przeszło” (*Babcia*). W dużo późniejszym *Tramwaju*⁶⁹ poetka korzysta już z przenośni motoryzacyjnej: dialogująca świadomość rozmienia się tu na kilka postaci: „Dziewczynka ustępuje mi miejsca” – „Twoje siwe włosy czekają już / na tramwajowej pętli. / Ja siedzę jeszcze / kiedy wysiada twoja biała laska / podpierająca moją przepowiednię”. Ze sobą samą – starą kobietą, którą kiedyś będzie – spotyka się podmiot wiersza Urszuli Kozioł (***) [*Od pewnego czasu...*]: „Od pewnego czasu / wędruje do mnie na garbach chmur / stara pani”, „[k]łaniamy się z daleka / ona chłodno patrzy mi w oczy / jesteśmy sobie obce”. Coraz mocniej odczuwana odrębność i wrogość ciała pojawia się też w innym wierszu poetki: „wciąż jeszcze czuję w sobie obecność

⁶⁹ E. Lipska, *Gdzie indziej*, Kraków 2005.

młodej dziewczyny”, „[i]leż to razy już opłakiwałam / tę tam dziewczynkę” (*Z okna*).

Takie jednoczące widzenie, któremu stale towarzyszy efekt obcości, powraca także w późnej twórczości Marjańskiej⁷⁰, np. w wierszu *Dzień dobry*, gdzie „[c]o rano mnie wita / nowa ja”⁷¹: „Ciągła wymiana tkanek, przebudowa ciała / trwająca od narodzin: umiera kto inny, / nie ten, co się narodził, / w podobnej powłoce / całość obca tamtemu”; w innym liryku czytamy: „Nie ma już tamtej kobiety / nie można jej odmłodzić / Trzeba się z sobą przywitać / trzeba się z sobą pogodzić” (***) [*Trzeba się z sobą przywitać...*]). To pogodzenie przychodzi z trudem, jak w *Godzinie Piotrowej*, gdzie obcość staje się dominującym i dojmującym doznaniem: „nie znam tej osoby, / której ciało już noszę / siedemdziesiąt lat”⁷².

Miłobędzka w swych wierszach również mnoży kolejne wersje swych bohaterek: zachowują one tożsamość i nieustannie rozstają się z sobą, a zagubienie w podmiotowym świecie potęgują niejednoznaczne konstrukcje językowe. Rozwarstwione w czasie „ja” liryczne to „ona, ta obca moja” (***) [*To co się chce samo...*]), „te dwie my stare dziewczynki kobiety” (z wiersza o takim incipicie), to „biegnąca od dziecka przez dziewczynkę matkę babkę / na prababkę nie zdążę” (***) [*Zapisać bieg myśli...*]), przy czym portrety te są jakby niesensualne, cielesnie oszczędne. Trudno na ich podstawie zbudować wyrazistą figurę osobowego podmiotu, który nie eksponuje swej biologicznej podstawy: to najczęściej Krystyna, dziecko, matka, kobieta, lokatorka, kochanka, turystka, żona (***) [*Rozbierz się z Krystyny...*]) albo po prostu – „ja po mnie” (***) [*to będzie tamto niebo...*]). W innej poetyckiej dykcji, choć w równie powściągliwie korzystający z somatyczności sposób, realizuje ten temat Wisława Szymborska, opisując w późnej twórczości swe *Trudne życie z pamięcią*: „W jej opowieściach jestem zawsze młodsza”⁷³. Wyobrażona w innym wierszu „[j]a – kilkunastoletnia” wydaje się „obca i daleka” i tylko ciało – to samo, lecz nie takie samo – przypomina tutaj o zachwianej tożsamości podmiotu: „chyba tylko kości są te same, / sklepienie czaszki, oczodoły”, gdyż oczy już większe, rzęsy dłuższe, a „całe ciało obleczone ściśle / skórą gładką, bez skazy” (*Kilkunastoletnia*)⁷⁴.

⁷⁰ „W ostatnich wierszach wszystko dzieje się w jednoczącym widzeniu nie oddzielającym od siebie przeszłych i obecnych wydarzeń”, pisze Iwona Smolka. Zob. też, *Dziewięć światów. Współczesne poetki polskie*, Warszawa 1997, s. 54.

⁷¹ Podkreślenie autorki wiersza.

⁷² L. Marjańska, *Wybór wierszy 1958–1997*, wyboru dokonał P. Matywiecki, Wrocław 1998.

⁷³ W. Szymborska, *Tutaj*, Kraków 2009.

⁷⁴ O autobiograficznej przeszłości bohaterki wierszy Szymborskiej zob. A. Rydz, *Wisława Szymborskiej „trudne życie z pamięcią”*, w: „*Niepojęty przypadek*”. *O poezji Wisławy Szymborskiej*, red. J. Gładziel-Wójcik, K. Skibski, Kraków 2015.

Na przeciwnym biegunie wobec wielokrotnionych w czasie portretów sytuuje się koncept odmienny, wbudowujący indywidualną tożsamość podmiotu w ciągłość pokoleniową, zakładający, że w ciele kobiety zapisana zostaje jej biologiczna przeszłość i przyszłość. „Ja”, zagładając w głąb własnego ciała, uobecnia w nim postaci nieżyjących przodków, a nosząc w sobie stany przeszłe i przyszłe, wywołuje z pamięci osoby bliskie i próbuje tym samym zapanować nad nieuchronnością przemijania. W sposób naturalistyczny pokazują to *Trzy pokolenia* Szemplińskiej, z behawiorystycznym zacięciem charakteryzujące pokoleniową wspólnotę niemogącej wyzwolić się ze społecznej biedy rodziny, na którą składają się „[d]ziadek z babką: / para zwierząt roślących, łagodnych na pozór”, ich dzieci „zaopatrzone w wielkie stopy i dłonie – / wilgoć nogi krzywiła, a głód wzrost hamował” oraz kolejne pokolenie – „[c]zarnookie, smagłe stworzenie jest piękne i lekkie, / choć tkwi w nim siła dziadka kamienna, / i zażarta babki wytrwałość”.

W wierszach Krystyny Miłobędzkiej ciało jest przede wszystkim kategorią temporalną, poddaną rytmowi istnienia: pamięć przywołuje postać zmarłego ojca dzięki zauważonemu fizycznemu podobieństwu do niego syna: „w jego śmiechu twoja twarz dokładna i bliska / rozlega się echem, wraca mniejsza: wnuk ci się zaśmiał ojciec” (***) [*w jego śmiechu...*]). Córka, pojawiająca się w wierszach, okazuje się z kolei wersją samej piszącej, która zmagając się z własną tożsamością, odkrywa dzięki cielesnemu i bolesnemu doświadczeniu porodu łączność z matką: „przecież cię bolałam, nie pamiętasz? krzyczałaś, nie pamiętam? w środku twego strachu rosłam kiedy za drugiego chwyta się powietrze, kiedy i kiedy się” – powie w liryku (*Wysłuchane ale pomyłone*).

Ludmiła Marjańska z kolei zastanawia się w wierszu *Dziedzictwo*, po kim ma oczy, które widzą świat inaczej, a jednocześnie „chowają pod powieką gęsty obraz lat, / pełen barw, płynny, przyćmiony jak freski”. Dzięki sensualnej pracy pamięci odżywają w niej postaci matki, babek i ciotek⁷⁵. Teresa Ferenc natomiast operuje organiczną metaforą „domu prokreacyjnego”, który stanowi równowagę dla tego utraconego w dzieciństwie, domu generacyjnego, rozrastającego się i pączkującego ciałami⁷⁶. Kobieta jest dla niej anonimowym i nieświadomym ogniwem powtarzającego się cyklu, a jej

⁷⁵ Marjańska pisała w innym miejscu: „Pielęgnowanie kobiecości jest przechowywaniem dziedzictwa dla pokolenia moich dzieci i wnuków. [...] Noszę w sobie jeszcze dawniejsze postacie. Żyje we mnie portret matki, babki, ciotek. Forma, w jakiej realizuję obraz mojej płci, jest już pamiątką odchodzących epok”. Zob. I. Górnicka-Zdziech, *Sukienka ze starego płaszcza*, Kraków 2004, s. 54.

⁷⁶ O „domu prokreacyjnym” w tej poezji pisał Jacek Łukasiewicz. Zob. tenże, *O poezji Teresy Ferenc*, w: T. Ferenc, *Widok na życie*, Sopot 2012, s. 5.

zadanie to „nieść jak ciężarna / rozrastającą się radość z połączeń”, być „spoiwem nieba i ziemi” (*Ogniwio*), załącznią, która czeka, aż on przyniesie „mięsz z ukrytym ziarnem” (*Załącznia*). W wierszu *Pramatka* poetka powie wprost: „Jest czasem własną wnuczką / czasem córką”, zaś w *Psalmie prowadzonej na rzeź*, powracającym do traumatycznych wydarzeń sprzed lat, podmiot to „[j]a / która wciąż na nowo / od siebie odrastam”. Soma pojawiająca się w tych poetyckich tekstach nosi w sobie pamięć generacyjną, zapewnia ciągłość mimo swej fizycznej nietrwałości – poezja kobiet zdaje się w ten sposób powtarzać dobitnie i wielokrotnie, choć w różnych poetyckich dykcjach, że tylko trudne życie z ciałem i w ciele może zapewnić człowiekowi tożsamość i trwanie, stając się jednocześnie, wbrew swej kruchości, jedynym pewnym gwarantem istnienia.

Zmaganie się z przemijaniem pojmowanym w sposób indywidualny i biologiczny oznacza także konfrontację z ciałem – chorym, kalekim, bolącym, czekającym na śmierć. W pewnej mierze poezja kobiet świadomych zachodzących w ich ciałach zmian to historia o stopniowym i nieuchronnym zanikaniu, dematerializacji, odcieleśnianiu, o przechodzeniu na drugą stronę materii. Ciałożnikanie, któremu towarzyszy swego rodzaju znikopisanie, polegające na wzmożonej oszczędności zapisów, przemilczaniu, eliptyczności czy rozpadzie kompozycji i składni liryków (np. u Kamińskiej, Miłobędzkiej czy Kozioł) to komplementarne wobec siebie aspekty tej poezji, nakierowujące uwagę na problem podmiotowej tożsamości wyrażanej równoległe przez medium ciała i języka.

U Kozioł świat rzeczywisty jest niezależny i uprzedni wobec tekstu, a rola twórcy polegać ma na jego uzmysłowieniu i materializacji ze świadomością nieprzystawalności obu sfer i językowego zapośredniczenia. Ucieleśniające się słowo wciąż jednak wyrывa z niebytu, porządkuje i nadaje sens – „magma świata musi ulec w końcu / przemocy słowa” (***) [*Na początku nie było słowa...*]), pisze poetka, w której wierszach znajdziemy „ciemne narzecze pod naskórkiem mowy”, „linie papilarne wiersza”, „łoskot głosek” i wyraz, który „pod czaszką trzeszczy”⁷⁷, a nienapisany tekst ciąży nie tylko „napiętym myślom”, ale też „zalega żołądek” (*Jak by tu wreszcie wydukać ten wiersz*). Wiara autorki, że „widmowa powłoka” słowa, „stając się ciałem”, pozwoli zaistnieć także jego podmiotowi (*Boski dylemat*), zderzona zostaje jednocześnie z ponowoczesną świadomością niemożliwości kreacyjnego gestu: w tej poezji bowiem „toczy się gra o życie / małym słowem / które jest *simulacrum* mojego bytu” (***) [*chmury ciężą ku górom*

⁷⁷ Z wiersza pt. *Segmenty wiersza załadowanego do wagoników strofek objijają się o stukot własnych kół podczas nużącej podróży*; wszystkie cytaty za: U. Kozioł, *Fuga*.

i morzu...]). Tę cielesność zapisu oraz dekonstruujący się sens eksponuje wiersz *Znikopis*⁷⁸:

wiersze mi się porozpra-
szały w proch spro-
szyły mi się szer-
sze mi się popro-

Słowa się tu rozsypują, zanikają, gubią sens, a cielesność zapisu budowana jest równolegle przez materialną formę tekstu (zwłaszcza brzmieniowość i układ wersyfikacyjno-rymowy), która jednak w każdej chwili może osunąć się w nicość. Utwór ten wydobywa i tematyzuje jednocześnie problem granic – wiersza i somy – ich nieoczywistość, ruchomość i osmotyczność. Im bardziej dematerializuje się opisywane ciało biologiczne, z tym większą intensywnością cielesnieje poezja, zaznaczająca swój kreacyjny gest, stając się parergonem, obrzeżem łączącym istnienie i nieistnienie⁷⁹. Jak we *wszystkowierszach* Miłobędzkiej, krótkich, eksperymentalnych formach, za pomocą których poetka próbuje dopaść i zatrzymać rzeczywistość (ciało) w słowie, pisząc np. *wiersz wróbel* („jednym «ćwiiiirr» / trzyma się / tej kartki”) czy *wiersz ślimak* „zostawia / po sobie / srebrną ścieżeczkę”⁸⁰. Materialna rzeczywistość istnieje tu „przed wierszem”⁸¹, zapis zaś próbuje ją tylko nieudolnie dogonić, utrwalić, wciąż spóźniony o krok i niepełny: „Świat biegnie mi przez głowę rzeczami”. Wiersze są i nie są tu zarazem, materia jest i zanika jednocześnie, znikopisanie zaś ściśle wiąże się z ciałoźnikaniem.

To ostatnie dotyczy także osobowego podmiotu – stany zagrożenia uświadamiają ciało jego materialność i przemijalność, intensyfikują zmysłowe doznania, wiążąc się jednocześnie ze szczególnym rodzajem dematerializacji. Im bliżej śmierci, tym mniej ciała. Ból stanowi pogranicze, przekleństwo i ratunek, ponieważ mimo wszystko łączy z życiem i je poświadcza. Sytuację tę trafnie określają metafory Joanny Pollakówny, w których ból somatycznie określany jest figurami szycia, kłucia, zszywania: „W przywarciu do źdźbeł / całą powierzchnią skóry poczuć kłucie życia” (*Samonamowy*), ból „z życiem ostro zszył” (*Po bólu*); „[c]hwilami przeszywa mnie ból” (*Przy lekturze*); ciało przeszyło „prądem szybkiego bólu” (*Prośba o radar zwierzęcy*). Jego odczucie paradoksalnie nadaje życiu intensywność

⁷⁸ O związanym z nim procesie zanikania, rozpraszania znaczeń pisała M. Mikołajczak, *Podjąć przerwany dialog...*, s. 126.

⁷⁹ O granicy cielesności kobiecego ciała w odniesieniu do kobiecego aktu zob. też L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Poznań 1998.

⁸⁰ Podkreślenie autorki wiersza.

⁸¹ Tak brzmi „nadtytuł” tomiku K. Miłobędzkiej, *Przesuwanka*, Wrocław 2003.

istnienia: „Jakiż ten świat nie przebrany / iloma lśni / kolorami / bólu” (***) [*Te uderzenia...*]), śmierć zaś oznacza ostateczną dematerializację, rezygnację z ciała: „Najbrutalniej cielesna / najcieleśniej bolesna / przez jakie przeciągniesz płomień / chłód i lód i skostnienie / w ducha odcieleśnienie / w oddech szklisty / Pierwszej Myśli?” (*O śmierci*).

Ból jest cenny, ponieważ umacnia cielesność trwania, „zszywa” z życiem. Dla Marjańskiej śmierć zagnieżdża się w ciele, obrabowując je stopniowo z wszystkiego, jak w *Żywicy*, pokazującej świat widziany z perspektywy chorego człowieka, który traci z nim zmysłowy kontakt. Autorka tomu gromadzi somatyczne opisy wyobcowującego się ciała, którego zmysły odmawiają pracy: „Te oczy które patrzą a nie widzą / Język który daremnie chce wysupłać słowo” (***) [*Te oczy które patrzą a nie widzą...*]). Ciało jest tu wrogiem, ale też jedynym medium porozumienia – gdy do świadomości umierającego człowieka nie ma już dostępu, zostaje jeszcze podanie ręki, dotyk, kontakt cielesny, pragnienie zmysłowego współodczuwania: „Przytul mnie, powiedz / że to nie koniec”, „że istnieje poranek / pełen głosów / zapachów / nadziei” (***) [*Przytul mnie, powiedz...*]), „[w]skrześ nieruchome ciało” (***) [*Pozwól zapomnieć śmiertelną godzinę...*]). *Żywica* jest jednocześnie hymnem na cześć ciała i przeciw ciału, albowiem: „tak jest bez ciała / jak bez ręki”. W późniejszym tomie *Otwieram sen*, gdzie ból „włacza / serce między żebra / zaciska krtań / dławi krzyk”, umieranie zostało pokazane jako stan, w którym „powoli wszystko się oddala”, „[ś]wiat odpływa oddala się / obojętnie” (***) [*Powoli wszystko się oddala...*]) – tylko bolesna fizyczność jest wówczas dowodem, że jesteśmy jeszcze po tej stronie życia⁸². Gdy zaś śmierć staje się coraz bardziej realna, ciało staje się przezroczyście, puste, niewidoczne, odwracając materię na drugą stronę – pauzy, pustki, próżni, nicości, snu? – inwencja terminologiczna poetek jest w tym zakresie ogromna.

Wymuszona rezygnacja z cielesności polega zatem na rozwiewaniu ciała i stopniowym wygasaniu zmysłów, na zamieraniu materii poprzez zaprzeczanie ruchu: bezkształtna starość u Szemplińskiej sprawia, że jesteśmy „coraz bardziej tym / czym zastygniemy / w momencie / ostatecznym” (*Poprzez oczy*); u Kamińskiej małej dziewczynce biegnącej ulicą, której „[ś]pieszą się [...] pulsy. / Naglą końce jej palców, / Niecierpliwą się kosmyki włosów, / Biegną naprzód wargi okryte tanim karminem”, przeciwstawiony został bezruch wieczności: „Biegnąc nieruchomy czas się szerzy” (*Dwa czasy*)⁸³. Świrszczyńska powie wprost: „Istnieje tylko wtedy, / kiedy biegnę” (*Mam dziesięć nóg*).

⁸² L. Marjańska, *Otwieram sen*, Warszawa 2004.

⁸³ A. Kamińska, *Pisz o kamieniu. Wiersze wybrane*, Warszawa 1995.

Różne są strategie odbierania zmysłowego czucia u poetek, zdeterminowana indywidualnym biograficznym doświadczeniem okazuje się kolejność zanikania zmysłów, ale na końcu zwykle zostaje dotyk – zmysł bezpośredniego kontaktu ze światem, przeciwstawiany intelektualnemu poznaniu i poświadczający sensualną wrażliwość podmiotu – a także oddech. U Polakówny przy życiu trzyma bohaterkę tylko puls, podmiot nie może krzyknąć, by nie stracić tchu: „na chwilę / czułym dotykiem / znowu do życia przylgnę; / na mgnieniomoment / przymknięcie powiek” (*Gatunki rozpaczy*); „W osaczeniu ciemnością. / W lęku, że taka krucha / jest ta banieczka światła, / ampułka oddechu, / modłę się o skupienie” (*W osaczeniu ciemnością*). W wierszach o starości Ewy Lipskiej zmysły są wyciszone i zamierają powoli: „Składam słuch między dłonie i przymykam oczy. / Przygaszam oczy jak mogę najprościej. / Powieka / spada jak grzmot” (*Równocześnie*). Również *Państwo starców* pokazuje postępujące odejmowanie zmysłów: „Tępiął w nas zmysł dotyku. Obojętniał zmysł smaku. Jedynie zmysł bólu się wyostrzał”⁸⁴. U Ferenc pojawia się z kolei oryginalne pytanie o płeć śmierci, z którą jej ciało jest zrosnięte od czterdziestu lat, a która dokłada: „do języka niemowę / do oczu bielmo / do palców niemoc / do uszu głuchotę”, stopniowo zabierając materialne ciało, zaprzeczając mu dosłownie (*Do śmierci*). W poezji autorki *Wypalonej doliny* ostatecznym bastionem życia okazuje się dotyk: „Rozbieram się już ze zmysłów / Zobaczą nareszcie / co w nas tak świeci” (*Psalm na koniec*). Dotyk utrwała resztki materialności także w wierszach Koziół, gdzie „[f]alują nasze przeźrocyste twarze / w prądach powietrza / wyzbyte dotyku” (*Powrót do nie wiem*). Śmierć przenosi nas w jej poezji w „bezbarwną / nieobliczalną nicość / w otchłań bezczucia” (***) [*dziewczynka którą byłam...*] i podobnie jak w *Urodzinach* Szymborskiej odkrywa „próżnię / odzierającą z czucia i pamięci”, od której podmiot chciałby się odróżnić. Ubywanie życia oznacza odejmowanie ciała zaznaczone tym razem przez powtarzanie przedrostka *bez-*: „W pewnym wieku bywają chwile, w których bezwzględnie czujesz się [...] bezoczny bezzębny bezręczny bezgłowy bezowocny bezpłciowy bezgłośny bezcielesny bezrozumny bezprzedmiotowy i bezgranicznie zbezczeszczoney przez swą bezbrzeżną zbędność”.

Także u Poświatowskiej śmierć – choć związana z chorobą, nie starością – stanowi zaprzeczenie jakości zmysłowych, doznawany świat staje się niematerialny, otwierając się na szczelinę w bycie – nicość. Ciało, w którym pojawia się choroba, funkcjonuje niezależnie od podmiotu, wzbudzając lęk, a bolesne – po raz kolejny ściśle wiąże („zszywa”) nas z życiem: śmierć za-

⁸⁴ E. Lipska, *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek*, Kraków 1982.

czyną się od ciała, a zarazem tylko ono zostaje nam jako dowód życia. Ten paradoks wydobywany jest w poezji kobiet na wiele sposobów, zawsze – z głębi ich własnego, osobistego doświadczenia.

Odejmuwanie istnienia i zmysłów, zaprzeczanie cielesnemu bytowi widoczne jest w jednym z ostatnich wierszy Hłakowiczówny z tomu *Szeptem* z roku 1966, zatytułowanym *Nie ufam* i stanowiącym swego rodzaju autodialog z poezją wcześniejszą. To nierzeczygający z lingwistycznej inwencji wyraz niewiary, a przynajmniej zwątpienia, będący jednocześnie próbą negatywnej autodefinicji: „– ja znikąd, ja niczyja –”, „– mnie żadnej, mnie ślepej –”, „mnie bezbronnej, mnie bezdomnej...”. Po latach ciało wreszcie odzywa się w tej poezji – poprzez starość i ślepotę: „Światła, których nie widzę, / niech zmieniają się w klawisze. / Muśnie ktoś je, muśnie / i dalej pójdzie... / Lecz ja je postyszę / – to światło” (*Światło*)⁸⁵.

Desensualizacja czy dematerializacja ciała (ciałoznikanie), jego nasilająca się przezroczystość czy szczególnie światłoczułość, wiązać się może również z perspektywą eschatologiczną, uruchamiając kategorię *sacrum*. Dla Anny Kamińskiej źródłem przezroczystości jest światło zewnętrzne, boskie, które „czyni przezroczystym, odsłania to, co naprawdę istotne” (*Bezprawie*), „[u]marli są przezroczyści / dlatego widać przez nich Boga” (*Przezroczystość umarłych*)⁸⁶. Chwili pojednania „nicości z ciałem” (*Chwila pojednania*) towarzyszy pragnienie, by „wejść w przezroczystość”, „w swoje niewidzialne ciało” (*Przezroczystość*). Starość rozumiana jako dolegliwość ciała staje się sprawdzianem wiary, której towarzyszy jednak poczucie niewystarczalności, nienasycenia i odczuwanego braku, jak w liryku *Nie* z tomu *Rękopis znaleziony we śnie*: „Zmarszczki niescałowane / oczy nienapatrzone / włosy niepoliczone / niedoczytane ręce”; ubywanie ciała polega tu na odejmowaniu istnienia – „twarz już niewidoczniejsza”, jak w wierszu rozpoczynającym się od słów: „Zostaje za wiele / cienka tkanina na przedmiotach / książkach i słowach”⁸⁷.

Starość i umieranie bywają zatem rozumiane w tej poezji w perspektywie somatycznej jako negacja, wywłaszczanie z dobrodziejstw ciała i zmysłów, przymusowe pozbywanie się powiązań z materialnym światem. To jednak także opuszczenie o charakterze egzystencjalnym, kontynuujące

⁸⁵ O swoistej somatyczności tej późnej poezji Hłakowiczówny, która „lepi się” i „świdruje”, pisała Lucyna Marzec w odczytaniu autotematycznego wiersza *Poezja* z tomu *Szeptem*; zob. L. Marzec, „*Nie lubię poezji*” – interpretacja liryku Poezja Kazimiery Hłakowiczówny, w: *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku*, red. J. Grądziel-Wójcik, J. Kaniewski, A. Kwiatkowska, T. Umerle, Poznań 2015.

⁸⁶ Zob. Z. Zarebianka, *Poezja wymiaru sanctum. Kamińska, Jankowski, Twardowski*, Lublin 1992.

⁸⁷ A. Kamińska, *Wiersze przemilczane*.

w gruncie rzeczy niepokój najsilniej wyrażony na początku dwudziestolecia przez Pawlikowską, a potem powtórzony przez jej następczynię ze zdwojoną siłą, jak w wierszu *Starość* Pollakówny: „Czy w tym opustoszeniu wciąż kochasz nas jeszcze?”. Do głosu dochodzą stare kobiety „z urody, wdzięku wywłaszczane, / tkwiące w zbyt luźnej skórze, / w spopieleniu włosów?” (*Starość*). To charakterystyczny, osobny wątek kobiecej poezji, wzmacniany licznymi przykładami przez dziesięciolecia drugiej połowy XX wieku: „stare” kobiety (chodzi również o psychiczne odczuwanie wieku) domagają się w poezji prawa do obecności i miłości, także w cielesnym wymiarze. U Kamińskiej pojawiają się staruchy, „żony Putyfarowe”, starzejące się kochanki, których namiętność została odrzucona⁸⁸. Starość nie chce bowiem rezygnować z miłości, czułości i ciała drugiego człowieka: „duszę się w osobności / mam mało oczu uszu ust rąk / pocisk pełen człowieka / krążę wybuchną / nie ma domu powietrza sztuki / bo nie ma miłości / więc jakże chcecie aby żyli starcy / muszą umierać” (***) [*Pijacki bełkot...*]). Podobnie Marjańska domaga się prawa do późnej miłości⁸⁹: „Stare lustro przekreślone rysą. / Późna miłość niestosowną porą” (*Stare lustro*), a w innym wierszu pyta „[i]le lat mam naprawdę?” (*Pytania*). Wiersze autorki *Córki bednarza* to obrona płci starych ludzi, coraz śmielsze dramatyczne wołanie o prawo kobiety do miłości – „[j]ej ciało domaga się doznań / dotyku dłoni / zbliżenia” (***) [*Jeżeli to szaleństwo...*]) – wybrzmiewające równie intensywnie, choć z innym poetyckim temperamentem niż u Anny Świrszczyńskiej, której „siwa baba” „z beczelną miną” biega po plaży (*Biegam po plaży*)⁹⁰.

* * *

W poezji kobiet ciało wiąże ze światem, pozwala odczuwać obecność swoją i innych, wznaga materialność i konkretność języka: „Nasze ciało sprawia, że wszystkie inne ciała są ciałami, że świat jest ciałem”⁹¹. Soma staje się medium poznawania i wyrażania siebie oraz relacji z Innym, a sensualizm i wrażliwość przepuszczone przez świadomość okazują się sposobami

⁸⁸ Zob. I. Smolka, *Lęki, ucieczki, akceptacje*, s. 52.

⁸⁹ Marjańska wyznaje: „Kobiecość na starość jest trudna. Nadal podobają mi się przystojni młodzi mężczyźni. [...] Nie ma w tym erotyzmu, ale w sercu rodzą się uczucia. Piszę o tym w wierszach. Ludzie nie wierzą w to, że się można zakochać na starość”. Zob. I. Górnicka-Zdziech, *Sukienka ze starego płaszcza...*, s. 16.

⁹⁰ O nowym ujęciu tego tematu pisała Renata Stawowy. Zob. też, „*Gdzie jestem ja sama*”. *O poezji Anny Świrszczyńskiej*, Kraków 2004.

⁹¹ J. Ortega y Gasset, *Człowiek i ludzie*, przeł. H. Woźniakowski, w: *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*, oprac. S. Cichowicz, Warszawa 1982, s. 405.

autorefleksji oraz reakcji na świat zewnętrzny. Wiersze kobiet ujawniają osobowy charakter ciała, a ich podmiot z reguły nie utożsamia się z czystą myślą, zajmując miejsce w przestrzeni i w czasie, w których aktywnie się porusza, podlegając prawu przemijania. Ciała mówiących bohaterek to nie tylko miejsca dla świadomości, która by istnieć, potrzebuje substancji fizycznej, czy mechanizmy, którymi człowiek włada, ale także ciała myślące, piszące, sensotwórcze, stanowiące nieredukowalny element tożsamości, jej warunek i medium znaczeń. Z drugiej strony soma w poezji kobiet jest nie tylko metaforą epistemologiczną modernizmu – pozostaje ciałem biologicznym i nie traci swego fizycznego umocowania. Harmonijne scalenie somy i umysłu w jeden byt nie jest tu raczej możliwe, „ja” wyłaniające się z wierszy nie wyodrębnia się z ciała, lecz zostaje w nie wpłątane i zdialogizowane. Jeśli oba byty są wzajemnie uwarunkowane, to pytając o kondycję człowieka i jego miejsce w świecie, trzeba zacząć od refleksji nad tym, co własne i najbliższe – nad cielesnością.

Wiersze „podszyte ciałem” w najnowszej poezji kobiet. Appendix

I

Gwałtowne zmiany, jakie zaszły w przestrzeni politycznej, społeczno-obyczajowej, ekonomicznej i kulturalnej po roku 1989, mogą sugerować, że nastąpił również przełom w sposobie postrzegania i rozumienia cielesności oraz sposobów jej poetyckiej ekspresji. Zwłaszcza że ostatnie dwa dziesięciolecia to również czas intensywnej eksploracji problematyki somy jako kategorii antropologicznej, sytuującej się interdyscyplinarnie na przecięciu myśli humanistycznej, nauk społecznych i biologicznych. Literatura reaguje i diagnozuje rzeczywistość, jaka ją determinuje, ale również wchłania i współtworzy intelektualną aurę swego czasu: piszące kobiety są zarazem filozofkami, antropolożkami, filolożkami, redaktorkami, tłumaczkami, zawodowymi badaczkami z tytułami naukowymi czy feministycznymi działaczkami, a ich poezja – w zintelektualizowany i samoświadomy sposób – interpretuje wszechobecny dyskurs cielesny. Mimo to muszą pojawić się pytania o odrębność czy specyfikę somatycznie zorientowanej twórczości kobiet powstającej po roku 1989: czy rzeczywiście coś tu się zmieniło w porównaniu z czasem sprzed przełomu? Na poezję tę zwykle się spoglądać przez pryzmat nowej sytuacji komunikacyjnej, wpisując ją w model literatury zdystansowanej wobec sfery publicznej i ideologicznej, podporządkowanej rozwojowi techniki i mass mediów, poświadczającej procesy deheroizacji i uprzywatnienia postmodernistycznego podmiotu¹. Czy zatem literatura, zapisując jego doświadczenie, wypracowała wizję ciała odmienną od dwudziestowiecznej? I czy cielesność w poezji młodych roczników, wchodzących w dorosłe życie w czasie transformacji, różni się

¹ Zob. P. Śliwiński, *Liryka (najmłodsza) i komunikacja*, w: *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009, s. 15–27.

od tej zapisanej w dojrzałej twórczości autorek, których debiut przypadł w innej rzeczywistości społeczno-politycznej? Wyznaczając ramy czasowe poezji najnowszej, trzeba bowiem pamiętać również o pokoleniach poetek urodzonych w dwudziestoleciu międzywojennym, aktywnie tworzących po roku 1989. I kontynuując listę pytań: czy poezja mężczyzn inaczej postrzega ciało niż poezja kobiet? Według rozpoznań Krystyny Pietrych, młodzi twórcy obu płci nie są „poetami doznań cielesnych”, marginalizują somatyczny wymiar wierszy, nie budując na tej podstawie tożsamości podmiotu². Tego uogólnienia zdają się jednak nie potwierdzać wiersze kobiet, niezwykle rzadko konsekwentnie acielesne, choć oczywiście ich somatyczność bywa stopniowalna, nie zawsze stematyzowana i różnie rozumiana, jak u Wisławy Szymborskiej, Julii Hartwig czy Krystyny Miłobędzkiej. Z drugiej strony zdarzają się niekiedy indywidualne eksplozje czy projekty cielesności, organizujące poetycką wyobraźnię, jak np. u Teresy Ferenc, Marzanny Bogumiły Kielar czy Julii Fiedorczuk. Uwzględniając różnorodne linie podziałów – periodyzacyjnych, pokoleniowych, płciowych czy prywatnych biografii – warto jednocześnie podkreślić, że poezja kobiet trudno poddaje się kategoryzacjom historycznoliterackim, zwykle wykraczając poza utrwalone w świadomości podziały na grupy, nurty i tendencje. Na tę jej szczególną nieprzystawalność, swego rodzaju asystemowość, ma wpływ także realizacja tematu cielesności, która zdaje się być cechą wyróżniającą pisarstwo kobiet.

W tekście tym obok poetek najmłodszych, urodzonych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a debiutujących już po przełomie, pojawiają się również autorki wzrastające w czasach PRL-u i te urodzone w okresie międzywojennym. Wybór postaci jest cząstkowy, wyłaniający się z niego obraz – niecałościowy, a sygnalizowane wyżej pytania nie znajdują tu kompletnych odpowiedzi, sugerując jedynie kierunki poszukiwań. Pomogą jednak ujawnić różnorodność i nieschematyczność „osobnych” wrażliwości sensualnych i prywatnych „poetek ciała”, a także podkreślić ciągłość i ewolucyjność tej poezji, stanowiącej odbicie i analizę zmieniającej się świadomości ucieleśnionego podmiotu.

II

Najnowsza poezja kobiet kontynuuje opisane wcześniej wątki cielesne, włączając się w wyznaczone nurty lub indywidualnie je przekraczając. I tak

² K. Pietrych, *A jednak ciało? Kilka uwag o antologiach*, w: *Cielesność w polskiej poezji najnowszej*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Łódź 2010, s. 51.

nasila się wątek antyestetyzacji ciała: bohaterki wierszy przeszły długą drogę od przedmiotu adoracji przez obiekt erotycznego pożądania do samoświadomego podmiotu, przestały być przedmiotami widzenia, postrzeganyymi w kategoriach „fizycznej emanacji, rodzaju ciepła, zapachu czy aury, które kobieta wytwarza”³, i stały się aktywnymi podmiotami mówiącymi o swoich potrzebach. Poezja najnowsza nie musi już potwierdzać osiągniętego w drugiej połowie XX stulecia *status quo*, spojrzenie z zewnątrz, poddające kobiece ciało władzy męskiego dyskursu, zastępuje autoobserwacją i autoanalizą. „Ja” przedstawione w tych tekstach wie, że jest oglądane, i wiedza ta pozwala mu na grę z modernistycznym aktem rozumianym jako dzieło sztuki i obiekt pożądania⁴. Tę grę podejmuje bohaterka wiersza Ingi Iwasiów (ur. 1963), świadomie układając się w konwencjonalnej dla aktu pozie: „Obramowana wycięciem na biodra / I własnym uśmiechem na inny temat / Leżę w zielonym świetle”, „[p]ołyскую między prześcieradłami / Mienię się sobą na poduszce / Wyłaniam się do ciebie” (*Leżąc*)⁵. Kobieta, wpisując się w ramy obrazu, aranżuje intymną sytuację i prowokuje mężczyznę. Ciało stanowi przedmiot rozgrywki, której reguły tym razem ustala autorefleksyjny podmiot, zaznaczający swą suwerenność – istnieje nie „dla” mężczyzny, ale wyłania się „do” niego, uśmiechając się „na inny temat” i odbijając go... „w szklach kontaktowych”. Bohaterka tego wiersza daleka jest zarówno od *la précieuse* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, która ma „futro i pieska, parasol i różę, lecz zdaje się nie mieć ciała”⁶, jak i nagiej kobiety z wiersza Haliny Poświatowskiej, przeglądającej się w zachłannych oczach kochanka⁷. Przepracowała także lekcję poezji Anny Świrszczyńskiej, w której tekstach ujawniające swą cielesność „ja” jest silnym podmiotem, wyzwolonym spod władzy kreującego męskiego spojrzenia.

Bohaterki erotyków stają się aktywnymi uczestniczkami intymnych sytuacji, przewartościowując rozumienie aktu, które redukowało ich cielesność do obiektu estetyzacji⁸ – ciało kobiet z przedmiotu opisu zmienia się w podmiot poznania. W wierszach Krystyny Dąbrow-

³ J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997, s. 46.

⁴ Zob. B. Witosz, *Tekstowe wizualizacje od fin de siècle’u do końca XX wieku*, Katowice 2001, s. 17 i nn.

⁵ I. Iwasiów, *Miłość*, Szczecin 2001, s. 18.

⁶ J. Kisiel, *Zasłony ciała. O liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, w: *Czytanie Dwudziestolecia III*, t. 1, red. E. Hurnikowa, E. Wróbel, Częstochowa 2012, s. 41. *La précieuse* to bohaterka i zarazem tytuł wiersza Pawlikowskiej z tomu *Pocałunki*.

⁷ „[W]idziałam się jak gdyby przez szkło w twoich oczach”, czytamy w wierszu *Lustro* z tomu *Hymn bałwochwalczy*. Zob. H. Poświatowska, *Wiersze wybrane*, wstęp i wybór J. Zych, Kraków 1992, s. 67.

⁸ Zob. L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Poznań 1998.

skiej (ur. 1979) dominuje właśnie epistemologiczny wymiar miłości: mężczyzna zwiedza palce i pięty kochanki, gładzi i całuje chropowatą (!) skórę jej stóp, które dotąd „były fanatyczkami / samotnych wędrówek”, a teraz „bose / są otwartą bramą” (*Stopy*)⁹. Liryk pokazuje intymny wymiar miłości rozumianej jako komunikacja ciał, dzięki której odbywa się otwarcie na Innego. W dialogu uczestniczy każdy zakątek, wydzielina i poruszenie ciała: „pot i nasienie”, szept i drżenie, brzuchy i oddechy, a w lingwistyczno-somatycznej metaforze to, co świadomościowe i intelektualne, łączy się z tym, co instynktowne i materialne: „Jesteśmy słownikiem. Nasze języki / spotykają się w drżących okładkach. / Tłumaczą ciało na duszę, duszę na ciało”¹⁰.

Bohaterki wierszy Dąbrowskiej pokazywane są często w portretujących je zbliżeniach, przy okazji zwykłych życiowych czynności, w konkretnych sytuacjach i zawsze z określonego punktu widzenia. W *Portrecie podwójnym* z tomu *Białe krzesła* spotykają się ze sobą kobiety pochodzące z różnych czasów – ta „w zabudowanym kostiumie i napastrku czepka” oraz ta „[o]palona, krzepka, w czerwonych stringach, topless”, pokazująca „balony pośladków”; w innym tekście dziewczyna o „jasnej karnacji, lekko zadartym nosie”, okrywa się „chustą, zasłoną / pozwalającą jej milczeć osobie”, „zawsze w czerni, okutana dokładnie” (*Dziewczyna w muzulmańskiej chustce*). Sposób przedstawienia bohaterek, detale urody i elementy stroju zmuszają czytelnika do stawiania pytań dotyczących ich pochodzenia, przynależności społecznej i kulturowej oraz indywidualnych doświadczeń tych kobiet. Autorka konfrontuje jednocześnie ludzką niedoskonałość z idealnym światem sztuki: smukłym kariatydom na zabytkowym domu świecącym „kamienną golizną” przeciwstawia staruszki, których „skóra, kiedyś gładka, / jest cała w rysach, bruzdach” (*Kariatydy*). Dyskretny antyestetyzm przedstawienia służy tu przekonaniu, że to ciało – spracowane, kalekie, zniekształcone jak „wielbłądzi grzbiet” (*Drewniana figurka garbatego dostojnika*) – nosi w sobie sekret tożsamości człowieka, opowiadając jego historię.

Znacznie częściej jednak w poezji kobiet obserwacja podmiotu nie zatrzymuje się na powierzchni ciała, przekraczając, naruszając granice skóry.

⁹ Wiersze Krystyny Dąbrowskiej cytuję za wydaniem: K. Dąbrowska, *Białe krzesła*, Poznań 2012.

¹⁰ Motyw intymnej pieśczoły podczas przemierzania mapy ciała, która szyfruje doświadczenia podmiotu, pojawia się też w wyciszonym wierszu rówieśniczki Dąbrowskiej – Marty Podgórniki (ur. 1979): „znasz każdy szczegół, pieścisz jakbyś sprawdzał, / a nigdy nie pytałeś o te zblakłe szyfry. ja wiem: / blizny to odręczne notatki Pani Śmierci” (*szczegółowa mapa* z tomu *Paradiso*). Mamy tu do czynienia z rewersem wcześniejszej sytuacji: tym razem to „ja” odsłania przed mężczyzną pismo swego ciała, odkrywając trudną prawdę o sobie. Zob. M. Podgórniki, *Pięć opakowań*. 1993–2008, Wrocław 2008, s. 74.

Poetki nagość zewnętrzną wymieniają na tę wewnętrzną, w geście obnażenia szukając gwarancji autentyczności, wiarygodności. Bohaterki ich wierszy rozbiegają się z ciała, odsłaniają anatomiczne wnętrza i jego fizjologiczne procesy, nie po to jednak, by „pogrzebać sobie narzędziami w narządach”¹¹, lecz „by zdobyć dostęp do prawdy”:

Najbardziej doniosłym i wstrząsającym zarazem doświadczeniem, jakie wypracowała nowoczesność, była wędrówka w głąb ludzkiego ciała. [...] doświadczenie nowoczesności, rozpadając się na wiele projektów i prób poznania tego, co ukryte pod powierzchnią, wydobyło przede wszystkim sam problem granicy między wnętrzem i zewnątrzem, prywatnym i publicznym, jednostkowym i społecznym, umysłem i ciałem, świadomym i nieświadomym, idiosynkratycznym oraz systemowym. Nowoczesność nadała także nowy sens granicy oddzielającej wiedzę od doświadczenia, a zarazem refleksyjne „ja” próbowała skonfrontować z jego zmysłowym ciałem¹².

To gwałtowne wtargnięcie do wnętrza ciała odbyło się w poezji kobiet na długo przed rokiem 1989, ujawniając się w tekstach poetek debiutujących w dwudziestoleciu międzywojennym i nasilając w poezji drugiej połowy XX wieku. Perspektywa historycznoliteracka uświadamia wyraźnie tę zmianę nastawienia, o czym pisałam już wcześniej, estetyczną zewnętrzną portretyzację zastępując naturalistyczną wiwisekcją oraz podkreślając nieredukowalne napięcie między nimi. Podważone zostają tym samym tradycyjne binarne opozycje, które męskość łączą z kulturą, umysłem oraz podmiotowością, a kobiecość z naturą, fizycznością oraz bytem przedmiotowym. Kobieta nie chce być już oglądana – to ona sama przygląda się sobie, czyli swojemu wnętrzu. Tendencja ta zyskuje swą kontynuację w poezji najnowszej, w wierszach eksponujących elementy obsceniczne¹³ i wulgarne, w brutalnych obrazowaniach ciała, łamiących społeczne tabu oraz ograniczenia dotyczące przedstawiania kobiecego ciała. Od obrazu kobiety leżącej na stole ginekologicznym, „obnażonej ze skóry”, „poniżonej jak padlina” i „pogardzającej sobą / jak kał padliny”¹⁴ z wiersza Świrszczyńskiej dochodzimy do sytuacji ponowoczesnej, wyrażonej przez Kirę Pietrek (ur. 1983, rok przed śmiercią autorki *Jestem baba*): do „emancypacji pokwitania / i przekwitania”, „emancypacji bzykania / dziwek i klubów go-go”, do eta-

¹¹ „[R]ozebrać dać się wiwisekcji jak ze skóry królik / i pogrzebać sobie narzędziami w narządach” – czytamy w wierszu Marii Cyranowicz o incipicie *wchodzenie z dziećmi surowo wzbronione*. Zob. też, *psychodelicje*, Warszawa 2006, s. 82.

¹² E. Rewers, *Od doświadczenia po doświadczenie: „niewinny” dotyk nowoczesności*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 57.

¹³ Obscena rozumiane jako to, czego nie można przedstawiać, zob. L. Nead, dz. cyt., s. 52.

¹⁴ Wiersz *Padlina*. Zob. A. Świrszczyńska, *Poezja*, przedmowa Cz. Miłosz, Warszawa 1997.

pu, gdy „geje mówią o wzwodach / kobiety o łechtaczkach”¹⁵. Ważna jest tu zmiana poetyckiej dykcji: zamiast emocjonalnej „padliny” i wartościującego, ekspresywnego języka, mającego szokować swą brutalizacją, otrzymujemy pozornie zoobiektywizowaną, ponieważ unikającą bezpośredniej oceny i egzaltacji, ale też ironicznie modulowaną – naukową leksykę na przecięciu biologii i statystyki.

„Grzebanie w ciele” odbywa się bowiem za pomocą precyzyjnych narzędzi dosłownie z „chirurgiczną precyzją”¹⁶ języka. Charakterystyczne dla poezji najnowszej wydaje się właśnie silne jego unaukowanie, zapożyczenie w terminologii biologicznej i medycznej, zwłaszcza u autorek młodszych roczników. Zaglądając do środka ciała, poetki zamiast uduchowionego wnętrza odkrywają w nim poddane procesom fizjologicznym wnętrzności i odsłaniają długo tabuizowane rejony czy wydzieliny, takie jak pochwa, łechtaczka, odbył, penis, mocz, ropa, kał, sperma czy miesiączka. Język poetycki masowo czerpie ze słownictwa podręczników anatomii, np. tkanka, szkielet, mięsień, kości, żebra, kręgosłup, piszczele, żyły, krew, żołądek, zęby, wątroba, krtań, śledziona, jelita, ślepa kiszka, otrzewna, moszna, cewka, rzepka, mostek, trzustka, jajnik, jądra, włosy łonowe, zastawka itd. Do oddychania i krążenia, zdomowionego w poezji od dawna, dołączają takie czynności i stany, jak wydalanie, owulacja, wzwód, masturbacja, a także „przedmioty intymne”¹⁷ – podpaski i prezerwatywy. Nie dziwią wybite zęby gruchoczące w garści i „biegunki galopujące / przez rozboleły żołądek” czy „dziura w drzwiach”, przez którą zagląda się „jak przez odbył”¹⁸, niekiedy ta anatomiczna leksyka występuje również w swych wulgarnych odpowiednikach¹⁹. Słownictwo tego typu nie jest oczywiście niczym nowym w poezji, zwraca jednak uwagę silne nasycenie nim tekstów kobiet oraz odmienna, jak się wydaje, funkcjonalizacja. Najczęściej bowiem nie o hiperbolizację i efekt szoku tu chodzi – terminy z atlasów i podręczników medycyny nie tyle służą turpistycznej ekspresji, ile sprzyjają intelektualizacji monologu i odsyłają do współczesnego dyskursu o ciele. I co istotne, naukowość leksyki zostaje jednocześnie zderzona z kontrastującym stylem

¹⁵ *** [emancypacja raka prostaty...]. Zob. K. Pietrek, *Statystyki*, Poznań 2013, s. 14.

¹⁶ Nawiązuję tu do tytułu tomu Stanisława Barańczaka z roku 1998, tyleż lingwistycznego, co somatycznego.

¹⁷ W wierszu *** [a zatem przyślij mi...] Maria Cyranowicz wymienia wśród „przedmiotów intymnych” m.in. zapalniczkę, szczoteczkę do zębów i penis. Zob. M. Cyranowicz, dz. cyt., s. 85.

¹⁸ Zob. wiersze Cyranowicz: *** [wybiję sobie wszystkie zęby...], *** [nieustające biegunki...], *** [przyzwyczaili się już do mnie...]. M. Cyranowicz, dz. cyt., s. 29, 49, 37.

¹⁹ Jak powie Marta Podgórnica w *Gorzkich żalach*: „Nie jestem poetką intelektu, ponieważ mam cipkę, a nie chuja”. Zob. M. Podgórnica, *Rezydencja surykatki*, Wrocław 2011, s. 26.

języka: surrealistycznym, baśniowym, onirycznym, dziecięcym, lub zaciemniana lingwistyczną inwencją, jak np. w *kardioakordach* Joanny Mueller (ur. 1979) – „wierszu spod serca”, którego metafory przesiąknięte zostały medyczną terminologią: „powrót z ciemnych głębin w rytm zatokowy”, „niemy trzepot szprotek w splotach węzłowych”, „krzyk komórek w zły poranek”²⁰. W tajemniczo brzmiących nazwach narządów kryje się poezja, w głębinach organizmu i mechanizmach jego działania początek biorą gry semantyczne i tożsamościowe zarazem – to „lingwizm otwarty na doświadczenie”²¹, ale też dosłownie otwierający ciało.

Podmiot wierszy Mueller stara się bowiem „wymówić sobie ciało” (*drażel*), kodując swe psychosomatyczne doświadczenie w gąszczu lingwistycznych chwytów²². Za autonomizującymi się znakami, gdy „rozprujemy ciało wiersza”²³, ujawnia się głęboko ukryte „ja”, którego ciało poddane jest prawu przemijania. W *ochronce* ciąg polisensualnych metafor zdaje się szyfrować przeżycia ciężarnej kobiety i jej dziecka: „takiego mnie znasz – eremite / gorliwego migranta z niebytu / przez nasłuch nieustający i na dotyk jedynie / płód ja przez płótno, codziennie bliższy ciału”²⁴. Z „gramatecznika” poezji (*poimki, poświęty*) wyłaniają się kolejne kobiece portrety, które autorka nazywa „wylinkami” – ten biologiczny termin oznacza zewnętrzną część powłoki ciała zrzucaną przez zwierzęta przy linieniu, pod którą pojawia się nowa powłoka. I znów podręcznikowe pojęcie metaforyzuje się, oznaczając, jak tłumaczy Mueller, „uwierające maski zrywane słowo po słowie w poszukiwaniu wierzytelnej twarzy”, wylinki to bowiem „postaci – osesków, dziewczynek, podlotków, żon, matek, staruszek – gromadzących się rok po roku w dotkliwej pamięci ciała”²⁵. Motyw przeobrażającej się somy powraca również w wierszu Marii Cyranowicz (ur. 1974): „skulone embrionalnie / udaje wciąż poczwarkę / przepoczwarza się”²⁶. W innym tekście „ja” odnajduje w sobie dziecko, wpuszczając „pod [...] skórę jak pod prysznic” Wendy, bohaterkę bajki o Piotrusiu Panie (***) [*niczego w czasie teraźniejszym nie ma...*]). Wiersze kobiet z jednej strony zaznaczają zatem przekonanie, że świadome istnienie możliwe jest tylko dzięki i poprzez ciało, z drugiej zaś – pytają o tożsamość „ja”, które zrzuca lub wymienia swą materialną powłokę, w lustrze pamięci obserwując wciąż inną kobietę. Powraca zatem znany

²⁰ J. Mueller, *Wylinki*, Wrocław 2010, s. 14.

²¹ P. Śliwiński, *Liryka (najmłodsza) i komunikacja*, s. 24.

²² J. Mueller, *Wylinki*, s. 7.

²³ J. Mueller, *Czy istnieje jeszcze poezja lingwistyczna?*, „LiteRacje” 2003, nr 1; cyt. za: *Gada!zabić?: pa(n)tologia neolingwizmu*, nawigacja M. Cyranowicz, P. Kozioł, Warszawa 2005, s. 227.

²⁴ J. Mueller, *Wylinki*, s. 16. Następnym cytatem na s. 10.

²⁵ Tamże, na zakładce dołączonej do książki.

²⁶ *** [*skulone embrionalnie...*]. Zob. M. Cyranowicz, dz. cyt., s. 9. Następnym cytatem na s. 6.

z poezji dwudziestowiecznej motyw wielokrotnego „ja”, opisany wcześniej na przykładzie poetek starszego pokolenia.

W geście otwarcia ciała, dokonującym się często za pomocą specjalistycznego języka, zostaje przywołana opozycja między tym, co zewnętrzne i powierzchniowe, a odsłoniętym (ponieważ pozbawionym kulturowej osłony) wnętrzem, uznanym za bardziej wartościowe i autentyczne. Wyprawom w głąb ciała w poezji kobiet towarzyszy bowiem zawsze pytanie o jego sens, jakiś niedostępny świadomości sekret, głęboko ukrytą mądrość. Do opisanej niegdyś przez Edwarda Balcerzana strategii pacjenta²⁷ dołączyć zatem można strategię anatoma, rozkrawającego ludzką powłokę, by znaleźć w niej odpowiedź na egzystencjalne i metafizyczne pytania²⁸. Ciało jako biologiczna podstawa myśli i czucia staje się więc znakiem i obszarem semantycznych poszukiwań: obnaża i komplikuje integralność psychosomatycznie rozumianego podmiotu, ujawnia temporalność jego istnienia, naprowadza na myślenie w kategoriach teraźniejszości i przeszłości (także tej wiecznej).

U poetek starszego pokolenia, których teksty stają się zapisem przede wszystkim doświadczenia bólu i starzejącego się ciała, przerwanie ciągłości ciała i spojrzenie do jego wnętrza odbywało się co prawda boleśnie, ale bez epatowania anatomicznym szczegółem – bohaterki ich wierszy nie próbowały „grzebania [...] w narządach”. Naznaczony somatycznością „gest pożegnania”²⁹ piszących kobiet nakierowany był najczęściej na poszukiwanie w biologii transcendentnych gwarancji i znaków nieśmiertelności. Tak jest także w późnej poezji Joanny Pollakówny (1939–2002)³⁰, toczącej dialogi z ciałem: „Dokuczliwe, znajome, / mojeś czy niczyje? / Czy to ty mnie zabijesz? / Czy ja cię przeżyję?” (*Rozmowa z ciałem*)³¹. Fizyczny ból stanowi tu zarazem przekleństwo i ratunek, gdyż mimo wszystko poświadczą istnienie podmiotu, a stan bolesnego bycia oddają właśnie obrazy naruszania granic ciała – znaki życia są „jasne, ostre jak igła / poprzez siedem skór / codziennej niezdarności” (***) [*Znów modlitwa o wiersz...*] – oraz rzadkie sygnały jego biologicznego rozkładu – „Proch przyjął prochy / ziemia zżuła kostki, /

²⁷ Zob. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 1, Warszawa 1984, s. 190–223.

²⁸ Zob. A. Filipowicz, „Otwórzmy kilka trupów”. O genezie fascynacji naturaliami w polskiej poezji najnowszej, w: *Cieleśność w polskiej poezji najnowszej*, s. 39.

²⁹ O nowej, ironicznej elegijności w poezji końca XX wieku pisała A. Legeżyńska; zob. też, *Gest pożegnania. Szkice o świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999. Wśród twórczości pięciu poetów osobne miejsce znalazła tu poezja Ewy Lipskiej.

³⁰ Jeśli nie zaznaczono inaczej, wiersze poetki cytuję za wydaniem: J. Pollakówna, *Małomówność. Wiersze wybrane 1959–1994*, Warszawa 1995.

³¹ J. Pollakówna, *Skąpa jasność*, Warszawa 1999, s. 10.

z ciał wypijały soki drzewa wysokie" (*Stare fotografie*)³². Skazana na obumieranie materia zyskuje sens, przechodząc próbę bólu i służąc poznaniu. Również Teresa Ferenc (ur. 1934) uprawia poetycką „chirurgię duszy” – szukając gasnącego „światła w krwiobiegu”, łączy w metaforach intensywny biologizm z metafizycznym światłem, zwłaszcza w cyklach psalmów z ostatnich tomików³³. Tę zdolność ciała do intuicyjnego odkrywania spraw metafizycznych Ludmiła Marjańska (1923–2005) nazwała w wierszu dedykowanym Annie Kamieńskiej „szóstym zmysłem”, odkrywającym zakryte i przygotowującym „na zrzucenie ciała”: „Dźwigała ciężkie ciało jak pokutny wór, / obrzydliwości wór umiłowany. / A w nim związane zmysły”³⁴. Wiersze Marjańskiej pokazują, jak wraz z wiekiem ciało i umysł nieuchronnie się od siebie oddalają, a podmiot coraz silniej uświadamia sobie zależność między nimi, trwając „wbrew słabnącemu ciału”³⁵. Szczególnie dramatycznie zaznacza się rozdźwięk między powierzchnią ciała a jego duchowym wnętrzem, gdy bohaterka czuje „pod suchą skórą / odrodzenie / zawstydzającej młodości”³⁶. W przytoczonych tu przykładach wnętrze ciała pozostaje jakby asomatyczne – językowo sterylne, metaforycznie neutralizowane – wszystkie te prochy, kostki, krwiobieg i inne umiłowane obrzydliwości trywializują co prawda fizyczność człowieka, ale umieszczają ją cały czas w porządku (potencjalnie przynajmniej) metafizycznym, upodrzednionym wobec ducha i świadomości.

Porównanie liryków pisanych ze „środka starości” z wierszami dużo młodszych od nich poetek ujawnia wyraźne przesunięcie w ramach tego samego motywu: od „wora pokutnego”, prześwitującego transcendentnym światłem, przechodzimy do zakodowanego w języku „ciała-wylinki”, od dykcji religijnej lub metafizycznej do *stricte* biologicznej. Kierunek poszukiwań ulega zmianie – zamiast wypatrywać sensu ponad ciałem podmiot znajduje oparcie w nim samym, koncentrując się na paradoksie trwania

³² J. Pollakówna, *Ogarnęłeś mnie chłodem*, Kraków 2003. Zob. też: E. Górecka, *Joanny Polakówny dialogi z ciałem*, w: *Cielesność w polskiej poezji najnowszej*, s. 109 i nn.

³³ Teksty poetki cytuję za: T. Ferenc, *Ogniopis. Wybór wierszy*, Warszawa 2009 (wiersze *Cuda II* i *Psalm na koniec* z tomu *Stara jak świat*). Kolejne dwa cytaty pochodzą z *Chirurgii duszy* (T. Ferenc, *Widok na życie*, Sopot 2012) i *Kwiatów starości* (z tomu *Stara jak świat*, w: *Ogniopis*).

³⁴ W wierszu *Szósty zmysł*; zob. L. Marjańska, *Wybór wierszy 1958–1997*, wyboru dokonał P. Matywiecki, Wrocław 1998, s. 107. Również w ostatnich tekstach Anny Kamieńskiej (1920–1986) ciało zyskuje własną świadomość, stając się „[w]yrocznią wieloznaczną i zagadkową”, która wie: „wiedz jak wiedzą końce palców / że nic się nie kończy” (***) [*Wyrocznia wieloznaczną...*]). Zob. A. Kamieńska, *Wiersze przemilczane*, red. W. Kruszewski, Lublin 2008, s. 8.

³⁵ *** [*przysypiam, śpię...*] z tomu L. Marjańskiej *Otwieram sen*, Warszawa 2004, s. 49.

³⁶ Cytaty pochodzą z wierszy Marjańskiej: *** [*Ile lat mam naprawdę?*] i *** [*Jeżeli to szaleństwo...*] z tomu *Córka bednarza*, Warszawa 2002, s. 17, 20.

poprzez zmianę. Rezygnuje z rozszyfrowywania kodów transcendencji, wybierając „szyfrogramy genów”³⁷.

Ciekawy poetycki przypadek stanowi poezja Justyny Bargielskiej (ur. 1977), której wiersze „obrysowują”³⁸ niejako z zewnątrz codzienną rzeczywistość współczesnej kobiety, doznawaną przez nią intensywnie wszystkimi zmysłami. Perspektywa ta przefiltrowana zostaje przez dramatyczne przeżycie podmiotu, którego źródło tkwi w doznaniach psychosomatycznych, a ujawnia się poprzez metaforyczne szyfry języka. Doświadczenie macierzyństwa, zwłaszcza tego przerwane przed urodzeniem dziecka, decyduje o sposobie obrazowania i specyficznej aurze tych tekstów, których ciało niczego nie wie, ale wszystko pamięta. W pewnym sensie bohaterem i medium staje się tu organizm kobiety, „wydrażonej dziurawej”, która „nie mogła urodzić dokładniej” (*moja!*) i po stracie nie potrafi „zrytmizować życia od nowa” (*Lato i jak ono wpływa na panny z dobrych domów*)³⁹. W efekcie powstają „fizjologiczne” wiersze o śmierci – fizjologiczne przez somatyczną leksykę i magiczne dzięki silnej metaforyzacji – w których wszystko wydaje się trochę nierealne, „poszalałe i pomarte”⁴⁰. Wyłaniający się z nich świat kaleczy, płonie, boli, uwiera, rani („mieczem, strzałą, włócznią, żelaznym grzebieniem”), a ciało bohaterki zdaje się przyciągać ból, jest jęczącą raną, otwartą na nieistnienie: „Zrobiłam miejsce na śmierć w swoim życiu, / odchyliłam kołdrę, koszulę, odemknęłam klatkę żeber” (*Przekład*). Zagłębienie do wnętrza nie ma tu na celu metafizycznych poszukiwań, soma zdaje się przechowywać w sobie tylko pogłos traumatycznego doświadczenia, zakodowanego w sugestywnych, nieestetycznych obrazach krwawienia, wyluskanego kręgosłupa czy rozprutego brzucha. Zwłaszcza brzuch urasta tu do roli nadrzędnej metafory, organizującej poetycki świat – to centrum kobiecości, macierzyńskiej miłości ogarniającej cały świat, ale przypomina też trumnę, jest jak „naparstek na / śmierć” (*tylko ja jestem*); „rano miałam brzuch pełen ciebie / ale w południe byłam ciebie pusta” (*depresyjnie, prawie prozą*); „[p]oronić można wszędzie / i wszystko” (*E&E*). Poezja Bargielskiej nie tylko zatem opowiada o ciele, ale też szyfruje psychosomatyczne doświadczenie, rejestrując i interpretując świat z perspektywy ciała.

³⁷ K. Rodowska, *Na włosku światła*, w: tejsze, *Blżej nagości*, Warszawa 2002, s. 9.

³⁸ „Nie mam ambicji ani potrzeby dotykania sedna problemu przez wgłębianie się weń. Chyba wolę go obrysować”, mówi autorka w jednym z wywiadów: *Justyna Bargielska. Poroniłam*. Rozmawiała Violetta Szostak, „Wysokie Obcasy” [online], 23 maja 2011 [dostęp: 13 września 2014], dostępny w Internecie: <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53662,9625264,Justyna_Bargielska_Poroniłam.html>.

³⁹ Wszystkie wiersze Bargielskiej cytuję za wydaniem: J. Bargielska, *Szybko przez wszystkich*. *Trzy zbiory wierszy* *Dating sessions*, *China shipping* i *Dwa fiaty*, Wrocław 2013.

⁴⁰ Ten i kolejny cytat to tytuły wiersza z tomu *China shopping*, tamże.

III

Przywoływane dotychczas przykłady akcentowały przede wszystkim podmiotowość mówiącej w wierszu osoby, skupionej na analizie własnego wnętrza (wnętrznosci) i zapisującej swe indywidualne doświadczenie. Odmienny typ monologu lirycznego reprezentują teksty, w których biologiczna leksyka staje się budulcem metafor, rozrastających się w autonomizujące się somatyczne pejzaże. Dzieje się tak np. w poezji Marzanny Bogumiły Kielar (ur. 1963), w której „świt przerasta czerwonym / mięsem”, „przekrwioną płetwą bije o / horyzont” (1912)⁴¹, a „[g]dzieś w niebie kurczy się i rozkurcza / Mięsień mgławicy trójdzielnej” (*Moreny*)⁴². Przyroda nieożywiona zyskuje tu ciało, ale też człowiek przybiera kształty organiczne, wrastając w „krwiobiegi konaru”: „Jak jesienna ziemia, ogołocę siebie z mięsa i krwi. / Ze swoich kości odrodzę się w każdym świeżym liściu”⁴³. Pragnienie jedności wyrażone zostaje w fizjologicznej metaforyce, a krew określona jako „materia prima”⁴⁴, która pozwala włączyć się człowiekowi w jeden organizm istnień połączonych, podlegający cyklowi przemijania. Perspektywa ludzka podporządkowuje się tu kosmicznej, ciało – po raz kolejny – zostaje otwarte, zaś granica między różnymi formami istnienia – naruszona: „deszcz w wyżłobieniach oblodzonych godzin, pada przez skórę / i krew, jakbym dawno umarła i ciało // nie było przeszkodą”. Dehumanizacja krajobrazów jest jednak pozorna, biologiczne przenośnie bowiem intensywnie personalizują opisywane pejzaże, dające się czytać jako projekcja melancholijnego stanu podmiotu⁴⁵.

W zabiegach tych pobrzmiewa tradycja młodopolskich pejzaży wewnętrznych, w których stan psychiczny podmiotu oddawany był dzięki rozbudowanej metaforyzacji w postaci autonomicznego, przestrzennego obrazu świata. Nastrój bohatera przenikał opisywaną przestrzeń, najpierw przyrody, a potem także miasta w awangardowych realizacjach, oddziaływał na jej kolorystykę, ukształtowanie czy tonację emocjonalną⁴⁶. Modernistyczne „ja”, przeżywając świat zewnętrzny, dokonywało jego psychizacji,

⁴¹ M.B. Kielar, *Umbra*, Warszawa 2002.

⁴² M.B. Kielar, *Monodia*, Kraków 2006.

⁴³ Cytaty kolejno z wierszy: *** [Powroty, odejścia...] i *** [Słońce zalało ciemną wodę...], tamże.

⁴⁴ To tytuł tomiku: M.B. Kielar, *Materia prima*, Poznań 1999; z tego tomu pochodzi następujący cytowany wiersz *** [deszcz w wyżłobieniach...].

⁴⁵ Zob. A. Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010, s. 211–212.

⁴⁶ Zob. K. Kralkowska-Gątkowska, *Rozkosz i groza. O intymności w tekstach młodopolek*, w: *Intymność wyrażona*, red. M. Kisiel, M. Tramer, Katowice 2006, s. 65; M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 235.

współczesne wiersze kobiet natomiast ze zdwojoną siłą zdają się transponować na krajobraz nie duchowe przeżycia podmiotu, lecz fizjologiczne procesy i zmysłowe doznania. Opisując materialność zewnętrznego świata, dokonują jednocześnie anatomicznych cięć na jego materialnej powłoce, stawiając esencjalistyczne i metafizyczne pytania.

W poezji Julii Fiedorczuk (ur. 1975) cieleśnie określone „ja” osmotycznie przenika się z naturą, kreśląc na jej skórze znaki – słowa „ciężkie od świata” (*Matematyka*)⁴⁷. Zmysłowość łączy się tu z pracą intelektu, poetyckość języka zasila bowiem terminologia nauk przyrodniczych, akcentująca zależności i procesy, w które wpisane zostaje fizyczne istnienie: tomiki noszą tytuły *Bio* i *Tlen*, nawiązują do fizyki kwantowej i teorii względności, pojawiają się w nich takie terminy, jak grawitacja, fotosynteza, metabolizm czy biodegradacja. Naukowość tę neutralizuje jednak surrealistyczna wyobraźnia, melancholijnie mitologizująca percypowany wszystkimi zmysłami świat, co prowadzi w efekcie do specyficznej „baśni podszytej ciałem” (*Widmo zimy*)⁴⁸. Intensywność istnienia podmiotu zanurzonego w świecie wyraża się tu przez odczucie jego biologicznej przynależności do planety wypełnionej istnieniami, z których każde ma swój kształt i barwę, fakturę i drżenie, rytm i smak, ale też dzięki synestezyjnej kondensacji zmysłów⁴⁹. Wszechobecnej materialności bytu, która ogarnia nawet duszę, „zaplątaną w lepkie od rosy nitki snu” (*Lola*), towarzyszy metafizyczny znak zapytania – fascynacja *bios* okazuje się nienaiwną konstrukcją wznoszoną przeciw nicości, budowaniem pomostu między ciemnościami, bo tam, gdzie „się kończy ciało”, „nie będzie przytulnej / wieczności” (***) [słowem...]⁵⁰. Wędrówka w głąb i przeszłość natury jest tu jednocześnie podróżą w głąb ludzkiego ciała, próbą poznania tego, co ukryte pod powierzchnią: „opukuję pustkę / halo halo? / czy ktoś tam jest?” (*It has been played once more*)⁵¹.

⁴⁷ J. Fiedorczuk, *tuż-tuż*, Wrocław 2012, s. 40. We wcześniejszym wierszu *The truth is out there* poetka pisała: „czyli na powierzchni / kreślimy znaki na skórze / nie jest tylko jasne kto jest adresatem”; zob. J. Fiedorczuk, *Tlen*, Wrocław 2009, s. 42.

⁴⁸ J. Fiedorczuk, *Planeta rzeczy zagubionych*, Wrocław 2006, s. 18.

⁴⁹ Fiedorczuk lubi posługiwać się synestezją, chwytem nieczęstym w najnowszej poezji, oddającym w jej tekstach pełnię percepcji oraz wspólnotową obecność człowieka w świecie, a zarazem sugerującym pytanie o pełnię istnienia: „chłodne warkocze wiatru, jego czysty głos”, „mała, ciepła kropla żaru”, „ażur drzew [...] kruchych jak słodki chrust, / słodkich jak pierwszy śnieg –”, „brzytwa mrozu gładzi ciemną skórę rzeki”, „gęstnieją dźwięki. / soczyste szepty w liściach szczyplych brzoź / ciemne się zbiera w zagłębieniach ciała, / nas porasta”.

⁵⁰ *Lola* z tomu *tuż-tuż*, s. 34; drugi cytat pochodzi z tomu: J. Fiedorczuk, *Bio*, Wrocław 2004, s. 21.

⁵¹ J. Fiedorczuk, *Tlen*, s. 44. Ta wędrówka w przeszłość natury odbywa się tu także w wymiarze długiego trwania, ewolucji istnień, co w wymiarze refleksji zbliża wiersze Fiedorczuk do poezji Szymborskiej.

Opukiwaniem pustki trudnią się też wiersze Urszuli Kozioł, które – czytane w perspektywie ponowoczesnej – w dekonstrukcyjnych gestach i lingwistycznych grach w stan podejrzenia stawiają również cielesność⁵². Jak pisała Małgorzata Mikołajczak, to „poezja impresjonistyczna i imagistyczna, wysoce uwrażliwiona na drobny konkret, wyczulona na delikatne niuansy wrażeń zmysłowych”⁵³. W późnej twórczości autorki *Fugi* powraca problem nieosiągalnej całości bytu, tęsknota do świata integralnego, w którym świat ludzki i świat przyrody stanowiły jedność i ciągłość. Tu również człowiek włączony zostaje w krwiobieg natury „zblizam się do pojemnego serca / klonu / który zdawał się przywoływać mnie tu od dawna” (*W jednej chwili*) – powie podmiot – „staję się łoskotem twojej krwi / jak ty / mojej” (*Pestki deszczu VI*)⁵⁴. Podszyty ciałem świat nie przynosi obietnicy harmonii i tylko poezja staje się tu sprzeciwem wobec „wielkiej pauzy” istnienia.

Somatyczne krajobrazy pojawiające się w poezji kobiet stanowią pogłos mitu Matki-Ziemi, przywołując i rewidując jednocześnie utrwalone przekonanie o powiązaniu kobiecości z rytmem natury. Wiersze te w pewnym sensie potwierdzają silny związek ze światem organicznym, rezygnują jednak z prostej afirmacji i naiwnego zachwytu, podporządkowując się rygorom intelektualnej refleksji. Podszyte cielesną metaforą, kosmogoniczne krajobrazy są z reguły pęknięte i nieharmonijne, a odczarowaną naturę, która traci transcendentne gwarancje i mityczne więzi, zastępują biologią, z „chirurgiczną precyzją” rozcinając cielesną powłokę materii w poszukiwaniu zasady bytu. Ubocznymi i intensyfikującymi życie soma staje naprzeciw nicości, chroniąc – a może raczej tylko odraczając – pustkę, otchłań, ciemność, wielką pauzę. Symptomatyczne jest tu jednocześnie owo napięcie między poczuciem przynależności do natury i jej biologicznych praw a dążeniem do wyodrębnienia i usensownienia pojedynczego, kruchego bytu, traktowanego z macierzyńską nieraz czułością, ale także naukową precyzją. To właśnie autorefleksyjna świadomość zapewnia podmiotowi osobność istnienia, pozwalając mu się „odróżnić od próżni”, jak pisała przed laty Wisława Szymborska⁵⁵.

⁵² Zob. S. Stabro, *W rytmie ponowoczesności. Liryka Urszuli Kozioł po roku 1989*, w: *Nowa poezja polska...*, s. 281–299.

⁵³ M. Mikołajczak, *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Kozioł*, Kraków 2000, s. 61.

⁵⁴ Oba wiersze z tomu *Wielka pauza*; U. Kozioł, *Fuga*, s. 393, 401.

⁵⁵ W wierszu *Urodziny* z tomu *Wszelki wypadek*. W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, wydanie nowe, uzupełnione, Kraków 2010, s. 186.

IV

Na literackie przedstawienia somy i procesy jej semantyzacji coraz częściej ma wpływ także czynnik cywilizacyjny, związany z postępowaniem techniki, rozwojem biotechnologii, inżynierii genetycznej oraz nowych mediów, które kształtują aktualny obraz i świadomość ludzkiego ciała. Współczesne kanony na plan pierwszy wysuwają ciało estetyzowane, poddawane zabiegom upiększającym i podnoszącym jego sprawność, dowartościowując przede wszystkim sferę wizualną. Redukcja do zewnętrżności sprawia, że zaburzona zostaje integralna, całościowa wizja podmiotowości, a dialog somy i psyche – zachwiany. Poezja kobiet to zjawisko reifikacji i degradacji ciała rejestruje i diagnozuje jednocześnie, odnotowując spustoszenie sfery duchowej i upominając się o wartości wewnętrzne.

Wiersze Kiry Pietrek pokazują, jak ciało staje się obiektem władzy i manipulacji, z której człowiek ery konsumpcjonizmu, wielkich korporacji i kolorowych pism dla panów, nie zdaje sobie sprawy. Odarte z intymności i duchowości, sprowadzone zostaje ono do kopulacji i wydalania, opakowane w depersonalizujące je języki, jednocześnie sterujące jego zachowaniami. Teksty poetyckie zdają się przytaczać język podręczników biologii i paragrafów prawnych, cytują szkolne programy edukacji seksualnej, prace naukowe i statystyki, korzystają także z mowy potocznej, wulgarnej, seksualizującej rzeczywistość i uprzedmiotawiającej zarówno kobietę, jak i mężczyznę: czytamy zatem o „intensywności owulacji / i skuteczności krycia” słoń czy masturbacji, której dokonują „kobiety [...] / średnio od 14 roku życia / mężczyźni nawet od 11” (*lochy*)⁵⁶. Ciało w nowoczesnym świecie staje się produktem: kanony piękna ustanawiają kolorowe pisma – „retuszuję wypryski modelce / która z założenia ma seksowne nogi” (***) [*Koleżanki poniżają się przed pracodawcą...*]), media proponują trailery „ujęć z kobietami z bronią / w rękę” (***) [*śniło mi się...*]), a „w bankach fotografii / wszystkie kobiety wyglądają jak blondynki” (*wszyscy jesteście pedałami*). „Integralna wizja osoby” istnieje tylko na papierze, a uprzedmiotowione ciało zostaje pozbawione sfery intelektu i psychiki. W tym świecie estetyczna powłoka niczego już nie kryje, gdyż „skóra jest już na innych tworzywach niż człowiek” (***) [*kremy antyterrorystyczne stoją na półkach*]⁵⁷.

Bohater ze sztuczną skórą należy już do świata posthumanistycznego, zacierającego granicę między tym, co ludzkie, a tym, co sztuczne. Ciała uwikłane w medialną rzeczywistość, poruszające się w wirtualnej przestrzeni, ciała-maszyny, podłączone do innych urządzeń, zależne od świata techniki,

⁵⁶ K. Pietrek, *Język korzyści*, Poznań 2010. Wszystkie następne cytaty z tego tomu.

⁵⁷ K. Pietrek, *Statystyki*, s. 15.

coraz częściej portretowane są w wierszach, analizujących problem technicyzacji somy⁵⁸. Literatura ujawnia zarazem, jak nowa rzeczywistość wpływa na zachowanie człowieka i jego zmysłowe odczuwanie świata:

Ciału trudno pozostawać dziś w stanie równowagi z psyche, weszło bowiem w symbiozę ze sferą *techné* i istnieje w stanie, który określam mianem „post-ludzkiego”, zmieniając nie tylko zmysłową zewnętrzną, ale również przeobrażając sposób myślenia o sobie i swojej obecności w świecie⁵⁹.

Tę różnicę w postrzeganiu i rozumieniu somatyczności odnotowuje poezja Ewy Lipskiej (ur. 1945), od lat sześćdziesiątych opisująca choroby, stany szaleństwa i zjawiska psychopatologiczne, zaglądnąca do wnętrza ciała i kreśląca ich anatomiczne pejzaże. W wierszach z przełomu wieków wciąż ważne pozostają organiczne ujęcia tematyki egzystencjalnej – „[n]asze drogi oddechowe / zbliżają się do siebie” (*Marcel*)⁶⁰, „uporczywy kaszel mebluje / nasze płuca” – jednocześnie jednak twórczość ta stopniowo zmienia „swoją design” (*Logo*)⁶¹. Dominować zaczyna metafora łącząca biologię z techniką („[w]ygasł twój Live Update. / Nie udało się uruchomić żadnego programu”, *Live update*⁶²), a uwaga podmiotu koncentruje się na wizualnej stronie ciała, które ulega „zmysłowym prawom rynku”⁶³: napinający mięśnie kulturysta – „[ś]więta ikona / mięśniów” – staje się personifikacją głupoty (*Głupota*)⁶⁴. Podmiot dystansuje się wobec opisywanej rzeczywistości, kładąc nacisk na cielesną powierzchowność społecznych zachowań, kryjącą pustkę, emocjonalny chłód i samotność. Gdy zaś zagłębia do wnętrza ciała, nie znajduje ani światła duszy, ani mięsa wnętrzości: „[o]twieram usta / i przekręcam w gardle kontakt” (*Solista*⁶⁵), „[n]ad ranem / wkładamy do ust baterie / i mówimy / mówimy / mówimy / aż do wyczerpania” (*Kombatanci*

⁵⁸ Zob. E. Struzik, *Fenomen dotyku w tradycji filozofii i współczesnej refleksji humanistycznej*, w: *W przestrzeni dotyku*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów 2009, s. 84.

⁵⁹ B. Bodzioch-Bryła, *Pomiędzy ciałem realnym a post-ludzkim ciałem wirtualnym. Rozważania o dekompozycji ciała w poezji po 1989 roku*, w: *Cielesność w polskiej poezji najnowszej*, s. 23. Co ciekawe, w swojej książce *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości* (Kraków 2011) Bodzioch-Bryła w niewielkim stopniu analizuje poezję kobiet, akcydentalnie pojawiają się jedynie Marta Podgórnik, Jolanta Stefko i Anna Podczaszy, do przypisu trafia zaś Ewa Lipska.

⁶⁰ E. Lipska, *Sklepy zoologiczne*, Kraków 2001, s. 60.

⁶¹ E. Lipska, *Pogłos*, Kraków 2010, s. 13.

⁶² E. Lipska, *Drzazga*, Kraków 2006, s. 41.

⁶³ *Pomarańcza Newtona nieskończoność*, w: E. Lipska, *Pomarańcza Newtona*, Kraków 2007, s. 63.

⁶⁴ Podobnie jak bohater wiersza Szymborskiej *Konkurs piękności męskiej z tomu Sól*. E. Lipska, *Droga pani Schubert...*, Kraków 2012, s. 27.

⁶⁵ E. Lipska, *Pogłos*, s. 37.

miłości)⁶⁶. Autorka stara się pokazać, jak niszczyją emocje, jak zmienia się sposób odczuwania bohatera uwikłanego w nowoczesność cywilizacyjno-techniczną, wskazuje na osłabienie kontaktów międzyludzkich, rosnącą samotność, wynikającą z zastąpienia cielesnego kontaktu sferą wirtualnej rzeczywistości, ostrzega przed „sformatowaniem ciała” i „ikonizacją ust” (*Nasz komputer*)⁶⁷. Diagnoza współczesnego świata, w którym nawet „[p]tak macha [...] / instrukcją obsługi” (*Do ptaka*)⁶⁸, jest tu jednoznacznie negatywna.

Stechniczowany bohater w poezji Lipskiej przedstawiony zostaje z zewnętrznej perspektywy – proces depersonifikacji i reifikacji nie dotyka jednak „ja” mówiącego. Inaczej dzieje się w wierszu Wisławy Szymborskiej, którego podmiotem mówiącym jest komputer – „maszyna czytająca”, wyznająca swe problemy ze zdefiniowaniem pojęcia duszy i słowem „jestem” (*Wyznania maszyny czytającej*)⁶⁹. W poezji tej autorki biosfera i technosfera łączą się ze sobą od dawna, projekt cyborgizacji podmiotu widoczny był już w *Nagrobku*, a etyczne problemy bioinżynierii powróciły w *Eksperymencie*, symulującym postrzeganie świata przez psa, którego głowa po odcięciu funkcjonuje pozornie normalnie, podłączona do urządzeń podtrzymujących życie. Zmieniając perspektywy podmiotu, korzystając z liryki roli i punktów widzenia, autorka próbuje pokazać problem technicyzacji od środka, unikając moralizowania i rezygnując z dystansującego spojrzenia z zewnątrz⁷⁰. Uwewnętrzzone zderzenie biologii i technologii przynosi również *Pożegnanie Urszuli Kozioł* z tomu *W płynnym stanie*, wiersz stanowiący jednocześnie ciekawy przykład technicyzacji somatycznego pejzażu: „próżno geny, chromosomy / próżno rozliczne komórki / wodzą za mną swym spłoszonym okiem // zatrząskuję kolejne przejścia / wygaszam światła / przecinam przewody / łączące mnie z kim i czymkolwiek // Żadnego continuum / żadnych przeobrażeń i przeistoczenia [...] it won't be continued”. Dominuje tu pesymistyczna czy realistyczna perspektywa indywidualna, gest pożegnania okazuje się ostateczny, kolejna zmiana niemożliwa – ostatni gasi światło i zamyka drzwi ze świadomością, że ani fizycznego, ani metafizycznego ciągu dalszego nie będzie.

Podobnie postępują również młodsze autorki, które przemawiając z wnętrza stechniczowanej rzeczywistości, poszukują dla niej nowych, adekwatnych środków wyrazu. W tekstach Marii Cyranowicz technika spo-

⁶⁶ E. Lipska, *Ja*, Kraków 2003, s. 53.

⁶⁷ Tamże, s. 49. Na temat sytuacji ciała ludzkiego wobec coraz bardziej stechniczowanej kultury zob. A. Piech-Klikowicz, *„Patrzymy sobie w oczy...” O twórczości Ewy Lipskiej*, Kraków 2013.

⁶⁸ E. Lipska, *Drzazga*, s. 25.

⁶⁹ W. Szymborska, *Wystarczy*, Kraków 2011.

⁷⁰ U. Kozioł, *Fuga*, s. 434.

tyka się ze zmysłowością i cielesnością, a motyw automatyzacji ciała wpisany zostaje w lingwistyczny koncept, angażując różne poziomy wiersza – poetka stosuje typografię przypominającą układ wydruku z komputera, tworzy serie czasowników w pierwszej osobie, definiujących „ja” przez odpowiedni dobór czynności („instaluję się_loguję się_weryfikuję się_aktywuję się_wyświetlam się”) lub unowocześnia spojrzenie na świat przedstawiony ciągiem stechniczowanych neologizmów: „na_fali_elektronowej_trajektoru_jemy_dizajny/scooleni_w_zerojedynki_jesteśmy_impregnowani/matrixomicznie_klawiaturami”⁷¹. Ciało, wpisane w reifikujący je komputerowy „system zerojedynkowy”, nie jest tu ani „szyfrem transcendencji”, ani „szyfrogramem genów”. Myśląca poezja kobiet kadruje takie miejsca zagrożenia, starając się nawiązywać dialog między zmechanizowaną cielesnością a zagrożoną duchowością. Somatyczność służy w niej diagnozie i krytyce kultury nowej rzeczywistości, obronie wartości humanistycznych i tożsamości podmiotu.

V

Portretowaniu ciała i pisaniu „podszytemu ciałem” nieustannie towarzyszy w poezji kobiet silna tendencja do autorefleksji, co pokazywały zresztą cytowane wcześniej teksty – motyw otwierania ciała i „grzebania” w jego wnętrzu znajduje symetryczny odpowiednik w „rozpruwaniu ciała wiersza” i „wymawianiu sobie ciała” (by przypomnieć fragmenty utworów Joanny Mueller). Somatyzm wspiera tu budowanie wypowiedzi metapoetyckich, pisarki chętnie sięgają po utrwaloną w tradycji metaforę „ciała języka” oraz problematyzują sposoby jego (ciała) przedstawiania. W przypadku poezji Krystyny Miłobędzkiej, Urszuli Koziół czy Bogusławy Latawiec pojawia się zakorzenione w nowoczesności przekonanie o wyrażalności, ze świadomością zapośredniczającej roli języka oraz nieuchronnego przezeń odcieleśniania. Niemożność pełnej adekwatności nie oznacza dla nich jednak całkowitej nieprzedstawialności, wręcz przeciwnie, nasila poszukiwania nowych środków wyrazu i stymuluje do analizowania relacji między językiem a ciałem. Sprawa komplikuje się nieco w przypadku poetek świadomie nawiązujących do poststrukturalistycznych teorii tekstu, związanych np. z nurtem neolingwizmu, ale to właśnie w tej poezji metaforyka szczególnie intensywnie korzysta z biologicznych inspiracji, pokazując nieprzy-stawalność („związek zgody? rządu? przynależności?”) między „rytmem

⁷¹ *** [instaluję się_loguję się...] i *** [fascynatorzy wyświeceni...]; M. Cyranowicz, dz. cyt., s. 26, 89.

życia” a „rytmem języka”⁷². Wiersze kobiet zdają się tym samym realizować postulat krytyki somatycznej, łącząc refleksję na temat możliwości i granic reprezentacji językowej z tematyzacją ciała, w którym każdorazowo lokowane jest źródło percepcji⁷³. Podkreślają również fizjologiczne podstawy procesu twórczego, będącego nie tylko pracą intelektu, lecz także bolesnym, dotkliwie odczuwanym doświadczeniem. W poezji tej wyraźnie dochodzi do głosu świadomość, że to słowo – rozumiane cielesnie, materialnie – współtworzy doświadczenie.

Poszukiwanie cielesności to bowiem jeden z ważniejszych projektów współczesnej poezji pisanej przez kobiety. Soma wykracza zatem poza ramy tematu czy motywu, urastając do rangi kategorii epistemologicznej i antropologicznej, nakierowuje uwagę na problematykę obyczajowych i cywilizacyjnych przemian, przesuwa granice prywatności i odsłania tabu, mierzy się z tożsamością, temporalnością, transcendencją czy wyrażalnością. Kobiety w swych wierszach nie tylko piszą o ciele, czyniąc je obiektem opisu, tematyżując i portretując, ale także piszą ciałem, z jego perspektywy formułując własną wizję człowieka i świata, oraz piszą ciało – poszukując językowych sposobów mediatyzacji doświadczenia świata i starając się przełożyć jego materię na porządek języka. Te aspekty nieustannie przenikają się w ich tekstach, za każdym razem jednak chodzi o coś więcej: o odkrywany, zaprzeczany lub nadawany mu w poetyckim szyfrze – sens.

⁷² Z wiersza *Korekta* Joanny Mueller. Zob. też, *Somnambóle fantomowe*, Kraków 2003.

⁷³ Zob. A. Dziadek, *Soma i sema – zarys krytyki somatycznej*, w: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007, s. 69–71.

„Wyścig z suknią”, czyli wątek metafizyczny we współczesnej poezji kobiet

Poezja kobiet, nakierowana, wsłuchana, zapatrzona w ciało – podporządkowujące się rytmowi natury i prawom materii – pozwala jednak „powiedzieć cokolwiek więcej” poza redukcjonistycznym: „jest tylko biologia”¹. Oswajanie psychosomatycznych konsekwencji upływu czasu sprzyja także poszukiwaniu metabiologicznego horyzontu istnienia, prowokuje do stawiania pytań tożsamościowych i metafizycznych: o niewidoczny, nieuchwytny wymiar czasu teraźniejszego i niewiadomy czas przyszły, o tajemnicę uznakowiającą byt i jego materialną niewystarczalność, sugerującą czyjaś Obecność ponad czy poza światem albo też jej intuicyjnie odczuwany brak. Myślenie podmiotu o sobie w świecie zyskuje tym samym charakter transcendujący – staje się otwarciem na Absolut lub Naturę, pierwszą przyczynę lub jej zaprzeczenie: pustkę, pauzę, ciemnię, próżnię, przepaść. Poetkom, o których tu będzie mowa, nie wystarcza istnienie w wymiarze „tu i teraz”, ich wiersze czytać można w kontekście poszukiwań metafizycznych, rozumianych szeroko jako „docieranie do pierwszych przyczyn zjawisk, ewokowanie jednostkowych i kategorialnych jakości rzeczy, uobecnianie pytań dotyczących wartości istnienia, sensu tego, co osłania przed nami ciągle obecna Tajemnica”². Nawet jeśli granica między metafizycznym a sakralnym³ zostaje w tej poezji przekroczona, a autorki odwołują się do

¹ S. Barańczak, *Czerwiec 1962*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007, s. 351.

² S. Sawicki, *Metafizyczne – sakralne – religijne w badaniach literackich*, w: *Tkanina. Studia, szkice, interpretacje*, red. A. Węgrzyniak, T. Stępień, Katowice 2003, s. 189.

³ Według Stefana Sawickiego, „gdy mówimy o *sacrum*, wówczas opuszczamy pole zbliżeń szeroko rozumianej filozofii [...] i wkraczamy już na teren religii. [...] Przeważa [...] postawa nie poznawcza, jak w przypadku tego, co metafizyczne, lecz egzystencjalna” – zob. tamże, s. 190. Dla Zofii Zarebianki z kolei *sacrum* to „hasło wywoławcze dla religijnych, teologicznych i duchowych aspektów dzieła literackiego”, „sygnał problemów i zjawisk

religijnych gwarancji wiary, to nadal interesują je filozoficzne i poznawcze problemy z nimi związane, *sacrum* uznać należy za poetycko sprywatyzowane i zsubiektywizowane, a wiersze stają się zapisem pragnienia czy przecucia obecności tego, co transcendentne w najbliższej im, horyzontalnej rzeczywistości. Metafizyczne otwarcie jest rzecz jasna kwestią światopoglądu i postawy podmiotu, niejednokrotnie stanowiąc bezpośredni temat wypowiedzi, ale tkwi także implicytnie w tekście, zaszyfrowane w jego poetyce, czerpiącej z repertuaru motywów i środków poetyckiej ekspresji. Należy do nich interesujący mnie tu motyw sukni i szerzej: stroju, zwłaszcza kobiecego, który bywa sygnałem czy wyzwalcem metafizycznej problematyki, pełniąc rolę transcendującą pogranicze somatyczności i ponadmysłowości, temporalności i wieczności, istnienia i nieistnienia.

Chciałabym się zatem przyjrzeć – wybiórczo i częściowo – tej charakterystycznej dla twórczości kobiet relacji między materialnością (biologicznością) bytu a jego nieoczywistą perspektywą metafizyczną, ewokowaną dzięki metaforycznej i symbolicznej sile przedmiotu uznawanego za atrybut kobiecości⁴ i zadomowionego w wierszach (niektórych) współczesnych poetek. Suknia, koszula czy płaszcz są tu oczywiście tylko pretekstem, by „powiedzieć cokolwiek więcej, niż da się powiedzieć o śmierci”⁵, ale pamiętać też trzeba, rekonstruując ten sukienny wątek, że przyglądając się ludziom, ich strojom, a przede wszystkim opowieściom o nich, „śledzimy bieg pasjonującej, małej historii”, dającej wiele do myślenia temu, kto zechce „przetłumaczyć” ów poetycki dyskurs o ubiorze⁶. I choć interesować mnie będą powojenne realizacje tej „metatekstylnej” opowieści, zacząć ją trzeba od liryki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, ustalającej ważną płaszczyznę odniesienia dla przemian tego wątku w późniejszej poezji.

niejednorodnych – w różny sposób odnoszących się do sfery religijnej oraz duchowej” – zob. Z. Zarębianka, *Polska poezja po 1989 roku wobec sacrum*, w: *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009, s. 88. Natomiast według Edyty Sołtys-Lewandowskiej teoria metafizyki jako projektu integralnego pojmowania rzeczywistości, który nakierowany jest na rozumienie siebie i świata, bez postawy wyznawczej i spotkania z transcendentem, przeciwstawiona zostaje specyfice poezji religijnej, której autorka upatruje w wychyleniu w stronę Absolutu i precyzacji kategorii osobowego Boga. Zob. też, *O „ocalającej nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*, Kraków 2015.

⁴ Trzeba jednak pamiętać, że suknia stała się strojem typowo kobiecym dopiero około XII wieku, a „wszystkie współczesne stroje zrodziły się ze stopniowych przeobrażeń tuniki-koszuli-sukni” – zob. M. Toussaint-Samat, *Historia stroju*, przeł. K. Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 2011, s. 325, 330 (cytat).

⁵ S. Barańczak, *Czerwiec 1962...*

⁶ Por. M. Toussaint-Samat, *Historia stroju*, s. 12.

„...starczy suknią, którą obłok przedzie”

Wiersze Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej cechuje szczególna predylekcja do opisywania świata za pomocą terminologii krawieckiej – „kostiumologiczny charakter” obrazów i „zmysł dekoracyjny” poetki, dla której cały świat jest suknią złożoną z fragmentów natury, opisywała Elżbieta Hurnikowa⁷. W poetyckim świecie Pawlikowskiej ważne jest bowiem nie to, „czy”, ale „jak” ubrana jest bohaterka – nawet bowiem w tekstach, które można by uznać za ekfrazy czy hypotypozy aktów, ważniejsze od spoczywającej nagiej kobiety wydają się wyłaniające się z za niej fragmenty tła, scenerii, krajobrazu⁸. W wierszu *Modelka* (z tomu *Różowa magia*) tytułowa postać, na którą podmiot patrzy chłodnym okiem malarza, zostaje uprzedmiotowiona – jak „stos pereł świeci w kącie” wśród sztalug i papierów, nieruchoma „w roztopionym owalu leży na dywanie”, a jej ręka, choć jest jak „kiść róży”, zwisa bezwładnie. Owa martwa natura zmieni się w kobietę, gdy pozująca „wstanie, koszulą się zachmurzy, / włoży czarne, półślepe buciki, / zapinane na nieliczne guziki”, i wyjdzie z za parawanu ubrana, „niby słońce zaćmione suknią i kaftanem”. Bohaterka wiersza dosłownie wychodzi z kąta i dopiero odziana odnajduje swą formę i kształt – zyskuje osobowość. Z kolei tancerka z wiersza *dancing*, „ta pani” – zgodnie z pierwotnym tytułem „kobieta czterdziestoletnia”, wobec której dystansuje się podmiot – „jest już w piękności swojej / nietrwała jak lichy jedwab / może barwy utracić na słońcu / może skurczyć się jak etamina / a wówczas powieszą ją w szafie / pośród rzeczy o które nikt nie dba”. Strój staje się w tej poezji warunkiem świadomego istnienia, a rozpad materii konotuje trwogę i koniec biologicznego życia, ten bowiem, „kto ją szarpnie ten ją rozedrze na zawsze” – gdy „wszystko kończy się prędzej niż musi”, wędzną „suknie i wachlarz z piór strusich / czas opada” (*zgubiony tancerz*)⁹. „Ubranie – to pewien rodzaj *alter-ego*”, pisał Manfred Lurker, „jest uzupełnieniem zewnętrznego obrazu człowieka. Nie jest ono czymś tylko przypadkowym, lecz ukazuje coś z istoty ludzkiego wnętrza”¹⁰. To właśnie metonimiczne

⁷ Zob. E. Hurnikowa, *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Warszawa 1995.

⁸ Muszle malowane tęczą, mata słomiana czy migdałowy piasek zdają się być wyrazistsze od bohaterek znajdujących się na ich tle – zob. np. liryki Pawlikowskiej pt. *Woda, Madame Butterfly, Kobieta w morzu* czy *Tapicer*. Teksty poetki cytuję za wydaniem: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje zebrane*, t. 1–2, oprac. A. Madyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1997.

⁹ Wiersz *dancing* wykorzystuje zarazem metaforę życia jako balu maskowego: „poszłam w masce zwinięta w pelerynę ciemną” – czytamy w kończącym tom wierszu *trzeba chodzić w masce*.

¹⁰ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 232.

rozumienie sukni, która zarazem zasłania i zastępuje tożsamość bohaterki, będąc znakiem poddanego biologicznemu rozkładowi ciała („nietrwala i trwoźna”), pojawia się ze szczególną wyrazistością w kobiecej poezji po Pawlikowskiej. Postrzegany jako symbol człowieczego „ja”, strój odslania więcej, niż zdaje się ukrywać, „staje się widzialną postacią tego, czym każdy z nas jest w swej istocie”¹¹.

Ów gest zasłaniania, pojawiający się u autorki *Surowego jedwabiu*, analizowany był przez Joannę Kisiel, według której „intensywna uroda powierzchni to tylko iluzja, zasłona ukrytego dramatu”, a zapisana w ciele choroba i narzucone przez nią ograniczenia znikają pod zwiewnym okryciem, które niczym „środek znieczulający” pozwala pogodzić się z okrucieństwem natury¹². Cały impet poezji Pawlikowskiej zdaje się być skierowany właśnie na wytworzenie tego złudzenia, które pomaga istnieć kobiecemu podmiotowi – jednak nie tylko w wymiarze biologicznym, ale także w perspektywie metafizycznej. Słynna bohaterka wiersza *La précieuse*, która „emanuje erotyzmem”, ubrana w futro, pieska, parasol i różę, „zdaje się nie mieć ciała”, a „obarczona nadmiarem rekwizytów sprawia wrażenie całkowicie oddzielonej od prawdziwego życia i, co więcej, w niewielkim stopniu nim zainteresowanej”¹³.

Widzę cię, w futro wtuloną,
Wahającą się nad małą kałużą,
Z chińskim pieskiem pod pachą, z parasolem i z różą...
I jakżeż ty zrobisz krok w nieskończoność?

Można by spojrzeć na ten tekst z innej jeszcze strony: wtulenie w futro nie jest tu tylko gestem egocentrycznej „nowoczesnej wykwintnisi”¹⁴, zabudowanej kobiecą galanterią i dodatkami, wahającej się zabrudzić buciki. Wtulenie w futro może być odczytane także jako instynktowny gest obronny, przeciwstawiający się metafizycznej pustce „małej kałuży”, za którą kryje się nieznana i groźna nieskończoność; gest uświadamiany nie przez karykaturalnie ukazaną bohaterkę, ale obserwujący ją krytycznie podmiot¹⁵.

¹¹ M. Toussaint-Samat, *Historia stroju*, s. 7.

¹² J. Kisiel, *Zasłony ciała. O liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, w: *Czytanie Dwudziestolecia III*, t. 1, red. E. Hurnikowa, E. Wróbel, Częstochowa 2012, s. 48, 43.

¹³ Tamże, s. 41–42.

¹⁴ E. Hurnikowa, *Natura w salonie mody...*, s. 203.

¹⁵ Znakomitym ciągiem dalszym byłby tu wiersz Wisławy Szymborskiej *Kałuża* z tomu *Chwila*, opowiadający podobną sytuację egzystencjalną z perspektywy nie *la précieuse* tym razem, ale małej dziewczynki, nieświadomej jeszcze wszystkich praw tego świata, która omijała przepastne kałuże, ponieważ „[k]tóraś z nich przecież mogła nie mieć dna”. O dialogu poetek w kontekście wiersza *Album* z tomu *Sto pociech* zob. też: J. Kisiel, „*Nikt w rodzinie nie*

Ten motyw znajdzie swe rozwinięcie w liryce Haliny Poświatowskiej, dla której – w perspektywie długiego trwania – człowiek to „malutkie zwierzę ubrane w kuse futro”, marznące na krawężniku, gdy „szosą / w zamkniętej karocy paraduje świat / ubrany”¹⁶. Gdy zaś w innym wierszu „ubrany w lisi kołnierz / idzie świat”, podmiot zastanawia się, czy jest „włosem w jego futrze”¹⁷. Koszula, którą nakłada modelka, ciemna peleryna, w jaką zawija się bohaterka *dancingu*, czy futro damy z pieskiem stają się w poezji (nie tylko) Pawlikowskiej rękojmnią rzeczywistości, umacniają więzi z tym, co ziemskie i nadają im znaczenie: ubiór jest świadectwem naszej przynależności społecznej i pozycji, przejawem gustu i obyczajów, może także symbolizować cechy charakteru i osobowości, ale przede wszystkim – potwierdza naszą doczesność¹⁸. Jeśli spojrzeć w ten sposób na *La précieuse*, to bohaterka przestaje być zawieszona nad realiami codziennego życia, wręcz przeciwnie – poprzez swój strój właśnie je identyfikuje i ustanawia. Powierzchnowość pełni tu podwójną, ironiczną rolę: w obyczajowym, salonowym odczytaniu wiersza może unieważniać autentyczność istnienia (kobieta instynktownie cofa się, zagłębiając w futro, gdyż małostkowo boi się zniszczyć pantofelki), jednak z perspektywy kartezjańskiego podmiotu, który patrzy na bohaterkę z zewnątrz – zdając się wiedzieć i rozumieć więcej – powierzchowność tę teraźniejszość bytu w szczególnie sposób utwierdza – chowając się w „skończoność” futra, kobieta zasłania materią przeczukaną, groźną „nieskończoność” istnienia. Podobnie u Poświatowskiej „metafizyczne futro” zdaje się chronić przed „wielkim czarnym niebytem”¹⁹.

Im więcej bowiem w poezji Pawlikowskiej futer, tiuli, szalów i biżuterii, tym silniej podmiot „przenicowuje nicość”²⁰: suknia czy materiał, z którego

*umarł z miłości”. Szyborska po Pawlikowskiej, w: „Niepojęty przypadek”. O poezji Wisławy Szyborskiej, red. J. Grądział-Wójcik, K. Skibski, Kraków 2015. Teksty Szyborskiej cytuję za wydaniem: W. Szyborska, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, wydanie nowe, uzupełnione, Kraków 2010.*

¹⁶ *** [w niebie na grzędach...] z tomu *Jeszcze jedno wspomnienie*. Wiersze Poświatowskiej cytuję za: H. Poświatowska, *Wiersze wybrane*, wstęp i wybór J. Zych, Kraków 1992.

¹⁷ *** [czy świat umrze trochę...] z tomu *Jeszcze jedno wspomnienie*.

¹⁸ Por. M. Toussaint-Samat, *Historia stroju*, s. 12.

¹⁹ Tym razem w wierszu o kocie, który „nie lubi / aby mu głąskać metafizyczne futro / pod włos”, gdy „śni mu się wielki czarny niebyt” (***) [ten kot nie lubi...] z tomu *Jeszcze jedno wspomnienie*). Z kolei w wierszu Bogusławy Łatawiec pojawiają się we śnie dwa koty, których „głębia futra” to „szyfr / nabazgrany ręką Boga”; zob. też, *** [Na łóżku okrytym lśniąco...].

²⁰ „Nicość przenicowała się także i dla mnie” – czytamy w metafizycznym wierszu Szyborskiej z tomu *Wszelki wypadek*. Realny świat, który stanowi „tutejsze na opak”, jest „przerwą w nieskończoności” i rewersem „pustki”, która „po tamtej stronie [...] na nas przy-pada”.

ta jest wykonana, nadając formę ciału, niemal zawsze uruchamia myślenie o jego śmiertelności i prowokuje pytania metafizyczne. Metafora sukienka ma tu bowiem wymiar przede wszystkim pytania o sens, a Pawlikowska snuje swój tekstylny wątek, obnażając złudną osnowę rzeczywistości jako jedyną realność w świecie pozbawionym religijnego wsparcia. Ubranie w jej poezji wskazuje zatem nie tyle na kobiecość (nawet jeśli „potrzeba podobania się”, jak to ujął Artur Sandauer, jest przynależna jej płci²¹), ile na analizowane z tej perspektywy doczesne istnienie – stroić się znaczy być, rodzaj stroju zaś określa aktualny los bohaterki, rozpięty między „barchanowymi żonami”, pełnymi „kurzej tężyzny” i „jaglanej siły”, które nie znają smaku miłości i zapachu perfum, a pachnącymi wrózkami, wyglądającymi niczym paryskie lalki w ptasich piórkach, tiulach i woalkach (*Ciotki*). Ubiór bowiem, będąc symbolem swego właściciela, jest „obrazem, albo lepiej, realnością nowego człowieka, którym się stawał wraz ze zmianą odzienia”²². Z kolei pozbycie się okrycia konotuje bezbronność, odsłonięcie się i wydanie na pastwę wyższych mocy²³ – dlatego podniesienie „gwiazdzistej woalki” przez ciocię Jołę stanowi gest poznania, który skończyć się musi tragicznie (*Ciotki*), a sukno natury skrywa niebezpieczną wiedzę: „groźne ptaszki japońskiego ogrodu” „w tajemnicę świata zagląda od spodu, / pod podszewkę kwiatów, liści, zapachów, / i wrzask, i świr czynią ze szczęścia i strachu” (*Ptaszki japońskie*).

Życ w poezji Pawlikowskiej znaczy bowiem także być odzianym, przystrojonym w materię świata. W jednym z wierszy bohaterka zarzuca na siebie morze, „całe w drzeniach jedwabi, białym szytych ściągciem”, „podobne sukni pstrej, grodenaplowej, / o falbankach śnieżystych” (*Morze*), w innym zaś patrzy na świat, który „wygląda [...] / jak batystu szarego szmat, / w białe łatki / w białe gwiazdki” (*Nastrój*). Wielokrotnie powraca w tej poezji metafora szycia, tkania czy wyplatania świata: „Zmierzch z nocnym mrokiem zaplatają matę”, „tkają w nią róże białe”, „idą i wciąż plotą, / i dalej wiążą włochate przedziwa”, aż nietoperz „splot im przerywa” (*Zmierzch*). Związana jest ona z archaicznymi wierzeniami, że świat został utkany przez boskiego Stwórcę, upleciony lub uszyty z tkaniny nadającej kształt rzeczywistości. Dotyczy to wyobrażeń starożytnych Greków i Rzymian, którzy „[...] unaoczniają często sprawowanie [...] władzy w obrazie przedzenia i tkania. Tak wyobrażano sobie boginie losu (Mojry, Parki) [...]. Pracę bóstw natury często porównywano z kunsztownym plecieniem

²¹ A. Sandauer, *Skłócona z historią, w: tegoż, Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1966, s. 84–85.

²² D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 443.

²³ Por. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli...*, s. 133.

i działaniem, które nadaje surowej materii strukturę, symetryczny kształt i delikatność”²⁴. Z kolei w jednym z fragmentów Rygwedy to „Bóg-Stwórca, Waruna, utkał świat z materii pierwotnej”²⁵, choć najczęściej jednak czynność tkania i przędzenia łączona była ściśle z pracami kobiecymi i wiązała się z tajemnicą przekazywania życia²⁶. Również w Biblii powraca metafora tkania – to bowiem chwala Boga „utkała niebios”, a król Ezechiasz skarży się na łożu śmierci: „Zwijam jak tkacz moje życie. On mnie odcina od nici” (Iz 38, 12)²⁷. Poetyckie wersje utkanego świata, bez względu na ich mityczne czy religijne zakorzenienie, za każdym razem podkreślają jego nadprzyrodzoną genezę, skupiają się na jego Sprawcy i każą zastanowić się nad konsekwencjami jego działań oraz odpowiedzialnością człowieka za swój los:

Jak wątek (nasza osobista historia) snuje się pod lub nad niciami osnowy (przemijającego czasu), nasz los ma swe wzloty i upadki, zawsze konstruktywne, jeśli tylko nie pozwolimy, by owa nić wymknęła się nam z ręki, i zachowamy kontrolę nad tkaniną, którą zaprojektował dla nas wielki mistrz²⁸.

Postać wielkiego projektanta pojawia się u Pawlikowskiej w kilku odsłonach. Mit początku opowiada historia ze *Szkicownika poetyckiego* o stworzeniach wychodzących spod technokratycznej męskiej ręki (np. „ciemne jestestwo” wieloryba) oraz estetycznej ręki bogini, którą cechuje „zamiłowanie do błyskotek, niespożyty zmysł zdobniczy” („najpowiewniejsze i najbarwniejsze z ryb, «welony», każdym ruchem przeczące powadze istnienia”). Topos Tkacza natomiast powraca jako – zsekularyzowany czy zdegradowany – „Czas krawiec” (co ciekawe – kulawy, o niedoskonałym ciele), który decyduje o losie człowieka, wybierając dlań materiał spośród „zgrzebnego szarego płótna” i „atłasu gładkiego” (*Czas krawiec kulawy*). Płótno wyznaczy los starych ciotek, „atłas gładki” dostaną wróżki i *la précieuse*, łatwo kurcząca się etamina będzie zaś dla tancerki z *dansingu*. Krawiec wykłada fragmenty sukna z „ponurej szuflady” przypominającej „szafy, ciemne jak wieczność” w *Poemacie spirytystycznym*, gdzie z kolei występuje jednoznacznie kojarząca się ze śmiercią „krawczyni – szkielet”. Ta para właśnie,

²⁴ D. Forstner, dz. cyt., s. 403.

²⁵ M. Toussaint-Samat, *Historia stroju*, s. 287.

²⁶ „Poród [...] jako odwiązanie (przecięcie pępowiny), zawiązanie (pępka) oraz rozwiązanie (wyprowadzenie dziecka na świat) odsyła do symboliki przańniczej” – zob. N. Gładziuk, *Przędki*, w: tejsze, *Omphalos czyli pępek świata. Pleć jako problem filozofii politycznej Greków*, Warszawa 1997, s. 69.

²⁷ „Ty bowiem utworzyłeś moje nerki, Ty utkałeś mnie w łonie mej matki” – śpiewa Psalmista (139, 13), a w Księdze Hioba czytamy: „Czas leci jak tkackie czółenka” (Hi 7, 6). Zob. D. Forstner, dz. cyt., s. 403.

²⁸ M. Toussaint-Samat, *Historia stroju*, s. 289.

niczym Lachezis i Atropos, najpierw wyznacza miarę ludzkiego życia, a potem przecina jego odmierzoną nić; brakuje jedynie Kloto – ta, która przedzie nić żywota, pozostaje nieznana²⁹. Upragniony przez bohaterkę wiersza materiał („Ach! z tego, z tego chcę mieć suknię!”) ma kolor zielonozłoty, wielobarwny połysk i fakturę, a jego polisensualny opis aktywizuje słuch, wzrok, dotyk i kinestetykę: „zateńczyło na zgięciu, / zachręściło w dotknięciu...” (*Czas krawiec kulawy*). Lekkość sytuacji, opartej po raz kolejny na stereotypie próżności kobiety, dla której błyskotka stanowi obiekt pożądania, uruchamia – podobnie jak w *La précieuse* – poważną, metafizyczną tematykę, dowartościowującą i wykraczającą poza rzeczywistość zmysłową, jedyną dostępną doświadczeniu. Jednocześnie aktywizuje się tu metafora świata jako magazynu, sklepu z materiałami, mająca swój refleks w *Nokturniku*, gdzie mamy „ubranie dla szczęścia uszyte, / w magazynie nazwanym Błękitem”, a atłasy, szale, hafty, frędzle, plusz i etole stanowią „stroje dla ubrania chwili”.

Szczególnym na tym tle, z ducha leśmianowskim, wierszem są *Muchy jesienne*, gdzie tytułowe owady, posłuszne ruchom ręki nieistniejącego Tkacza, szyją suknie: „Dla jesiennej tęsknoty / Czekającej smutnie, / Muchy szyją i szyją / Niewidzialne suknie. / Okrągłym ruchem ręki, / Którą włada nicość, / Wznoszą się / W dół i w górę / Za słoneczną nicią”³⁰. U Leśmiana tytułowy „obłądny szewczyk – kuternoga” (jak późniejszy krawiec Pawlikowskiej) szyje „buty na miarę stopy Boga”, a błogosławiony zostaje sam trud i jego twórcza moc – szycia, paronomastycznie i paralelnie związanego w wierszu z życiem, gdyż „[w] szyciu nic nie ma, oprócz szycia, / Więc szyjmy, póki starczy siły! / W życiu nic nie ma, oprócz życia, / Więc żyjmy aż po kres mogiły!” Metafizyka Pawlikowskiej wydaje się być zbudowana właśnie na tej zawieszanej boskiej obecności, a nieświadome swej roli mu chy wykonują suknie, za którymi kryje się metafizyczna pustka – posłuszne siłom natury, wchodzą tym samym ironicznie w rolę pierwszej prządki, Kloto, którą z kolei „włada nicość”. Intensyfikacja tekstylnej metaforyki prowadzi w poezji Pawlikowskiej do bezwarunkowej afirmacji doczesności istnienia, pozbawionego boskich gwarancji: „Dla minuty tej radości, co będzie, / starczy suknia, którą obłok przedzie” (*Nokturnik*).

Opozycyjnym na tym tle gestem jest rezygnacja ze strojenia się lub przerwanie szycia/tkania, oznaczające wycofanie się z życia: „Ja się już nie przebiorę” – mówi żegnająca się z młodością bohaterka, patrząc z żalem, jak „[l]jeszczyna się stroi w fioletową more, / a lipa w atlas zielony najładniejszy...” (*Starość*). Śmierć w tej poezji to ostateczne „przerwanie splotu”, dar-

²⁹ O Mojrach zob. N. Gładziuk, *Przędki*, s. 64.

³⁰ B. Leśmian, *Szewczyk*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1991.

cie szat, poddanie się pochodzącej z zewnątrz destrukcyjnej sile, na którą nie ma się wpływu; to nie rozbieranie się, ale – „potrojone gwałtownością pozy”, chciałyby się dodać³¹ – rozpadanie się materiału/podmiotu. W liryku nawiązującym do poematu ks. Baki *Uwaga damom o śmierci niechybnej...*³² „puste i świetne panie”, „strojne rozpanoszone” nagle potraça, tratuje i kopie śmierć – „ślepa szkulepa”, która „strzyże mantele, manele”, zwleka, zdziera i rwie złote lamy i gazy, „sztofy, tury i purpury”. Ten gest niszczenia szat kojarzy się nieuchronnie ze śmiercią („Rozdzierając koszulę konającego, przyspieszano zbyt długą agonię, ponieważ ta «druga skóra» otula ciało i więzi duszę”³³), jednak u Pawlikowskiej pozbawiony jest on religijnego kontekstu. Motyw rozerwanej sukni śmiertelnej³⁴ występuje też w *Marcowej balladzie*, gdzie „pobojowisko / białych, zabitych kobiet” tworzą sponiewierane części garderoby: „zalegają trawę / merveilleusy w niebieskich sukniach... / Gasną atlasów melodyjne włókna”, „nikną mufki olbrzymie, gwiazdziste koronki”, a „szale, ongiś puszyste [...] szarymi spływają rzekami”.

Bogactwo materii znajduje się w tej poezji po stronie życia, dlatego żywym zazdroszczą jej nawet umarli, wyrastający z grobów jako bratki, „strojni w kolory, które trumiennym / sukniom wydarli” (*Bratki*). Ciekawą mutacją tego motywu stanowi sukienny wątek spirytystyczny, bohaterami liryków Pawlikowskiej są bowiem także duchy, bardzo kobiece i eleganckie, jak te z Paryża, które straszą, „tren włokąc z tyłu, / w muślinach indyjskich z pyłu” i „w tiurniurze z pajęczyn” (*Cień babki*). W *Poemacie spirytystycznym* „[d]uchy nigdy nie bywają nagie!” – ubrane są np. w kitel, szarawary, welonik, mankiety, sztywny kołnierzyk, śnieżysty krawat czy fraczek, bohaterce *Białej damy* dziwnym trafem „wciąż [...] giną jedwabne pończochy”, a „przeźroczyta dama” jest „wystrojona złudnie” i powiewa „suknią z ektoplazmy”. W tomie tym humorystycznie potraktowane zaświaty tęsknią do sukien, a duchom bardziej niż na straszaniu zależy na wystrojeniu się i uczestniczeniu w festynie życia. Pod maską żartu i zabawy skrywa się problematyka metafizyczna, odziana w tekstylną metaforę, a ze szczególną siłą powracają zwłaszcza dwa pytania: pierwsze o to, co przetrwa, „co się pierwiej rozchwieje, / rozwieje?” – szarfa różowa czy „ręka przed chwilą chwycona” (*Nokturnik*) – rozpoczynające poetycki „wyścig z suk-

³¹ Za *Kobietami Rubensa* Szymborskiej.

³² O *Uwagach śmierci niechybnej wszystkim pospolitej, wierszem wyrażonych* Józefa Baki zob. P. Bukowiec, *Metronom. O jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej*, Kraków 2015.

³³ M. Toussaint-Samat, *Historia stroju*, s. 324.

³⁴ Każdemu etapowi życia przypisany jest inny rodzaj sukni, także śmierci. U Pawlikowskiej motyw sukni śmiertelnej czy „trumiennej” powraca m.in. w *Słowach lunatyczki, Górach* czy *Epitafium zakochanej*.

nią”; drugie zaś o tajemnicę, jaką ubiór ten skrywa – „strach” nie chce „wznosić zawoi”, gdyż pan „ujrzy mnie zmorą bez nosa” (*Biała dama*).

Metaforyka krawiecka jest zatem dla Pawlikowskiej nie kokieterijną ewokacją kobiecości, ale obrazową i poważną formą kreacji istnienia, która uruchamia pytanie o jej transcendentną podszewkę. Specyfika tej poezji polega na łączeniu żartobliwie przejęskrawionej i stereotypowej kobiecości, koncentrującej się na tym, co powierzchowne i zmysłowe – zwłaszcza urodzie i fatalaszkach, z kontrastującą z nią uniwersalną i ponadzmysłową problematyką – „nowe żurnale” są tu pełne „modrej grozy” (*Niebo a kapelusze*). „Powierzchność tych wierszy była zbyt agresywna, aby nie miała służyć za kamuflaż, osłonę jakiejś sprawy istotnej, na której ukryciu poetce zależało”, pisał Zbigniew Bieńkowski o „naturalizmie metafizycznym” Pawlikowskiej³⁵. Tak dzieje się na przykład w metatekstycznym liryku *Zdobycz*, gdzie „dziewczę śniadolic” to „kształt samiczy w sukni ciasnym jarznie” (kształt, nie ciało!), który „dyszząc, z przyśpieszonym tętnem” jak zwierzątko sunie przez ulice w szaleńczej pogoni za tą kobietą częścią garderoby. Co ciekawe, gdy łup zostaje zdobyty, zmienia się perspektywa podmiotu – cały świat wydaje się być wykonany z materiału, gwiazda jest „z pończoch”, a chmury „jedwabne”. Hiperbolizowana w wierszu instynktowna drapieżność sugeruje, że celem gonitwy nie może być tylko „para pończoch: cielistych, gołębich”, że ta gra musi się toczyć o dużo większą stawkę. Błahość okazuje się pozorna, staje się ornamentem maskującym i oswajającym egzystencjalny lęk przed nicością, rysowanym przez wzrokocentryczny i intelektualny, „męski” podmiot tych wierszy, nieutożsamiający się z przedstawianą bohaterką. Paradoks tej poezji, ubranej w suknie kobiece, „liściaste rękawy” i „falbanę zieloną” (*Ptak*), obwieszanej biżuterią, aksamitem bratków, zielonymi wachlarzami drzew, złocistymi pióropuszcami i różowymi piórami, polega właśnie na silnej intelektualizacji spojrzenia dystansującego się do mieniającego się świata materii.

Karol Zawodziński jako jeden z pierwszych pisał o „panseksualizmie” liryki Pawlikowskiej, której „płciowość przepaja wszystko, każdy odruch, każdą myśl, każde dostrzeżenie świata”, lecz nie zapominał też o „zdecydowanym «ja» lirycznym” i jego „chłodnej i trzeźwej ocenie faktów”³⁶. Somatyczne obrazowanie tej poezji za pomocą polisensualnych markerów, aktywizujące wzrok, słuch i dotyk, sprawia, że jej lśniąca powierzchnia autonomizuje się i dowartościowuje, ale zostaje jednocześnie wzięta w cudzy-

³⁵ Z. Bieńkowski, *Sprzeczności Pawlikowskiej*, w: tegoż, *Poezja i niepoezja. Szkice*, Warszawa 1967, s. 243–244.

³⁶ K.W. Zawodziński, *Poetki*, w: tegoż, *Wśród poetów*, oprac. W. Achremowiczowa, wstęp J. Kwiatkowski, Kraków 1964, s. 50–51, 39.

słów – „wielkie igrzyska świata” nie mogą się obyć bez świadomości, „bez mych patrzących oczu / i myślącego czoła...” (*Hej, moje młode lata*). Przyroda, „której ręką włada nicość”, jest piękna, lecz aintelektualna i obca – „głupia” jak ptak mieszkający w „domku pod chmur koroną” (*Dom na modrzewiu*), „półgłówek beztroski” (*Ptak*), „ptaszek idiota, / głupszy niż się zdaje”, „kretyn” śpiewający (*Ptaszek*). „Ja” obserwuje „ruchliwą suknię nieb” (*Barwy*) i patrzy na ten „złośliwie tajemniczy świat” z dystansu (*Pyszne lato*), pragnąc zasłonić „wszechświat gwiazdzisty i wielki” (*Pantofelki szklane*) i przeczuwaną „grozę świata” (*Historia o Kowalach*). Trudno nie zgodzić się z Zawodzińskim, że Pawlikowska „po kobiecemu przeżywa odwieczny ból świata”, a jej pozorna lekkość mówienia o śmierci, „melancholijny hedonizm człowieka ograniczającego się doczesnością, wiąże się ze świadomością śmiertelności tego, co go zachwyca”³⁷. Dlatego „wyścig z suknią” jest częściej wyścigiem po suknię, stającą się warunkiem istnienia – trzeba schronić się w futrze, zapolować na pończochy, wyprosić ekskluzywny materiał, ponieważ życie to „cenna, krótka szarfa” (*Zakochana*), która pozwala nadać kształt nicości.

W powojennej poezji kobiet akcenty rozłożą się jednak inaczej – sama suknia już „nie starczy”, wyścig z nią okaże się z góry przegrany, świat – nie zawsze skrojony na miarę człowieka, a nad gestem strojenia się przewagę zyska motyw rozbierania, zdejmowania ubrań.

Człowiek – „te trochę garderoby”

W muzeum z wiersza Wisławy Szymborskiej po pokonanych żywych pozostały jedynie triumfujące przedmioty: „Korona przeczekwała głowę. / Przegrała dłoń do rękawicy. / Zwyciężył prawy but nad nogą” (*Muzeum*). Tym prostym składniowo, emocjonalnie bezbarwnym i bezosobowym zdaniom, współgrającym z martwością opisywanych rzeczy, przeciwstawiona zostaje strofa ostatnia, podejmująca dialog z odbiorcą, eksponująca gwałtowność wypowiedzi „ja”, jego pełne ekspresji oburzenie i sprzeciw wobec autonomizującej się sukni, z którą podmiot – inaczej niż ten z liryków Pawlikowskiej – nie chce się utożsamiać:

Co do mnie, żyję, proszę wierzyć.
Mój wyścig z suknią nadal trwa.
A jaki ona upór ma!
A jakby ona chciała przeżyć!
(*Muzeum*)

³⁷ K.W. Zawodziński, *Pawlikowska w dzisiejszej formie*, w: tegoż, *Wśród poetów...*, s. 287.

Podobny wariant „wyścigu z suknią” pojawia się w *Znaku zapytania* Ewy Lipskiej: „Ten welon bez głowy. Cóż jest wart?”, „[t]a obrączka której palce zniecka odcięto”, „[t]a suknia ze złota. Pusta jak rozsądek”³⁸ – wyraziste wartościowanie ustawia tu świat rzeczy nie w pozycji metonimicznej, lecz antynomicznej wobec ciała. W dwudziestowiecznej poezji kobiet ów wątek wyścigu ciała i materii najdobitniej jednak wybrzmi w ostatnim wierszu Zuzanny Ginczanki, jej poetyckim testamencie rozpoczynającym się od słów *Non omnis moriar...*, gdzie wśród pozostawionych obrusów, pościeli, prześcieradeł, „moich dumnych włosów” – jeszcze „suknie, jasne suknie pozostaną po mnie”³⁹. Doświadczenie wojny i autobiograficzny kontekst nadają bowiem tragiczny wymiar sygnalizowanemu wcześniej zestawieniu: ubranie – to drugie „ja”, które skłania do myślenia w kategoriach biologicznej temporalności i czyni z ciała spadkobiercą kruchości materii istnienia.

Zapisane w wierszach odczucie przemijalności w sytuacji egzystencjalnego zagrożenia powróci także w poezji autorki następnego pokolenia, wyrażone w autobiograficznym równaniu: „Halina Poświatowska – te trochę garderoby” (***) [*Halina Poświatowska to jest podobno człowiek...*]. „Ja” tej poezji autodefiniuje się chętnie przez tekstylne odniesienia, jak w przejmującym *Wierszu dla mnie*, gdzie śmierć nawołuje czułym głosem matki: „Hasiu Hasieńko / nie bój się nic”, „już trzeba iść / no chodź”, przywołując wspomnienie noszonego niegdyś stroju: „miałaś sukienkę w kropki / miałaś / lubiłaś dzwonić koralikami / lubiłaś”. Materialnym znakiem pełni życia jest tu nowy strój, wywołujący spontaniczną radość: „na wiosnę [...] / moja znajoma Małgorzata [...] / klaszcze w ręce / na myśl o nowej sukni / już wiosennej” (***) [*na wiosnę...*]), śmierć natomiast zapowiada pozbawienie ubrania: „jeśli umrzesz / nie włożę sukienki lila” – deklaruje podmiot wiersza *Przypominam*. Jest w tych gestach coś z kokieterii i udawanej lekkości, dyskretnie zarysowanej i maskującej tragizm sytuacji, zasłaniającej jej grozę – podobnie jak w wierszach Pawlikowskiej. Metaforę można jednak odwrócić, naprowadzając tę poezję na trop metafizycznej „skończoności” i egzystencjalnej pustki: „te trochę garderoby”, czyli „mijająca barwa jedwabiu” oraz „szeleszcząca suknia”, to zmagające się ze śmiertelnością „ja”, przeciwstawione martwemu, nieruchomemu i nie-ludzkiemu ciału manekinów (*Manekiny*).

Jeszcze inaczej rozwiązuje motyw „wyścigu z suknią” Anna Świrszczyńska, u której pojawia się koszula stanowiąca ślad po bliskim umarłym

³⁸ E. Lipska, *Wakacje mizantropa. Utwory wybrane*, Kraków 1993.

³⁹ Wiersze Zuzanny Ginczanki cytuję za: Z. Ginczanka, *Udźwignąć własne szczęście. Poezje*, wstęp i oprac. I. Kiec, Poznań 1991.

i znak utraconej bliskości – nieprzypadkowo ta część garderoby właśnie, jako najbliższa ciału, „która dniem i nocą styka się bezpośrednio z ciałem, symbolizuje intymne «ja»”⁴⁰. W tekście żona żołnierza zamiast dziecięcej sukienki wyciąga z szafy „koszulę, pachnącą męskim potem, choć mężczyzny już dawno nie ma w tym domu”, przypominając sobie moment, gdy „po raz ostatni prasowała tę koszulę. A potem jeszcze wilgotną wciągała na ramiona mężczyzny” (*Żona żołnierza*)⁴¹. Podobne rozwiązanie pojawia się w wierszu poświęconym pamięci ojca, którego bohaterka, piorąc koszulę, wdycha „po raz ostatni” przenikający ją zapach: „Ze wszystkich ciał na świecie, / zwierzęcych, ludzkich, / tylko jedno wydzielalo ten pot” (*Piore koszulę*). Człowiek zostaje tu raz jeszcze metonimicznie zreifikowany do fragmentu garderoby, bezwzględnie przypominającej o jego śmiertelności, ale też pełniącej funkcję jedyne go po nim śladu. Także w *Białym rękopisie* Anny Kamieńskiej, cyklu epicedialnym napisanym po śmierci męża poetki, powraca podobny motyw, również zaczerpnięty z męskiej szafy: „Próżne rękawy płaszcz weźcie nas w ramiona”, nauczcie nas „jeszcze czekać być pamiętać” (***) [*Godność gruszy z jej miazgi wystrugano świątki...*]⁴². W każdym z tych przypadków ubiór – czy będzie to suknia, koszula czy płaszcz – okazuje się pustym, dosłownie nieludzkim, gdyż pozbawionym człowieczego wnętrza, „strzępem istnienia”, potencjalnie otwierającym na myślenie metafizyczne.

Szczególnie wyraźnie widać to otwarcie u Anny Kamieńskiej i Ludmiły Marjańskiej, w których poezji ciało nie pojawia się bezinteresownie – człowiek istnieje w niej „zawężony do rozmiarów ciała” (*Doświadczenie*), które – choć „nas zamyka” (*Ciało jedynie*) – trzyma jednocześnie przy życiu⁴³. Metafizyczność rodzi się w materii, a jej wyrazem staje się najczęściej biblijny topos somy jako naczynia duszy, pojemnika czy osłony, która kruszy się, pęka, rozrywa. Bliska temu rozumieniu jest również metafora ciała ludzkiego jako szaty dla duszy⁴⁴, jeśli zaś przyjąć, że „odzienie i obuwie jako rzeczy wykonane przez człowieka mogą stanowić przeszkodę w kontaktowaniu się z tym, co święte”, to zrzucenie szat i obnażenie się oznaczać będzie rezygnację z ziemskiej przynależności, stając się świadectwem „ogółocenia się duszy ze wszystkiego, co do niej przywiera od zewnątrz; to obraz upodob-

⁴⁰ M. Toussaint-Samat, *Historia stroju*, s. 324.

⁴¹ Teksty poetki cytuję za: A. Świrszczyńska, *Poezja*, przedmowa Cz. Miłosz, Warszawa 1997.

⁴² A. Kamieńska, *Biały rękopis*, Warszawa 1970.

⁴³ Wiersze poetki cytuję za: L. Marjańska, *A w sercu pełnia. Wybór wierszy*, wstęp M. Baranowska, Warszawa 2003.

⁴⁴ Zob. D. Forstner, dz. cyt., s. 445.

nienia się do Boga w Jego prostocie”⁴⁵. Kamieńska chce w swej poezji odrzucić „wiersz suknię włos ciało” (*Skok*)⁴⁶, w jednym szeregu zestawiając doczesny dobytek tego świata i nie zatrzymując się na jego „migotliwej skórze” (*Spotkanie z bratem Albertem*) w drodze do ukrytego za nią sensu, lokowanego po stronie *sanctum*⁴⁷. Ciało, podobnie jak jego odzienie, traktowane jest tu jako przejściowe więzienie na czas określony: „Nie mam na własność sukni domu lampy ciała / mam oczekiwanie / czekam przez sen i przebudzenie” (*Oczekiwanie*).

W wierszach Marjańskiej natomiast, choć także łączonych z przeżyciem metafizycznym, a nawet z liryką głębokiej wiary⁴⁸, wpatrzonych w „tamtę, / co jest poza ciałem” (*Opowiadanie o miłości*), owemu przekonaniu o niewystarczalności cielesnej powierzchni świata nie towarzyszy jego upodrzedzenie. Ryzykując pewne uproszczenie, można powiedzieć, że to poczucie bycia kobietą, uzewnętrzniające się zwłaszcza w późnych tomach poetki, tak silnie zakorzenia ją po stronie intensywnej materialności i zmysłowości życia. Ciekawą wersję „wyścigu z suknią” przynosi wiersz *To, co istnieje*, którego podmiot podkreśla, że „[j]akiś drobiazg – szpilka czy grzebień – / przetrwa dłużej niż dłoń czy włos”: „Biorę grzebień, przed lustrem się czeszę, / srebrna spinka błyszczy w białych włosach – / i tak bardzo, bardzo się cieszę, / że istnieją, że nie są snem”. Te elementy naznaczone kobiecością garderoby oraz drobne, intymne przedmioty, kojarzone zwykle z damską próżnością, zyskują w poezji Marjańskiej samoistną wartość: „ja” cieszy się, że „wachlarz z perłowej masy”, „szafirowe sari z jedwabiu”, „szal szmaragdowy” – po prostu „są”, naznaczone jej teraźniejszym istnieniem. Autorka *Córki bednarza* w oryginalny sposób kontynuuje tę pozornie lekką, kokieterijną strategię pisania, której podmiot nie ukrywa, że jest kobietą: jej „osiemdziesięcioletnia pani w wolterowskim fotelu” musi „koniecznie pomyśleć nad wiosennym płaszczem – z bukiecikiem fiołków / lub pęczkiem przyłasczek” (*Osiemdziesięcioletnia pani w wolterowskim fotelu*). „Istnieć” znaczy tu po raz kolejny: stroić się, być ubranym – kobieco. W tekstach powraca motyw sukni jako drugiej skóry, najbliższej ciału (ból trzymający przy życiu porównany zostaje do płamy na spódnicy, którą trzeba wywa-

⁴⁵ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli...*, s. 133, 134.

⁴⁶ Ten i następne wiersze poetki cytuję za: A. Kamieńska, *Dwie ciemności i wiersze ostatnie*, Poznań 1989.

⁴⁷ Zob. I. Smolka, *Jasność świata*, w: tejże, *Dziewięć światów. Współczesne poetki polskie*, Warszawa 1997.

⁴⁸ O doświadczeniu metafizycznym i religijnym tej poezji zob. I. Smolka, „Światło nad wodami”, w: tejże, *Dziewięć światów...*, s. 56; A. Legeżyńska, *Arbor vitae. O poezji Ludmiły Marjańskiej*, w: tejże, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009, s. 125.

bić⁴⁹), ale też zdolnej przetrwać wciąż zmieniające się i poszukujące swej tożsamości „ja”. Życie to:

Ciągła wymiana tkanek, przebudowa ciała
trwająca od narodzin: umiera kto inny,
nie ten, co się narodził,
w podobnej powłoce
całość obca tamtemu.

Co rano mnie wita
nowa ja, moim życiem
jak suknią okryta.
(*Dzień dobry*)⁵⁰

Zmiana garderoby stanowi obrazowe świadectwo głębokich zmian w życiu i symbolizuje najważniejsze jego etapy. Ile więc sukni, tyle autoportretów „ja” w pamięci: „I było mnie trzy: / trzy trumny, ja w trzech różnych sukniach – / żółtej, czerwonej i (chyba) niebieskiej” (*Trzy suknie*). Ten motyw powielonego podmiotu identyfikującego się ze strojem noszonym w danej fazie życia i szukającego swej tożsamości pojawia się w ostatnim tomie Marjańskiej (*Otwieram sen*) bardzo często: „dziewczynka w białej sukience / do Pierwszej Komunii / uczennica w granatowym mundurku / z niebieską tarczą na rękawie” zostały pochowane w pamięci razem ze swoim ubraniem (*Moje prywatne cv*). Suknia asymiluje tu wszystkie sygnalizowane wcześniej sprzeczności: wiąże z życiem, ale nigdy do końca nie jest naszą własnością, zdolna zdradzić, czyli przetrwać ciało; zapewnia o istnieniu, ale stanowi tylko zasłonę tej „drugiej przestrzeni” – w momencie śmierci bowiem „[r]ozluźniają się więzy. / Opadła suknia pozorów. / Trwam obnażona do kości” (*Niemota*).

„Czymże jest śmierć? Jest ona jakby zdjęciem szat. Ciało bowiem dane zostało duszy niczym odzieniem; zdejmujemy je na krótki czas w chwili śmierci, by później otrzymać je znowu – jeszcze wspanialsze”, powiedział św. Atanazy, podkreślając, że ilekroć zdejmujemy ubranie, powinniśmy „przypominać sobie o śmierci”⁵¹. Znaczenie to zdaje się towarzyszyć gestowi rozbierania się czy odrzucania szat w wierszach Marjańskiej – przygotowanie na spotkanie z Bogiem możliwe jest jedynie po zerwaniu więzów z doczesnym życiem, które współtworzy suknią. Zamiast darcia czy niszczenia strojów – jak u Pawlikowskiej – pojawia się tu świadomy i dobrowolny gest zdejmowania sukni/ciała podczas przechodzenia na drugą stro-

⁴⁹ L. Marjańska, *** [*wywabić ból...*], w: teje, *Otwieram sen*, Warszawa 2004.

⁵⁰ Podkreślenie autorki wiersza.

⁵¹ Tamże, s. 445.

nę bytu: „On przyjdzie / uchyli wieka / i pójdiesz za Nim”, pozostawiając wcześniej „starą suknię w tym drewnianym kufrze”. Soma stanowi jedynie wierzchnią powłokę duszy, a jej zrzucenie naprowadza na sensory eschatologiczne: „ciało / które z ciebie odpada / jak zniszczona szata / Wleczesz za sobą pustkę” (***) [Tak odarty z pozorów...] z tomu *Otwieram sen*) – pisze Marjańska – zaś w *Szóstym zmyśle*, dedykowanym Annie Kamieńskiej, tytułowy metafizyczny zmysł „odkrywał jej to co zakryte” i „przygotowywał / na zrzucenie ciała”. Wyzwolenie „spod otulin i strojów” przeżywa także ciało leżące „na stole operacyjnym”, owo „kruche rozbite / naczynie miłości”, w chwili przygotowań do śmierci uznając „nagość swoją / której zapomniało” (*Na stole operacyjnym* z tomu *Córka bednarza*). Jednocześnie pojawia się tu tak charakterystyczna dla Marjańskiej ambiwalencja – Bóg może bowiem nie poznać tej kobiety, „odartej z pozorów” i wszelkich ziemskich akcesoriów (futra, parasolki i pieska, by rzec Pawlikowską) (***) [Jakże stanę przed Nim bez maski...] z tomu *Otwieram sen*). Bohaterka żyje, póki jest ubrana (niekiedy ujawniając swą płęć), w momencie ostatecznej próby zmuszona odrzucić to, co – paradoksalnie – dlań najważniejsze: „zapiera się siebie”, czyli „zmarszczek i kurzych łapek, / przebrania, w które mnie ustrojono”, i deklaruje: „nie znam tej osoby, / której ciało już noszę / siedemdziesiąt lat” (*Godzina Piotrowa*).

Ten elegijny w swej wymowie gest zrzucania ciała jak ubrania pojawia się także u poetek nieznanujących oparcia w światopoglądzie religijnym. „Przez rozpiętą sukienkę / wyszło ze mnie życie” – powie podmiot wiersza *Odkrycie* Ewy Lipskiej, roztaczając wizję świata po śmierci. Także w poezji dużo młodszej Justyny Bargielskiej bohaterka po odejściu bliskiej osoby „zdjęła sukienkę”, by „wydostać się z ciała jak z płonącego auta / zanim będzie / za późno” (*Jak sobie radziła bez M*). W innym zaś wierszu, również utożsamiającym ciało i ubranie, ich rozdarcie sygnalizuje śmierć stopniowo zawłaszczającą istnienie: „Zrobiłam miejsce na śmierć w swoim życiu, / odchyliłam kołdrę, koszulę, odemknęłam klatkę żeber” (*Przekład*)⁵². Doświadczenie starości, własnej choroby lub straty drugiej osoby w szczególnie sposób aktywuje w poezji kobiet metaforykę zdejmowania, rozchylania sukni/skóry, naprowadzając najczęściej na problematykę metafizyczną lub eschatologiczną.

Oryginalną realizację motywu rozbierania się z życia przynosi poezja Krystyny Miłobędzkiej, ponawiająca charakterystyczny gest zrzucania kolejnych ubrań wskazujących na zmieniające się role życiowe bohaterki: „rozbierz się z Krystyny / z dziecka matki kobiety / lokatorki kochanki

⁵² Wiersze poetki cytuję za: J. Bargielska, *Szybko przez wszystko. Trzy zbiory wierszy* Dating sessions, China shipping i Dwa fiaty, Wrocław 2013.

turystki żony // zostaje rozbieranie / smugi zrzuconych ubrań / lekkie ruchy, nic więcej⁵³ (***) [*rozbierz się z Krystyny...*]). Zdejmowanie z siebie życiowych zobowiązań jest jak stopniowe odejmowanie istnienia (ciałoznikanie), przygotowuje na śmierć, jakby każdy złudnie lekki ruch odrzucenia ubrań – a lekkość ta, inaczej niż u Pawlikowskiej, Poświatowskiej czy nawet Marjańskiej, pozbawiona tu zostaje całkowicie kobiecej kokieterii – wiązał się z ryzykiem, że następnego już nie będzie. Dlatego też drżą ręce bohaterowi wiersza *Odzież* Szyborskiej, który dowiadując się u lekarza o tymczasowym odroczeniu wyroku, próbuje śpiesznie związać i pozapinać pozdejmowane wcześniej części garderoby: „sznurowadła, zatrzaski, suwaki, klamerki, / paski, guziki, krawaty, kołnierze” i wyciąga „z rękawów, z torebek, z kieszeni / wymięty, w kropki, w paski, w kwiatki, w kratkę szalik / o przedłużonej nagle przydatności”. „Te trochę garderoby” zdaje się być jedynym ziemskim dobytkiem, mocującym po tej stronie życia, zaś skrupulatne zakładanie na siebie kolejnych fragmentów odzieży przypomina dramatyczne odraczenie śmierci. U Miłobędzkiej zdaje się ona stanowić, podobnie jak rytuał rozbierania, integralną, choć na co dzień niedostrzegalną część rzeczywistości, potwierdzającą doraźność istnienia. Dzieje się tak w autobiograficznym wierszu o incipicie *kurtyna...*, gdzie „ja”, odchylając zasłonę pamięci, uruchamia „proces powstawania, przywoływania – stawiania się”, którego etapy wyznaczają zapamiętane elementy garderoby: „Przesuwam krzesło? albo tylko zostawiam część ubrania? / może zdejmę buty?”, „no już coś prócz mnie – buty, płaszcz. Ja. To dużo”, „[z] nimi zostały moje buty, płaszcz, moje okrycie”, i dalej: „Wtedy wejdą ubrani w letnie suknie, jasne / garnitury”, „ojciec, a w jakim ubraniu? w zielonym, ginie / mi w swoim za wysokim lesie”, „coś się z tego musi nie dać zapomnieć // i złote buciki, i wachlarz z prawdziwych złotych piór⁵⁴”.

Poezja ta przynosi też oryginalne nawiązanie do toposu Stwórcy-Tkacza czy raczej Leśmianowskiego szewczyka, trudniącego i trudzącego się szyciem/życiem – dla podmiotu wysiłek istnienia koncentruje się na pochłaniającej go codzienności prania, sprzątanania, gotowania i wreszcie szycia:

pomyślę co do dziś ani jutro też z głową w praniu po łokcie po czym nogami boże boże ile ty znowu naniósłeś piachu po kostki do obiadu mam jeszcze całe szycie w dziurach na kolanach od okna do drzwi za każdym dzwonkiem dziecko; gdzie ty biegasz odetchnij odetnij literkę od literki te się znowu składa w co zechcesz napiszę:

(***) [*pomyślę co do dziś...*])

⁵³ Teksty poetki cytuję za: K. Miłobędzka, *Zbierane. 1960–2005*, Wrocław 2006.

⁵⁴ Podkreślenie autorki.

Mieć przed sobą „jeszcze całe szycie” brzmi – paronomastycznie i metafizycznie zarazem – jak „mam jeszcze całe życie” (wypełnione szyciem), bez szans na jakąkolwiek ingerencję z zewnątrz. Poezja Miłobędzkiej szyfruje bowiem metafizyczne (i kobiece jednocześnie) sygnały w lingwistycznie zapośredniczonym, uciążliwym, ale skrzętnie zapisywanym doświadczeniu codzienności – tu warto choćby zasygnalizować owo przyciąganie się w twórczości kobiet tekstylnej i tekstualnej metaforyki, prowadzące w stronę arachnologii⁵⁵. „Życ” nie znaczy w tej poezji stroić się, ale „być wszytym, uszytym”, a pytania pierwsze zostają wyrażone w znanej nam już dykcji krawieckiej: „Była cała wszyta w obrąbek od pieluszki do ostatniego prześcieradła, tajemnica jej przeszyć / dla mnie, pytanie o igłę” (***) [*te dwie my stare dziewczynki kobiety...*]). Biografia bohaterki zostaje więc rozpięta między niemowlęcą materią⁵⁶ a śmiertelnym prześcieradłem, ale to nie kobieta występuje tu w roli „twórczyni życia i śmierci, tkającej pierwszą i ostatnią szatę człowieka, od pieluszki po całun”⁵⁷. Operator igły, ów krawiec, który wszył podmiot w życie, pozostaje nieznan i nieobecny, samo „pytanie o igłę” zyskuje jednak metafizyczne konsekwencje, a sytuacja zdaje się przypominać nieco tę z szyjącymi muchami Pawlikowskiej. Co ciekawe, podobna metafora powróci jeszcze raz w tomie *Po krzyku*, gdzie bohaterka tym razem jest „złe wszyta, cała w igłach, lala w igłach, / cała nie stąd”, ale to „złe wszycie” w istnienie okazuje się jedyną możliwą egzystencją, zwłaszcza że „ja” zaraz stąd odejdzie w „nad głowę, w nad nami niebo” (***) [*złe przyjęta, złe wszyta...*]). Na tym paradoksie zasadza się metafizyczne zaangażowanie Miłobędzkiej w doczesną rzeczywistość, jej „pełnia życia” polega na cerowaniu „dziur na kolanach” w samym środku codzienności: „wymieramy się przecież / wybierając szczegóły ubrania” (***) [*a usta? ust nie ma...*]). „Wymierać się” to wybierać szczegóły ubrania, ubierać się i umierać jednocześnie – metafizyczna paronomazja ustala tu semantyczną zbieżność niezauważalnie i podstępnie, jakby z każdym dniem i kolejną zmianą ubrania przybywało nam nieistnienia.

Choć w religijnie zorientowanej poezji kobiet pojawia się postać Tkacza jako boskiego Stwórcy świata⁵⁸, w tej metafizycznej Wielki Krawiec pozosta-

⁵⁵ O współczesnych teoriach feministycznych wykorzystujących motyw kobiety-przędki i tkaczki oraz metaforykę związaną z tkaniem i przędzeniem zob. K. Szczuka, *Przędki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, w: tejsze, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001.

⁵⁶ „Nowo narodzone dziecko jest nagie, bezbronne, pozbawione osobowości. [...] Strój czyni z małenstwa istotę ludzką, strój staje się chłopięcy lub dziewczęcy, w miarę jak dziecko nabiera cech typowych dla danej płci” – M. Toussaint-Samat, *Historia stroju*, s. 324.

⁵⁷ Zob. K. Szczuka, *Przędki, tkaczki i pająki...*, s. 71.

⁵⁸ W wierszu Marjańskiej tytułowi *Tkacze*, naznaczeni boskim autorytetem, „znają już tajemnicę”.

je z reguły nieznany lub nie istnieje, nakładając na człowieka swoje obowiązki. W wierszu Urszuli Kozioł pt. *Tkanina* podmiot, patrząc, „jak stroją swoje liście na moment przed zdradą / przebiegłe drzewa”, godzi się „na spadanie liści / dopóki jest gałąź / z domyślną zielenią” i chce „tylko tkaczem krajobrazu być / jego utkaniem / być tłem ziemi i mieć za tło ziemię / jak liść przy opadaniu”⁵⁹. Inaczej rzecz ma się w wierszu *Olśnienie*, gdzie powrotowi w krainę dzieciństwa towarzyszy epifaniczny zachwyty: „A więc to tu jest ten świat skrojony na moją miarę / który raz już był mi kiedyś dany / w zaraniu życia nad wodami Tanwi...”. Tylko „skrojona na miarę”, dopasowana do potrzeb człowieka rzeczywistość sprawi, że podmiot odnajdzie sens, czując się „częstką czegoś nieogarnionego”, „bezbrzeżnej całości / w której już wkrótce całkiem się rozpułnę”. Pojawia się jednak w tej poezji także niepokojące i nicujące „to”, będące „ciałem nie zidentyfikowanym”, przenicowaną obecnością, brakiem czy stratą, która „jawi się / wpełza / przymierza się / – pasuje jak ulał – / (zawsze pasuje jak ulał) / więc się ogłasza” (*Próba opisu ciał nie zidentyfikowanych*). Obserwujemy tu ciekawe odwrócenie motywów, wynikające z zachwiania transcendentnego porządku świata: antropocentryzm światopoglądu tej poezji mierzy się z otaczającą ją i zawłaszczającą nicością, wielką pauzą, dotknięty zostaje metafizyczną pustką, aktywną i ogłaszającą swą obecność, przed którą podmiot usiłuje skryć się w swej twórczości.

U Kozioł pojawia się również charakterystyczna biologizacja tekstylnej metaforyki, polegająca na animizacji czynności rozbierania się: „ja” znajduje się w skorupie, w łusce, ubrane w naturalne formy: „co przędą te wirujące miniwrzeciona / co wiją / które co tu jest mną // wyspułuję się z macek, rzęsek, obuwików” (*Non finito* 1). Tkaczem nie jest tu osobowy Bóg, lecz sama natura – podobnie jak u Pawlikowskiej – owa „ciecz czasów”, będąca być może dziełem Jego ręki: „może ten wiersz / jest kaprysem Boga / który ukrył swój sekret / pod nietrwałym nalotem barw / na skrzydle motyla” (*Motto* 2). Szymborska zaś ujmie rzecz w innej poetyce, z charakterystyczną dla siebie konsekwencją metafory: „W garderobie natury / jest kostiumów sporo. / Kostium pająka, mewy, myszy polnej. / Każdy od razu pasuje jak ulał / i noszony jest posłusznie / aż do zdarcia” (*W zatrzęsieniu*).

* * *

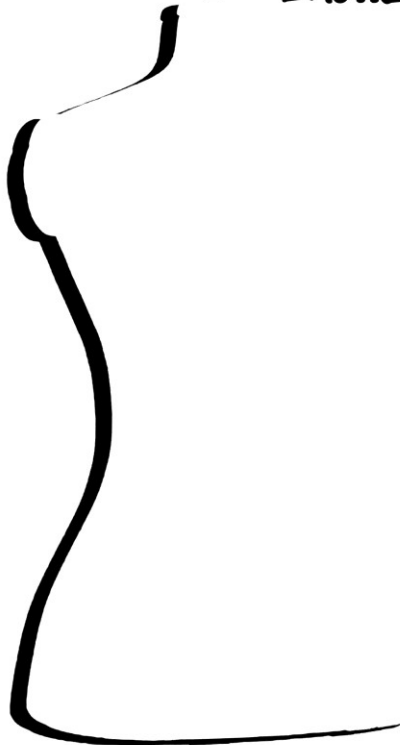
Powyższe przykłady sygnalizują jedynie splatające się ze sobą i rozrastające się metafizyczne i metatekstylne wątki w poezji kobiet, nie rozszcząc sobie

⁵⁹ Wiersze poetki cytuję za wydaniem: U. Kozioł, *Fuga. 1955–2010*, Wrocław 2011.

prawa do kompletności obrazu i sugerując tylko pewne tendencje, które realizowane są odmiennie w ramach osobnych poetyckich projektów. Uświadamiają one jednak, że być może o specyficzności tej twórczości świadczy pewna predylekcja do posługiwania się sukiennymi metaforami, eksponowania stroju, fragmentów ubioru, ozdób i zasłon ciała, której towarzyszy z reguły przekraczająca praktyczny wymiar perspektywa. Konotuje ona podstawowe dla omawianej poezji napięcia – między kobiecością a światem męskim, powierzchnią a głębią, ciałem a duszą, tymczasowością a wiecznością. Wiersze kobiet łączy, jak się zdaje, skuteczne dekonstruowanie tej opozycji, polegające nie tyle na dowartościowywaniu sfery powierzchowności (czy stwarzaniu pozorów tej afirmacji), ile na czynieniu z niej nadrzędnej, operatywnej figury sygnującej myślenie o opozycji somy i psyche, biologii i metafizyki, a czasem nawet religijnie rozumianego *sacrum*. Suknia stanowi tu zatem medium między dyskursami: somatycznym (suknia to druga skóra), tożsamościowym (ubranie to drugie „ja”) i metafizycznym (ciało jest szatą duszy). Różnorodnie kształtująca się metaforyka sukienna bywa zatem w poezji kobiet swoistym znakiem „metafizykującym”, który uruchamia kontekst czasowości istnienia i pytanie o jego wartość. Takie poetyckie frazy, jak „mój wyścig z suknią nadal trwa”, „Halina Poświatowska – te trochę garderoby” czy „w garderobie natury”, stają się organizującymi poetyckie myślenie antropologicznymi tropami, łączącymi w indywidualnych dykcjach biologiczny i metafizyczny wymiar przemijania. Suknia jest tu rozumiana jako znak egzystencjalnej kondycji człowieka – metonimia kruchości jego ciała i nietrwałości terażniejszości, ale też jej materialnego zakotwiczenia i intensywnej, naznaczonej (choć niekoniecznie) kobiecością obecności w wymiarze osobistym, tożsamościowym. Motyw ten może także rozrastać się do metafory świata utkanego dla człowieka (zaprojektowanego dla niego, skrojonego na jego miarę), przywołując postać Stwórcy jako tkacza czy krawca i problematyzując tym samym niepewny status Absolutu. Te otwarte metafizycznie wiersze kobiet pozostają jednocześnie „podszyte” ciałem⁶⁰.

⁶⁰ J. Fiedorczuk, *Widmo zimy*, w: *też*, *Planeta rzeczy zagubionych*, Wrocław 2006, s. 18.

} Zblizenia



Między metafizyką a zaangażowaniem. Metafora tekstylna w poezji Ewy Lipskiej

O zintelektualizowanej i jednocześnie naznaczonej somatycznością poezji Ewy Lipskiej była już wcześniej mowa – zarówno jej wczesne wiersze uruchamiające dośrodkowe, anatomiczne spojrzenie podmiotu w głąb ciała, jak i te późniejsze, wzbogacające sensualną metaforykę o konteksty techniczno-cywilizacyjne, akcentują postawę zaangażowaną „ja”, które uczestniczy i reaguje na zachodzące w otaczającej je rzeczywistości zmiany. Mniej oczywistym (i nieopisanym) tematem poezji Lipskiej wydaje się natomiast motyw tekstylny, odgrywający – z biegiem czasu i wierszy – coraz większą rolę. W twórczości tej można bowiem zaobserwować znaczące przesunięcie akcentów: autorka *Czytnika linii papilarnych* coraz rzadziej zagląda do wnętrza ciała, coraz częściej zaś – zwłaszcza w ostatnich tomikach – skupia się na jego materialnej (i materiałowej) powierzchowności. Kontynuuje tym samym i rozwija sygnalizowany w poprzednim rozdziale wątek sukieny, zorientowany wokół motywu stroju, ubioru, szycia oraz wszelkich mutacji motywu sukni, traktowanej jako synonim czy atrybut kobiecości.

Motyw ten obecny jest w poezji Lipskiej od dawna, w tomach z ostatnich dwóch dekad przybiera jednak na sile i ewoluuje. Z jednej strony, podobnie jak u innych piszących kobiet, suknia jako synekdocha damskiego stroju uruchamia charakterystyczną dla twórczości autorki *Drzazgi* relację między nietrwałością istnienia w jego materialnym i biologicznym wymiarze a jego nieoczywistym otwarciem metafizycznym, z drugiej zaś – i to ujęcie interesuje mnie tu najbardziej – ewokuje swoisty rodzaj zaangażowania w rzeczywistość, zwłaszcza w jego społecznym i kulturowym aspekcie, stając się poręcznym – i efektownym – narzędziem w polemice

z konsumpcjonizmem i technicyzacją współczesnego życia. Opowiadając o stroju, zawsze w jakimś stopniu opowiadamy o człowieku i jego czasach¹, ta zaś poetycko zakorzeniona wiedza, ukryta w obrazowaniu i metaforyce wierszy, przynosi w przypadku Lipskiej oryginalną i wyrazistą zarazem diagnozę współczesnej kultury z punktu widzenia krytycznie doń nastawionego podmiotu. Przyglądając się zatem realizacjom motywu tekstylnego w jej poezji, możemy obserwować przejście od traktowania go jako znaku tożsamościowego i metafizycznego do wykorzystania w formie efektownego argumentu w sporze z antymetafizycznie postrzeganą współczesnością. Metaforyka sukienna w wierszach autorki *Pomarańczy Newtona* rozgrywa się bowiem między metafizyką a zaangażowaniem, rozpięta jest między „rozstrzelaną suknią” a „życiodoporną kamizelką”².

Pierwsze tomy wierszy Ewy Lipskiej wykorzystują motyw tekstylny w charakterystyczny dla poezji kobiet sposób: sukienka bywa w nich postrzegana w perspektywie biologicznej jako przedłużenie ciała, jego druga skóra, a także w sposób tożsamościowy – ubranie stanowi o „ja”, określa jego osobowość, charakter, przynależność społeczną i historyczno-polityczną, zrzućcie szaty czy jej zniszczenie, rozerwanie prowadzi natomiast do pytań metafizycznych. Przede wszystkim jednak na plan pierwszy wysuwa się biologiczna przemijalność ciała, towarzysząca dojmującemu i dominującemu w tej twórczości tematowi śmierci³, oraz podkreślana przez nierówny wyścig człowieka z czasem, którego znakiem stają się elementy garderoby. W wierszu *Brzeg* z debiutanckiego tomu pojawia się motyw sukni śmiertelnej oraz przymierzania ciała jak ubrania przez upersonifikowany budynek – tutaj akurat opustoszały zamek (warto zapamiętać to architektoniczno-tekstylnie wiązanie, powróci ono bowiem w późniejszej poezji Lipskiej):

¹ Por. M. Toussaint-Samat, *Historia stroju*, przeł. K. Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 2011, s. 12.

² Utwory z tomików *Wiersze (W)*, *Drugi zbiór wierszy (DZW)*, *Trzeci zbiór wierszy (TZW)*, *Czwarty zbiór wierszy (CZW)*, *Piąty zbiór wierszy (PZW)*, *Strefa ograniczonego postoju (SOP)* oraz *Wiersze nowe (WN)* cytuję za: E. Lipska, *Wakacje mizantropa. Utwory wybrane*, Kraków 1993. W nawiasie podaję skrót odnoszący do tomiku oraz numer strony, dotyczy to także przywołań późniejszych tekstów poetyckich Ewy Lipskiej, pochodzących z wydań: *Przechowalnia ciemności*, Warszawa 1985 (PC); *Sklepy zoologiczne*, Kraków 2001 (SZ); *Ja*, Kraków 2003 (J); *Gdzie Indziej*, Kraków 2005 (GI); *Drzazga*, Kraków 2006 (D); *Pomarańcza Newtona*, Kraków 2007 (PN); *Droga pani Schubert...*, Kraków 2012 (DPS); *Pogłos*, Kraków 2010 (P); *Czytnik linii papilarnych*, Kraków 2015 (CLP).

³ Na ten temat pisano już wielokrotnie, zob. np. A. Legeżyńska, *Elegie przedwczesne w poezji Ewy Lipskiej i Stanisława Barańczaka*, w: tejeże, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999 czy: G. Olszański, *Śmierć udomowiona. Szkice o wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej*, Katowice 2006.

Kto ten zamek tak ogłuszył
że w umarłym stroju stoi.
Czyja młodość przestarzała
ściera czasem kurz z pokoi.
I wygląda smutno z okien
przymierzając różne twarze.
(W 38)

Jeśli przyjmiemy, że każdemu etapowi życia przypisać można inny rodzaj sukni, która niczym skóra „otula ciało i więzi duszę”⁴, to dom ciała ubrany zostaje w wierszu Lipskiej w suknię ostatnią – trumienną. Bohater, ogłuszony i pozbawiony zmysłowej percepcji, znajduje się jeszcze po tej stronie brzegu, a podmiot przemawia „Stąd”, a nie „Stamtąd”, przygotowany jest jednak (odziany jak „umarły”) na przeprawę na drugą stronę. Podobnie jak otulona w żałobną szatę matka, opłakująca śmierć syna w utworze z tego samego tomu: „wiecznie ubrana na czarno”, o nieokreślonym wieku – „pamięcioletnia” „[k]obieta w czerni”, stojąca „w ciszy”, „w bramie cmentarnej” (*Kobieta w czerni*, W 42). Elementy stroju we wczesnej poezji pojawiają się nieczęsto, ale konsekwentnie wiążą w metonimiczny sposób materialny wymiar życia ze śmiercią, umacniając w doczesności, otwierają zarazem symboliczną, tanatologiczną perspektywę, która obsesyjnie dominuje w pierwszych zbiorach wierszy.

To napięcie obecne jest także w tekstach wykorzystujących motyw suknienny i semiotykę strojów do opisu procesów historycznych i społecznych, a opowiadając o współczesnej rzeczywistości i kondycji jej bohatera, z zasady przekraczają one perspektywę indywidualną. W szczególny sposób uruchamiają kontekst i leksykę wojenną, jak w wierszu *Stół rodzinny*, który opowiada o długim trwaniu za pomocą tekstylnej metaforyki: czasy i mody się zmieniają, wojny kończą się i wybuchają, „a babcia / znowu twierdzi że rewolucja przerwała jej / szycie sukni która nie dokończona / odeszła na front”, „[f]astrygi puściły / Suknię rozstrzelano. Ale rewolucja / zwyciężyła i tak” (DZW 64). Jednocześnie odnotowana zostaje w tej opowieści ciekawa zmiana postawy: „Jeszcze młodsze pokolenie myśli: / jeśli suknię rozstrzelano to babcia / straciła materiał” (DZW 65) – dalej jednak następuje przejście od metonimicznego utożsamienia sukni z rozstrzelanym człowiekiem (babcia martwi się o jakość szwów) do myślenia konsumpcyjnego, odrywającego tożsamość człowieka od jego tekstylnego „drugiego ja” i ta właśnie depersonalizacja, odhumanizowanie stroju z jednoczesnym podkreśleniem jego wartości materialnej i wizualnej stanie się dominantą późniejszej twórczości Lipskiej.

⁴ Zob. M. Toussaint-Samat, *Historia stroju*, s. 324.

Suknia wplątana zostaje w historię i politykę także w tomie *Przechowania ciemności*, gdzie w *Zwierzeniach emigranta* poetka personifikuje i degradowuje zarazem „ukradzioną” ojczyznę, przystrojoną niczym „paw narodów” i odzianą w suknię o nieprzypadkowym kolorze: „Później kupili jej / kapelusze / z pawimi piórami. Czerwoną sukienkę. Machają nią / na trybunach podczas parad wojskowych” (PC 14). W kolejnym wierszu tomu świadkiem epoki staje się działająca pod szyldem wypożyczalni sukien ślubnych kurtyzana, obnażająca tajemnice odwiedzających ją polityków:

Najczęściej boją się światła – mówi –
zapinając czarną podwiązkę – Narodu –
[.....]
Oficjalnie prowadzę
wypożyczalnię sukien ślubnych.
Te suknie przeżyły wiele rewolucji.
Były świadkami miłosnych przewrotów.
W niektórych słyszeć jeszcze
trzepotanie serc. Białe klatki falbanek –
poprawia róż na policzku –
z latami tracą blask
i opadają z ramion – zapala papierosa
(*Zwierzenia kurtyzany*, PC 16)

Kobieta ubrana na czarno, rozstrzelana w czasie rewolucji staroświecka suknia, czerwona sukienka na paradzie wojskowej, znoszona suknia ślubna z „klatkami falbanek”, sfatygowana i przerażona jak jej kolejne właścicielki („słyszeć jeszcze / trzepotanie serc”) – składają się na „nieatrakcyjną” dwudziestowieczną historię, opowiedzianą poprzez tekstylny detal albo inaczej: z perspektywy przywdziewających kolejne, nieprzypadkowe stroje kobiet. Zgodnie z tą regułą w czasie drugiej wojny – „[n]oc miała na sobie zapalną / sukienkę z czarną gwiazdką”, jak czytamy w późnym tekście z tomu *Droga pani Schubert...* (*Sen*, DPS 35). W tle tych wierszy, korzystających z sukienkowych metafor, stale pojawia się przemoc i walka, którą wywołują mężczyźni: „[p]odczas wojny historię należy okrywać / żołnierskim płaszczem”, „[p]odczas wojny coraz bardziej wytwornej / [...] wystarczy być w smokingu / by nacisnąć / guzik” (*Nie fair*, DZW 71). Historię narodów i tym razem obnaża skrótowo i ironicznie właśnie materialny szczegół: widać ją „na cmentarzach” oraz „kiedy ambasador w białych tenisówkach / gra w tenisa” (DZW 72).

Strój poprzez uznanie zostaje zatem w tej poezji silnie zaangażowany w wartościowanie, wspomagając tym samym dokonywaną przez podmiot krytyczną diagnozę. Sfera wyborów indywidualnych zostaje podporządkowana ogólnym, państwowotwórczym determinantom – nawet

dokonując prywatnego rozrachunku, podmiot jednej z elegii przedwcześnie Lipskiej⁵ rozpoznaje siebie na zdjęciach z albumu rodzinnego: „[n]ajpierw [...] w mundurku szkolnym. Potem / w mundurze wojskowym. / Na koniec / w trumnie po cywilnemu” (*Już niedaleko*, TZW 133). Lipska stosuje tu zabieg zwielokrotnienia „ja”, identyfikującego się z aktualnie noszonym strojem w danej fazie życia, zmiana garderoby sygnalizuje bowiem zmiany w życiu, symbolizując jego najważniejsze etapy⁶. Dla poetki najważniejszy, po raz kolejny, okazuje się ten ostatni.

Rozstrzelana suknia z przytoczonego wcześniej wiersza to również mutacja motywu rozerwania szaty, oznaczającego koniec istnienia – osobny wątek tej poezji stanowi bowiem prywatna historia podmiotu, rywalizująca z upodrzędniającą ją wielką historią. Wykorzystuje zatem Lipska elegijny w swej wymowie gest zrzucania ciała jak ubrania, rozbierania się jako umierania, silnie obecny w powojennej twórczości kobiet, w której „wyścig z suknią” okaże się z góry przegrany⁷. Znaczenie to zdaje się towarzyszyć motywowi odrzucenia szat w wierszach: „Przez rozpiętą sukienkę / wyszło ze mnie życie” – powie podmiot w *Odkryciu* (TZW 144), roztaczając wizję świata po własnej śmierci, zaś w *Drzazdze* ciała bohaterów zastępują elementy garderoby: „[j]ego spodnie / z jej różową sukienką / wystawione zostały / na wiatr”, rozpoczynając utajony proces umierania (z) miłości (TZW 138). Dopóki podmiot „nie rozbiera się” – jeszcze żyje, jak w cytowanym wierszu *Już niedaleko* (TZW 133). Dlatego „szalupą nadziei” okazuje się kołyszący się na wodzie (jednoznacznie konotujący śmierć w „białym oceanie hematologii”) „czerwony berecik mojej narzeczonej” (*S.O.S.*, CZW 182), być może podobną rolę pełni również „szalik którym / owijałeś mi szyję”, „[p]omiędzy życiem i śmiercią” z ostatniego tomu poetki (*Stracona szansa*, CLP 48).

Nakryciom głowy – obok beretu w wierszach pojawia się jeszcze kapelusz⁸ – towarzyszy także wyrazisty w tej poezji motyw butów. Według autorki *Historii stroju*, but to „doskonały identyfikator”, dający charakterystykę noszącej go osoby, mówiący o jej upodobaniach i sposobie bycia, warunkach i poziomie życia swego właściciela⁹. Co ważniejsze jednak, chodzenie

⁵ Zob. A. Legeżyńska, *Elegie przedwczesne w poezji...*, s. 151.

⁶ Zob. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 443.

⁷ O zdejmowaniu ubrania, które przypomina o śmierci, zob. tamże, s. 445. Określenie „wyścig z suknią” pochodzi z wiersza Wisławy Szymborskiej *Muzeum* z tomu *Sól*; W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, wydanie nowe, uzup., Kraków 2010, s. 66.

⁸ W wierszu *Hobby* pojawia się firma „Trepanacja kapeluszy” (TZW 151), zaś bohater *Przygody profesora White'a*, „który pozamieniał głowy szympansom / kupił sobie modny pluszowy kapelusz” (CZW 173).

⁹ M. Toussaint-Samat, *Historia stroju*, s. 386.

w butach – zgodnie z utrwaloną symboliką – potwierdza prawo do ziemi, po której się stąpa¹⁰. Buty Lipskiej, zadamawiając w doczesności, zdają się jednocześnie przeprowadzać na drugą stronę (nie)istnienia, zyskują nawet swego „Anioła”, jak w wierszu *Podróż*, w którym podmiotowi śni się aż piętnaście par obuwia: „Wysokie botki. Czarne lakierki. Sandały. / Sznurowane półbuty. Żołnierskie sztylpy”, zapowiadające „daleką podróż” (TZW 146). Co istotne: buty te, „[s]znurowadła okręcając dookoła szyi”, przywołują zacieśniającą się na niej pętlę – „sznurówki udusiły mnie”, powie podmiot wprost. Natomiast bohater innego wiersza „w chwili swojej śmierci [...] Wstał z łóżka / i z butami w ręce / na palcach / wyszedł na tamten świat” (*Taki już był*, CZW 186). W tym samym tomie śmierć przedstawiona została jako wagary, na których rozluźniamy „szytwny kołnierzyk”, „[k] Jupujemy kilo czereśni”, a „koło moich nóg” kręca się „dwa sznurowane buty / które usprawiedliwią moją nieobecność” (*Z listu*, CZW 170–171).

Ów wariant metaforycznego „wyścigu z suknią”, zmagania z nietrwałością ludzkiego istnienia, po którym pozostają tylko przedmioty, rozwinięty zostaje najwyraźniej w *Znaku zapytania*, wierszu przypominającym opis pozostawionych po śmierci rzeczy w *Muzeum Szymborskiej*: „Ten welon bez głowy. Cóż jest wart?”, „[t]a suknia ze złota. Pusta jak rozsądek” (DZW 92). Fragmenty weselnego stroju paradoksalnie konotują martwą materię, która przetrwa żywe ciało, wartościowaną jednoznacznie negatywnie. Co ciekawe, rzeczy tu są niepełne, eliptyczne, wybrakowane, pozbawione „wnętrza”, czyli ciała, stanowiącego *pars pro toto* istnienia. Niewiele też znajdziemy u Lipskiej czułości wobec tej kruchej materii, powracającej np. w wierszach Haliny Poświatowskiej czy Anny Świrszczyńskiej... Opowieść o bezwzględności czasu wygrywającego z ciałem niepozbawiona jest jednak nuty nostalgicznej: „Tylko wasze sukienki / stają się znowu modne. / Wybiegają w nich wnuczki / – ale w przeciwnym kierunku”, czytamy w *Domu Spokojnej Starości* (TZW 157).

Zakamuflowaną kobiecość perspektywy widać także dzięki powracającej w tej poezji metaforze szycia, tkania czy dziergania świata, szczególnie aktywnej w poezji kobiet, przejmującej wyobrażenia o rzeczywistości, która została upleciona lub uszyta z tkaniny skrojonej dla człowieka i nadającej światu kształt¹¹. U Lipskiej to kobieta występuje w roli kreatorki życia i śmierci – babcia ze wspomnianego już *Stołu rodzinnego* wciąż szyje suknie, mimo iż obok wybuchają kolejne rewolucje. Podobną funkcję kobiety przynosi także wiersz *Trochę włóczki*, gdzie uwyrażnia się podział na męskie i żeńskie: lepszy, gdyż bezpieczniejszy od „męskiego” – należącego do tego,

¹⁰ Tamże.

¹¹ Zob. D. Forstner, dz. cyt., s. 403.

„kto wymyślił wiarę i dynamit” – okazuje się świat wydziergany: „Ale mamy jeszcze [...] trochę włóczki. I trochę włóczki / z której można zrobić od nowa / zupełnie od nowa / świat”, powtarza z nadzieją w głosie „ja” liryczne (DZW 66).

Motyw tekstylny w tej poezji nie tyle jednak umacnia „kobiecość” tej poezji, ile wskazuje na doczesne istnienie – być ubranym znaczy tutaj żyć, rodzaj stroju zaś determinuje los bohaterów, pełni też funkcję socjologicznej charakterystyki, zakorzeniając w społecznym wartościowaniu, a przede wszystkim – w rzeczywistości. Jak w wierszu *Sytuacja*, gdzie nawet jeśli „nic się nie da zrobić” – „trzeba zacząć żyć”, czyli „płaszcz wykupić z pralni” (DZW 97). W innym utworze, którego podmiot mówi o śmierci galopującej przez ciało i podstępnie je opanowującej, ciotka Mela rozmawia z sąsiadką o „nietrwałości naczyń” i fryzur: „Na nic lakiery. Na nic szpilki. Na nic eliksir. / Na naszych obojczykach słycać już tętent / koni które nas poniosą” (*Ruszają konie*, DZW 99). Śmierć wyrównuje bowiem szanse, bez względu na płęć, która jednak – nie bez powodu zwana „piękną” – wydaje się mieć pozornie więcej do stracenia. Jak w wierszu *Babcia*, którego bohaterka, stając przed lustrem, przeżywa swoje „Waterloo ostatnie”, zapytując:

Jaką teraz rozporządzam siłą?
Już się dawno wycofała z frontu miłość.
Front przesunął się na linie zmarszczek.

Grzebień. Puder. Kilka szpilek.
Pusto.

Gruzy. Gruzy. Tyle armii tędy przeszło.
Tyle chórów przebrzmiało armatnich.
Babcia patrzy przez lornetkę w lustro
na to swoje Waterloo ostatnie.
(DZW 112)

Leksyka militarna po raz kolejny spotyka się tu z tekstylną, stając się znakiem rozpoznawczym tej poezji, tyle tylko, że tym razem odbywa się bitwa indywidualna i z góry przegrana, przywodząca na myśl tę staczaną z czasem przez podmiot wierszy Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, choć przeprowadzoną w odmiennym, powściągliwym emocjonalnie, trzecioosobowym monologu¹². *Kobieta która pozuje mi do portretu* przypomina z kolei inną bohaterkę autorki *Różowej magii* – tę z wiersza *Zdobycz*, która polowała na jedwabne pończochy¹³ – myśli ona o tym, że za trzy godziny za zarobione

¹² Trudno uniknąć tu skojarzeń z lirykami Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Kwiatki z Waterloo* oraz *Babcia*.

¹³ Zob. M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje zebrane*, t. 1 i 2, oprac. A. Madyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1997.

czterdzieści pięć złotych „kupi sobie zielone pończochy / do zielonego płaszcza” (DZW 113). W swoich tekstach Lipska – inaczej niż jej poprzedniczka – zaznacza jednak dystans do stereotypowo rozumianej kobiecej fascynacji strojem. Podmiot jej wiersza patrzy tu inaczej, „po męsku”, z zewnątrz, chłodno konstatując, „że kobieta ma czterdzieści lat / i nowe jej pończochy pozwolą mi wreszcie / użyć zieleni szmaragdowej pachnącej trucizną”. Jakby dokładał starań, by nie ujawnić przynależności do płci, zaznaczając powściągliwość i nieemocjonalność swych oceniających sytuację wypowiedzi.

Ubranie może stać się jednak znakiem intymności, prywatności, uczuciowości, czego świadectwem są liczne późniejsze wiersze poetki, np. *Pierwsza miłość*, której zakochani bohaterowie – choć jak zwykle u Lipskiej potraktowani z dystansem – stanowią, objęci, jakby jedno ciało: „[z]apięci na jeden płaszcz / i jeden rękaw. / Dookoła czterolistny park” (SZ 43). Na tekstylnym koncepcie oparta została także *Przeprowadzka* z tomu *Pogłos*, w której historię miłosną wpisano w przedwojenną architekturę Paryża, z ciekawym wykorzystaniem metaforyki sukiennej, jakby rzecz opowiadana była przez znającą się na rzeczy (tj. na modzie) kobietę, zanurzoną zmysłowo w personifikowanej przestrzeni:

Najlepsza kamienica z lat trzydziestych
dwudziestego wieku. Art. Déco.
Paryż. Londyn. Kraków. Krótka
spódnica okna. Schody wcięte w talii.
Elegancka geometria bramy.
Wąska linia żelaznych ramion.
Wschodzący zakiet słońca
kiedy wracamy o świcie.
Nasza przylegająca do figury
nieobecność obejmuje
ekspresyjną balustradę.
Czuję w twoich włosach
zapach hebanu.
Tonę.
(P 45)

Podobnie w *Pomyłce* poetka sięga do ujęcia metonimicznego, zastępując ciało ubraniem, przejmującym właściwości podmiotu – „w poczekalni doktora Hioba” wisi pozostawiony płaszcz, o który pyta bohaterka: „Widziała pani ten płaszcz? / Z niedołączonymi rękawami?” (PN 71). Przeniesienie uwagi i czułości na fragment garderoby staje się tu szczególnym śladem emocjonalnego zaangażowania, przejawem poetyckiego zapośredniczenia i wstydu uczuć. Płaszcz w poezji Lipskiej skutecznie zresztą konkuruje

z suknią, nieobarczony kobiecą specyfiką stroju, której akcentowania autorka w swej twórczości z reguły się wystrzega. Późny tekst *Ziemska siłownia* przynosi z kolei swoisty metafizyczny *hypallage*, stanowiący obronę przed bezpośrednim wyznaniem, odsłonięciem się podmiotu: „Wyje twój płaszcz / wetknięty w wazon wieszaka” (P 31). Eschatologiczne konteksty przywoływał również cytowany wcześniej wiersz *Sytuacja*, gdzie mimo „obniżonej sprawności psychofizycznej” i ogólnego nastroju zniechęcenia do życia („Powietrze suche jak paraliż”), nawet gdy „nic się nie da zrobić”, „[n]ależy płaszcz wykupić z pralni” i „[o]statecznie można zjeść te bułki” (DZW 97) – te dwa charakterystyczne dla autorki *Pogłosu* motywy, tekstylny i kulinarny, stale powracają i konkurują ze sobą w jej wierszach. W każdym z tych przypadków ubiór – czy będzie to suknia, koszula czy płaszcz – okazuje się pustym, dosłownie nie-ludzkim, bo pozbawionym człowieczego wnętrza, „strzępem istnienia”, potencjalnie otwierającym na myślenie metafizyczne – wszak „[n]asze ciało to tylko ogon jaszczurki; interesuje mnie, co się stanie z naszą energią”¹⁴, mówiła Ewa Lipska. Jednocześnie jednak jest ów strzęp ubrania przedmiotowym znakiem zaangażowania w rzeczywistość, korelatem uczuć intymnych i niewyraźnych, śladem podmiotowości, który zasłania i zastępuje zarazem tożsamość podmiotu.

Jeśli przyglądać się dalszym losom motywu tekstylnego w poezji Lipskiej, zaglądając do tomików z przełomu wieków i tych najnowszych, to zaobserwować można szczególne przewartościowanie motywów. Nad me-tonimicznym rozumieniem sukni jako *alter ego*, konotującym pamięć o cieleśności i doczesności, dominować zaczyna dykcja nowoczesności – technologiczny i „życiodoporny” płaszcz, skrojony na miarę nowych czasów. Gdy przychodzi bowiem „[n]owy wiek”, „[t]woja sukienka leży koło łóżka. / Mój garnitur chorągiew piratów”:

Badamy laboratoryjnie nasze śniadanie.
314 kalorii na białym talerzu.

Zapina nas na błyskawiczny zamek
życiodoporna kamizelka.
(SZ 23)

Zmiana nawyków kulinarnych i sposobu ubierania się odzwierciedla w tekście zmiany obyczajowe i społeczne. Ten tok myślenia zdaje się dominować w późnej twórczości Lipskiej, wadzącej się z ponowoczesnością i konsumpcyjnym społeczeństwem: poetka anatomicznego krajobrazu, odślaniają-

¹⁴ *Ogon jaszczurki*, rozmawiała A. Piech, „Gazeta Wyborcza”, dodatek krakowski, 2000, nr 124, s. 8.

ca wewnątrz ciała i eksplorująca leksykę biologiczną w tomikach z końca XX wieku i tych najnowszych, staje się przewrotną, ironiczną piewczynią powierzchowności skrzętnie i krzykliwie zakrywającej nicłość, jak w wierszu *Naciśnij enter*, którego podmiot proponuje: „[d]la zmarłych fryzjer. Zabiegi kosmetyczne. / Zakład fotograficzny” (SZ 48), zaś w *Turystach słów* powie bezpośrednio i nieco dramatycznie: „Malujesz usta nad przepaściami” (SZ 13). Mamy tu zatem do czynienia z ciekawym odwróceniem dotychczas dominującej wykładni metafory – ubranie nie utwierdza już nas w rzeczywistości, a jedynie ją kreuje, zastępuje, żyć to nie tyle być ubranym, ile umieć się pokazać, zaprezentować. Stary płaszcz z wczesnej młodości z wyczuwalnym „pulsom guzików” stanowi tylko nostalgiczne wspomnienie świata wartości przez podmiot, który nosi „już na sobie Jutro. / Płaszcz Przyszłości” (*Teraz*, DPS 47). Za każdym razem, co charakterystyczne dla dykcji Lipskiej, ton osobisty wykracza poza wymiar prywatny, prowadząc do oceny aktualnej rzeczywistości: tradycyjnemu zapięciu na guziki przeciwstawiony zostaje „błyskawiczny zamek” (*Nowy wiek*, SZ 25), kościoły zastępują galerie, a świat podporządkowuje się regułom rządzącym pokazami mody i wybiegu. W *Suplemencie diety* krawiecka metafora świata buduje nadrzędny koncept służący diagnozowaniu zmian zachodzących we współczesności – tylko pamięć umożliwia powrót „do starej mody ulic”, „do pierwszych / projektantów miłości” i „żurnalu sypialni” (DPS 49). Z kolei wiersz o symptomatycznym tytule *Krzyk mody* staje się protestem przeciw płytkiej estetyzacji i pogoni za blichтром, sprzeciwem wobec nowej, atrakcyjnej religii konsumpcjonizmu:

Umieramy coraz piękniej
w kolekcji Gianniego Versace.
Elegancja jest pisklęciem estetyki.

Biegamy po kościołach mody
wierząc że w pomarańczy będzie nam do twarzy.
[.....]
Wieczorem mamy zaproszenie
na wernisaż Sądu Ostatecznego
(SZ 9)

Śmierć opisana w nowych (zawsze modnych!) dekoracjach, silnie ironizujący ton, niepozostawiający wątpliwości co do stosunku podmiotu autorskiego do przedstawionej sytuacji, intensywne wykorzystywanie leksyki z kręgu kolorowych pism dla pań, która skonfrontowana zostaje z atrybutami religijności – to rozpoznawalne cechy poetyckiego dyskursu Lipskiej. Według Piech-Klikowicz, cytowany wiersz stanowi opis śmierci za życia społeczności biegającej po galeriach i ukazuje dramatyzm nowoczesnej

podmiotowości¹⁵. Krzykliwa i atrakcyjna jednocześnie estetyzowana powierzchniość stara się tu nieudolnie maskować pustkę istnienia, uruchamiając jednocześnie metaforę świata jako magazynu, sklepu z materiałami, silnie obecną np. w liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

Ten splot leksyki religijnej i tekstylnej, dokonujący spływającej wartości sekularyzacji, pojawia się także w innych późnych wierszach Lipskiej: w *Na Mariahilferstrasse* poetka opisuje „liturgię zakupów” w świątecznym tłoku oraz „[l]itanię wieczorowych sukien” (D 29, 31); w *Pomarańczy Newtona* z sarkazmem podziwia „nowe pokazy ustrojów. / Swobodną elegancję Armaniego”, „[o]statni już krzyk demokracji”, a „[n]a podium umarłe modelki. / Tory kolejowe makijażu / rozmazane przez impresjonistów” (PN 5)¹⁶. W *Martwej naturze* natomiast „[p]rofetyczne wizje / dyktatorów mody” wieszczą wizję „epoki błyskawic”, a „[ś]wiat skrojony na naszą miarę / pod krótkotrwałą tkaniną nieba / ma za wąskie rękawy i jarmarczną czapkę” (P 33). Również „ja” z dużo wcześniejszego *Internatu dla Trudnych Poetów* „[w]kłada na siebie świat / ale nie mieści się / w jego rękawach” (WN 333). Metafora tekstylna staje się tu zatem wyrazistym narzędziem ironii, tyleż efektywnym, co efektywnym: „[z]akładanie na siebie świata jak ubrania sugeruje, że świat jest tylko czymś tymczasowym, podlegającym wymianie, do pewnego stopnia przypadkowym”, a metaforyka związana z ubieraniem się wyraża niegotowość, niedojrzałość podmiotu, twierdzi Piech-Klikowicz¹⁷. Wydaje się jednak, że istotniejsze jest tu wskazanie na intelektualną szczupłość, ludyczne zorientowanie, krzykliwość powierzchowność, za którą nic się nie kryje, a której zdystansowany, myślący krytycznie podmiot zaakceptować nie może. U Lipskiej bowiem „tkanina nieba” jest „krótkotrwałą”, „świat skrojony na naszą miarę”, a nic zdaje się wymykać z ręki. Warto jednak zauważyć pewną ambiwalencję tonu w elegijno-ironicznym wierszu zamykającym ostatni tom – *Czytnik linii papilarnych*. Jego podmiot zwraca się do upersonifikowanego świata, którego koniec „[k]toś ciągle przewiduje”, zauważając – mimo wszystko – piękno nietrwałej tkaniny: „Czasem jesteś piękny. Kosmiczny ciuch. / Nieziemska garderoba krajobrazów” (*Świat*, CLP 49).

Poetycka wersja wydzierganego czy skrojonego świata rodzi pytanie o jego projektanta, każąc zastanowić się nad konsekwencjami jego działań oraz odpowiedzialnością za los człowieka. Istotna staje się w tej poezji po-

¹⁵ Zob. A. Piech-Klikowicz, *„Patrzmy sobie w oczy...”. O twórczości Ewy Lipskiej*, Kraków 2013, s. 121.

¹⁶ Co ciekawe, tu także zmianom trendów w modzie towarzyszy zmiana przyzwyczajzeń kulinarnych: „Na scenie MacHamlet’s. / Teatr szybkiej obsługi. / «Biedny Yorick». Glutaminian sodu. // Świadkowie historii / z pobliskiej frytkarni. // Żegnajcie Ofelie z konserwantów. / Chipsy strachu porywa wiatr” (*Pomarańcza Newtona*, PN 9).

¹⁷ A. Piech-Klikowicz, dz. cyt., s. 223.

stać krawca, który zdecydował o kroju naszego życia. W religijnie zorientowanej poezji kobiet występował Tkacz jako boski Stwórca świata, w tej zsekularyzowanej, acz stawiającej pytania metafizyczne, napotykamy natomiast krawca ucłowieczonego, którego tożsamość pozostaje z reguły nieznaną, jak w wierszach Pawlikowskiej, lub też jego funkcję przejmują podmiot, sam tkający swój los – jak w tekstach Wisławy Szymborskiej czy Krystyny Miłobędzkiej. Język sukienny okazuje się językiem zaprzeczonej transcendencji także u autorki *Gdzie Indziej*, u której następuje przesunięcie akcentów – Krawiec/Tkacz staje się tu powracającą wielokrotnie w wierszach zastępczą figurą Boga¹⁸: „Nie chodzę do kościoła. / Z panem Bogiem spotykam się u krawca. / Szyjemy sobie taki sam grób” (*Zwierzenia racjonalisty*, SOP 316). Spersonifikowany i sprywatyzowany Bóg traci swą boską moc, a pustka po nim jest odczuwalna, zauważalna, choć trudna do wypełnienia – jego miejsce zdaje się zajmować niepokojący „Disc Jockey z pobliskiej Apokalipsy” (*Trójkąt*, SZ 57).

W wierszu *11 września 2001* sprywatyzowany Bóg to „mój krawiec”, pozostający w konfidencji z podmiotem:

I tylko mój krawiec
z którym cicho rozmawiamy
ściegiem płaskim
mówi
że świat się spruł.

A maszyna do szycia
zjadliwie się śmieje.
(SZ 31)

Rzeczywistość rozpadła się tu po raz kolejny, tak jakby raz jeszcze pękły szwy w sukni uszytej przez babcię. Lipska pokazuje „spruty” świat po terrorystycznym zamachu, gdy puszczają fastrygi wartości, chwieje się porządek istnienia, a ten, kto szyje na „maszynie do szycia”, zdaje się sabotować dotychczasowe reguły. Materia się rozpada, gdy zamiast ręki krawca pojawia się nie-ludzka maszyna do szycia – wraz ze zmianą technologii szycia zmienia się „technologia” istnienia.

To ważna dominanta we współczesnej lekturze rzeczywistości według Lipskiej, nieprzejednanej w ocenach kulturowego *status quo* pierwszych dekad XXI wieku: rzecz nie polega na tym, że to świat został źle uszyty dla nas – to bowiem my zmieniliśmy jego miarę na zbyt wąską i jarmarczną, zredukowaliśmy wymagania wobec siebie, „ulegamy zmysłowemu prawom

¹⁸ Zob. A. Poprawa, *Ale jest pewność, że to Ewa Lipska*, „Odra” 2004, nr 4, s. 6; A. Piech-Klikowicz, dz. cyt., s. 163.

rynku” (*Pomarańcza Newtona nieskończoność*, PN 63), wybierając niewłaściwy (modny, a nie tradycyjny!) krój. Ubiór w poezji Lipskiej okazuje się znakiem kondycji życia, które jest takie, jakie je sobie zaprojektujemy. Diagnozując zaś współczesną rzeczywistość, metaforą życia społecznego w kulturze konsumpcyjnej czyni poetka galerie handlowe i wybiegi dla modelek, afiszujące to, co zewnętrzne i atrakcyjne. Uwiedzeni konsumeryzmem, którego najwyrazistszym przejawem jest moda, odwróciliśmy się od przeszłości, goniąc za najnowszym fasonem „Płaszcz Jutra” czy „życiodpornej kamizelki”. Jeśli bowiem zgodzimy się z tezą, że we współczesnym społeczeństwie nastąpiło zastąpienie opozycji „tradycja – nowoczesność” przeciwstawieniem „obyczaj (tradycja) – moda”¹⁹, to ostatnie tomy Lipskiej zdają się to twierdzenie poetycko wspierać: podmiot woli „puls guzików” od zamka błyskawicznego, a w najnowszym tomiku wspomina „[m]iękką flanelę / dzieciństwa / kiedy Absolutny Czas Newtona / nie zawracał nam głowy” (*Życie*, CLP 12). Autorka *Pomarańczy Newtona* przyłącza się tym samym do jednoznacznie negatywnego głosu intelektualistów-moralistów²⁰, podpisując się pod zarzutami degradacji więzi społecznych, zwłaszcza intymnych, oraz uprzedmiotowienia sfery wartości:

Społeczeństwo jest „pożerane” przez świat znaków bez znaczenia, nie odróżniamy rzeczywistości od wirtualności, bo różnica między nimi już nie istnieje, toniemy w konsumpcji, stajemy się bezwolną, nieangażującą się w politykę masą, a jedyny opór, jaki stawiamy, polega na nicnierobieniu i niereagowaniu.

Lipska ujmuje to poetycko:

Gadu-gadu telefonuje jego fotografia.
Poślubna podróż przejeżdża przez ekran.
Ona w pliku białej sukienki. On w ikonach tenisówek.
(*Pełny ekran*, GI 35)

Ocena to tyleż smutna i gorzka, co zapewne jednostronna i dyskusyjna. Poetka wydaje się być jednak konsekwentna i nieprzejednana w swych sądach. Symptomatycznie w ostatnim tomie – *Czytnik linii papilarnych* z roku 2015 – w wierszu o tytule *Do utraty tchu* powracają wszystkie sygnalizowa-

¹⁹ Zob. T. Szlendak, K. Pietrowicz, *Moda, wolność i kultura konsumpcji*, w: *Rozkoszna zaraża. O rządach mody i kulturze konsumpcji*, red. T. Szlendak, K. Pietrowicz, Wrocław 2007, s. 22.

²⁰ „Kultura konsumpcyjna (i co za tym idzie – zjawisko mody) jest bowiem przedmiotem ustawicznej krytyki ze strony intelektualistów”, których „można podzielić przynajmniej na dwa obozy: «moralistów» i «partyzantów». Moralisci to myśliciele, z reguły akademicy (filozofowie, politolodzy i socjologowie), a partyzanci to działacze społeczni, dziennikarze i inne osoby aktywnie zaangażowane w zwalczanie patologii kultury konsumpcyjnej”. Zob. tamże, s. 15; następnym cytatem – s. 16.

ne wcześniej metafory: równanie „żyć to być modnym” skonfrontowane zostaje z tym obowiązującym wcześniej: „być ubranym – żyć”, topos życia jako balu zmienia się w życie-balangę, a podmiot znów znajduje się pomiędzy dwoma brzegami, w metafizycznym przejściu:

Ta balanga nie ma żadnej historii.
Po prostu spotkaliśmy się
z tymi którzy wychodzą już z mody
i stoją na wybiegu w szerokich
wełnianych ramionach śmierci.
(CLP 18)

Ta zaś zdaje się wciąż nosić tradycyjny wełniany płaszcz.

Powyższe przykłady wzmacniają z pewnością biologiczno-metafizyczny wątek sukieny, który przewija się we współczesnej poezji kobiet. Wybierając płaszcz zamiast sukienki, Lipska zdaje się rezygnować z eksponowania kobiecych składników stroju, wpisując się tym samym w androgyniczny model poezji, maskujący i uniwersalizujący płciowość dyskursu²¹. Przede wszystkim jednak ubiór jest dla niej wyrazistym znakiem refleksji nad procesami społecznymi i cywilizacyjnymi, służy krytyce kultury i aktualnego stanu społeczeństwa konsumpcyjnego; będąc zaś jego ekspansywnym i widocznym elementem, zostaje wykorzystany przeciw niemu. Metafora sukni testuje w tej poezji zmiany obyczajowe, polityczne, społeczne, pokazuje zdehumanizowany obraz ponowoczesnego świata – moralizatorsko, tendencyjnie i ironicznie, ujawniając jego zagrożenia oraz całkowicie pustą i bezwartościową podszewkę. Ale także – w pewnym stopniu – jest refleksem głęboko ukrytego kobiecego spojrzenia oraz wrażliwości tej pozornie neutralnej płciowo poezji.

²¹ Zob. A. Nasiłowska, *Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku: między androgynicznością a esencjalizmem*, w: *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 293.

„Sunąc krawędzią”. Chusty, buty i przesłony w poezji Krystyny Dąbrowskiej

W poezji Krystyny Dąbrowskiej najważniejsze rozgrywa się w napięciu pomiędzy sugestywnie opisanym obrazem, wyznaczającym materialną gęstość poetyckiego świata, a jego metaforyczną głębią czy wnętrzem, tym, co dzieje się poza nim, a co zostało w planie świata przedstawionego jedynie zasugerowane, przesłonięte i oddalone. Chciałabym przyrzeć się temu, co pośredniczy między oboma planami, stając się sygnałem czy interpretantem dla empirii wtłoczonej i wychylającej się z tych wierszy, tak skrupulatnie i trójwymiarowo przez poetkę opisywanej i opowiadanej.

Fakt, że „rzeczywistość Krystyny Dąbrowskiej mieści się w opisach”, a „człowiek tej poezji to istota opisująca”¹ (po ostatnim tomiku należy dodać: opowiadająca²), szybko dostrzegła krytyka, podkreślająca plastyczną konkretność oraz nasyconą zmysłowością sytuacyjność starannie kadrowanych osób, miejsc i zdarzeń. Jednocześnie zwracano uwagę na refleksyjność tego opisu³, „widzenie rozumiejące”⁴, metaforyczność, symboliczność bądź alegoryczność obrazów, z których wyłania się „codziennność przemieniona”⁵, zwykle historie okazują się zaskakujące, otwierając na dalsze ciągi

¹ P. Matywiecki, *Styl istnienia (o „Białych krzesłach” i „Biurze podróży”)* [online], [2013], [dostęp: 31 lipca 2015], dostępny w Internecie: <<http://www.literackie.pl/recenzje.asp?idautora=108&idtekstu=3762&lang=PL>>.

² Krystyna Dąbrowska jest autorką trzech tomików poetyckich: *Biuro podróży*, Kraków 2006 (BP), *Białe krzesła*, Poznań 2012 (BK), *Czas i przesłona*, Kraków 2014 (CP). Wszystkie fragmenty wierszy w tym rozdziale pochodzą z tych wydań – w nawiasach przy cytatach podaję skrót odsyłający do tomiku oraz numer strony.

³ Zob. P. Matywiecki, dz. cyt.

⁴ I. Smolka, *Codziennność przemieniona (o „Białych krzesłach”)* [online], [2013], [dostęp: 31 lipca 2015], dostępny w Internecie: <<http://www.literackie.pl/recenzje.asp?idautora=108&idtekstu=3720&lang=PL>>.

⁵ Tamże.

narracji⁶, z banału istnienia zaś wychyla się tajemnica⁷, sugerując podwójność istnienia.

Podmiot wierszy Dąbrowskiej nieustannie zaznacza, że widzi, patrzy, spogląda, podkreślając tym samym subiektywizm i relatywizm przyjętej perspektywy, przy czym „ja” widzącym i opowiadającym może stać się każdy element przedstawionego świata, także ten nieożywiony: parterowe okna, katedra czy statua na wzniesieniu. W tej poezji to świat „wyziera na nas”, przyłapując nas na istnieniu – jak by powiedział Bolesław Leśmian⁸, różnica polega na tym, że odwzajemnione spojrzenie należy tu nie tylko do natury, ale także do fragmentów cywilizacyjnego krajobrazu, rzeczy i budowli wpisanych w pejzaż miasta.

Co istotne, rzeczywistość w tej poezji nie jest po prostu opisywana, ale restytuowana w opisie/opowiadaniu, powoływana do istnienia poprzez poetycki zapis, ocalana w słowach, zaprzeczających nieistnieniu, przemijaniu, wreszcie – śmiertelności. Włącza się tym samym Dąbrowska w nowoczesne rozumienie symbolizmu jako gestu umacniania rzeczywistości poprzez językową iluzję, w pewnym sensie bowiem nie tylko widzi i opisuje świat, ale zarazem „widzi poprzez opis”, nieustannie ujawniając ów gest kreacji⁹. Na pierwszy plan wysuwa się tym samym metaforycznie pojęta „przesłona”, a więc gest podmiotu, który decyduje o tym, ile świata (i światła) wpadnie do wiersza podczas opisu; który ustawiając głębię ostrości opowiadania, odpowiednio naświetla najważniejszy punkt w narracji; który wreszcie refleksyjnym spojrzeniem uwyrażnia granice między światem a utrwalającym go słowem, granicę płynną, wciąż zacieraną i przepuszczalną. W ujawnieniu perspektywy, w przesłonie oka, geście odsłonięcia mieści się właśnie podmiotowość i subiektywizm kreującego czy fingującego rzeczywistość „ja”, które pozornie tylko oddając głos światu, jednocześnie „pisze siebie” i opowiada o sobie, własnym rozumieniu lub poszukiwaniu. Krystyna Dąbrowska powie o tym tak:

Pisanie to dla mnie sposób komunikowania się z własnym doświadczeniem – czasami wydaje mi się, że tylko to, co uda mi się zapisać w formie wiersza, jest dla

⁶ Zob. L. Szaruga, *Tajemne przejścia*, „Kwartalnik Artystyczny” [online], 2007, nr 2 (54) [dostęp: 31 lipca 2015], dostępny w Internecie: <<http://www.literackie.pl/recenzje.asp?idautora=108&idtekstu=2374&lang=PL>>.

⁷ Zob. I. Smolka, *Prawdziwa wyprawa badawcza*, „Nowe Książki” [online], 2007, nr 4 [dostęp: 31 lipca 2015], dostępny w Internecie: <<http://www.literackie.pl/recenzje.asp?idautora=108&idtekstu=2378&lang=PL>>.

⁸ W wierszu *Zwiewność* na przykład, zob. B. Leśmian, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1991, s. 212.

⁹ Zob. M.P. Markowski, *Leśmian. Poezja i nicłość*, w: tegoż, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 90.

mnie realne i dostępne. Paradoks, bo „wyściowy materiał” zostaje w wierszu przekształcony i niekiedy jest to daleko posunięta modyfikacja. Do tego dochodzi impuls kronikarski – zapisać coś, żeby nie przepaść. Żeby podzielić się historią, której nikt inny nie zanotuje, opowiedzieć o człowieku, o którym nikt inny nie opowie. Znaleźć formę dla emocji, które teraz są żywe, absorbujące, bywa, że przytłaczające, a później zblakną i miną¹⁰.

W samej zatem czynności opisywania oraz tematyzowania opowieści, w kadrowaniu ujawniającym ramy poetyckiego obrazu, najpełniej objawia się ślad obecności i tożsamości podmiotu, który – by posłużyć się słowami jednego z wierszy – nieustannie „sunie krawędzią” (*Przyglądał się*, BP 20). Krawędzią, która naprowadza na przestrzeń ułożoną poza opowiadaną historią, wiążąc się z pytaniem o znaczenie, dodatkowy sens, o to, co przesłonięte – poza, ponad, w głębi obrazu. Opowieści te uznać można za metaforę „otwartą, pozatekstową, katalektyczną lub niedokonaną”, jak to określił niegdyś w odniesieniu do poezji Krystyny Miłobędzkiej Tymoteusz Karpowicz, przywołując fragment wiersza Juliana Przybosia *Nowa róża*: „Stuknij dwa razy w stół, a raz poza”¹¹. Według Karpowicza, „z tego naniesienia na siebie dwóch światów: materii i jej projekcji myślowej, niezwerbalizowanej w wierszu Przybosia, jedynie intencjonalnej, powstała najniezwyklejsza metafora”, samo poetyckie zdanie zaś:

[...] werbalnie, językowo-zwyczajowo, nie zawiera się ani krztyny tradycyjnego bi-materiału metaforycznego. Jest to oschłe polecenie jakiegoś „opukiwacza” powierzchni, znużonego perkusisty gramatyki i leksyki. Dopiero zmaterializowanie „poza”, w percepcji czytelnika, całkowicie poza tekstem, poza komunikatem, poza zapisem słownym, stwarza byt metaforyczny o sile magii (*creatio ex nihilo*). Pokazuje zawrotne perspektywy budowy szeregu semantycznego, który swoją intencjonalnością przekracza gramatykę i leksykę i powołuje do istnienia nowy byt przedmiotowy. Cień stołu (słowny) staje się stołem¹².

Podobnie dzieje się z sugestywnie uobecniającymi rzeczywistość opisanymi w wierszach Krystyny Dąbrowskiej, które stwarzają materialność świata i jednocześnie zagęszczają przestrzeń wiersza, tak że czytelnik niemal słyszy niemą sylabę kataleksy, wyczuwając jej obecność po drugiej stronie krawędzi wiersza. Miłobędzka otwierała swą poezję gramatycznymi

¹⁰ „W sztuce nie ma demokracji”. Rozmowa z Krystyną Dąbrowską [online], 19 marca 2014 [dostęp: 31 lipca 2015], dostępny w Internecie: <<http://www.literaturajestsexy.pl/w-sztuce-nie-ma-demokracji-rozmowa-z-krystyna-dabrowska/>>.

¹¹ T. Karpowicz, *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej* [online], 29 kwietnia 2006 [dostęp: 31 lipca 2015], dostępny w Internecie: <<http://portliteracki.pl/przystan/teksty/metafora-otwarta-o-poezji-krystyny-milobedzkiej/>>.

¹² Tamże.

przesuwankami, eliptyczną składnią, imiesłowami i przyimkami, zagłębiając tym samym w głąb języka, teksty Dąbrowskiej przyjmują odmienną strategię: pozornie przezroczyste językowo (jeśli bowiem pojawia się lingwizm, to tylko dyskretnie), tworzą plastyczną, polisensoryczną, trójwymiarową opowieść o świecie z regulowaną przesłoną, która ujawnia deziluzyjne sygnały i każe szukać niewybrzmiałego, symbolicznego zakotwiczenia opowiadanych obrazów. Dąbrowska tak bowiem konstruuje swe poetyckie przesłony, by zmieniając przepływ światła, regulując ostrość widzenia i kąt jego nachylenia, za każdym razem stanowić na nowo projektowaną dla czytelnika perspektywę rozumienia.

Warto zatrzymać się na jednym, bardzo szczególnym, silnie metaforyzującym się rodzaju przesłony, wielokrotnie wykorzystywanym w wierszach Dąbrowskiej: na strojach i elementach – nie tylko kobiecej – garderoby. Autorka *Białych krzesel* w przeciwieństwie do swoich rówieśniczek nie zagłębia bowiem w swych tekstach do wnętrza ciała¹³, lecz przypatruje się jego powierzchni i powierzchowności, rozwijając zarazem tekstylny wątek tej poezji. W jej tekstach – podobnie jak i u innych piszących kobiet, o których była już wcześniej mowa – suknia, chusta czy płaszcz jako synekdochy damskiego stroju nie pojawiają się ani przypadkowo, ani bezinteresownie. Liczne, acz rozproszone w wierszach, elementy garderoby – poświadczające bycie „tu i teraz”, umacniające związek z tym, co ziemskie – uprawdopodobniają opisy bohaterów, ewokując swoisty rodzaj zaangażowania w rzeczywistość, zwłaszcza w jego społecznym i kulturowym wymiarze. „[T]e trochę garderoby”¹⁴ to jednak w przypadku Dąbrowskiej coś więcej niż ślad doczesności, podkreślający jej powierzchowność – dosłownie materialne okazuje się w jej poezji zawsze potencjalnie metafizyczne, katalektycznie otwarte na to, co kryje się „poza” krawędzią. Jak w *Mieście umarłych*, gdzie:

Na sznurach rozciągniętych między nagrobkami
kobieta wiesza świeżo upraną bieliznę.
Podnosi ręce jak w niemym lamencie,
żeby przypiąć klamerką majtki czy koszulę.
Halki, prześcieradła tańczą wśród kamieni.

¹³ Znacznie częściej bowiem obserwacja ciała w najnowszej poezji kobiet nie zatrzymuje się na powierzchni, lecz wkracza do jego wnętrza, przekraczając granice skóry, by wspomnieć chociażby o tekstach Marii Cyranowicz, Marty Podgórnik, Joanny Mueller czy Justyny Bargielskiej. Poetki nagość zewnętrzną wymieniają na tę wewnętrzną, w geście obnażenia szukając gwarancji autentyczności, a bohaterki ich wierszy rozbiegają się z ciała, odsłaniają anatomiczne wnętrza i jego fizjologiczne procesy, poszukując odpowiedzi na tożsamościowe pytania.

¹⁴ „Halina Poświatowska – te trochę garderoby”, z wiersza *** [Halina Poświatowska *to jest podobno człowiek...*]; zob. H. Poświatowska, *Wiersze wybrane*, wstęp i wybór J. Zych, Kraków 1992, s. 275.

Wokół mauzolea, w których żyją ludzie:
sublokatorzy umarłych i stróże ich spokoju.
[.....]
Słońce. Kurz pustyni. Bielizna schnie szybko,
więcej resztką wilgoci na cmentarną ziemię.
Przed drzwiami mauzoleów sąsiedzi przy herbacie,
spędzają popołudnia w skąpym cieniu grobów,
przywiązani do nich tak jak sznury z praniem.
(*Miasto umarłych*, BK 10)

Codzienna sytuacja wieszania bielizny skonfrontowana z miejscem pamięci nabiera metaforycznego wymiaru – przywiązanie do grobów (dosłowne: sznurki rozwieszono między nagrobkami) oznacza tu także paradoksalnie przywiązanie do życia, przynależność do świata teraźniejszego, w którym śmierć ociera się o codzienność, uwyrażniając dzięki cmentarnej ramie tymczasową przewagę krzątaństwa¹⁵, a pośrednikiem między tymi dwoma światami i sygnałem metafizycznego otwarcia stają się trywialne „sznury z praniem”. Majtki, halka i koszula to elementy ubrania, które naprowadzają na „intymne «ja»”¹⁶ – wydobyte z ukrycia, umieszczone w wierszu na pierwszym planie, stają się demonstracyjnym potwierdzeniem – choćby na moment – przewagi egzystencji, która opiera się przemijaniu, zwłaszcza w przestrzeni naznaczonego historią miejsca. Ubranie rozumieć tu można jako metaforę szaty dla duszy, której odrzucenie oznacza umieranie, w miejsce motywu rozerwanej sukni śmiertelnej¹⁷ pojawia się jednak u Dąbrowskiej uspokajający, ugruntowujący w codzienności obraz suszącej się bielizny. Kobieta wieszająca pranie w geście wzniesionych ramion przypomina jednocześnie płaczkę lamentującą nad tymi, co odeszli, a także tymi, którzy będą następnymi. Koszule i prześcieradła stanowią tu bowiem zarazem ślad i zapowiedź nieuchronności przemijania – są zasłoną i łącznikiem między światem żywych a „miastem umarłych”, którego mieszkańcami jesteśmy my wszyscy...

W tekstach Dąbrowskiej znaleźć można także liczne wykrawane z codzienności behawioralne portrety kobiet, które uchwycone zostały w różnych życiowych sytuacjach i pozach, opisane (i ubrane) „od stóp do głów” (***) [*Skąd mam spojrzeć, żeby cię zobaczyć?*], BK 5). Jest wśród nich sprzedawczyni mioteł i dziewczyna w mużmańskiej chustce, staruszki w zimowych płaszczach i młode kobiety w strojach plażowych, a także tancerz szyjący suknie dla nieżyjącej siostry. Strój pokazuje tu różnice kulturowe, histo-

¹⁵ Zob. J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 2006.

¹⁶ M. Toussaint-Samat, *Historia stroju*, przeł. K. Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 2011, s. 324.

¹⁷ Tamże.

ryczne, obyczajowe, społeczne. Malarsko opisany, każdorazowo odsłania pewną historię i prawdę o człowieku – jak w wierszu kadrującym (i kreującym zarazem) postać kobiety na tle „huczącego bazaru”, wyrazistą i przyciągającą wzrok poprzez swój strój właśnie:

Zmęczona królowa,
jej tron to skrzynka po owocach
jej korona – złoty wiecheć miotły,
który położyła sobie na głowie,
owiniętej czarnym turbanem.
[.....]
Jedna spracowana ręka
w siodle spódnicy między kolanami,
druga podpira śniady policzek.
W ustach gorycz,
w łukach brwi skamieniało zdumienie.
(*Sprzedawczyni miotł*, BK 14)

W innym tekście z tomu *Białe krzesła* sportretowana zostaje „dziewczyna owinięta mużułmańską chustką”, o „jasnej karnacji, lekko zadartym nosie”, która okrywa się „chustą, zasłoną / pozwalającą jej milczeć o sobie”:

zawsze w czerni, okutana dokładnie,
najmniejszy kosmyk włosów nie miał szansy się wymknąć,
szyja zakryta, spódnica do ziemi.
(*Dziewczyna w mużułmańskiej chustce*, BK 33)

Podobnie jak i poprzednie obrazy, ten również skrywa w sobie coś oksymoronicznego i niepokojącego zarazem: w znieruchomiałym „mieście umarłych” raziała w oczy powiewająca biel koszul na sznurze, zmęczona sprzedawczyni posadzona została na tronie ze skrzynki i wystylizowana na królową, młoda dziewczyna zaś, niemal niewidoczna pod mużułmańskim strojem, jest jak „póldzika kotka” ukrywająca swoją tajemnicę („Amerykan-ka? / Krążyły plotki, że Irlandka”). Szczegóły jej wyglądu uwypuklają różnice kulturowe i religijne, prowokują do rekonstrukcji indywidualnej biografii kobiety. Ubiór w tej poezji bowiem nie tyle wskazuje na kobiecość, ile pełni funkcję socjologicznej charakterystyki, ujawnia społeczne wartościowanie, stając się świadectwem doczesnego istnienia: być ubranym – po raz kolejny w poezji kobiet – znaczy bowiem żyć, a rodzaj i jakość stroju określa status i kondycję bohaterki, a także zasłania ich los – pozwala im milczeć, zarazem odkrywając głęboką prawdę o nich samych.

Strój wiąże z życiem również w *Kariatydach*, gdzie opisane zostały dwie staruszki „w ciemnych zimowych płaszczach”, które z odkrytymi głowami „idą energicznym krokiem” w bezwietrzną pogodę (BK 17). Przeciwwstawio-

no im smukłe kariatydy na zabytkowym domu, co „świecą kamienną goli-
zną”, ich „skóra, kiedyś gładka, / jest cała w rysach, bruzdach”, a głowy
muszą dźwigać ciężkie sklepienia. W *Portrecie podwójnym* z kolei spotkanie
bohatek z różnych epok oparte zostało na zderzeniu kontrastującego
ubioru – ta „w zabudowanym kostiumie i napastrku czepka” oraz ta
„[o]palona, krzepka, w czerwonych stringach, topless”, pokazująca „balony
pośladków” (BK 25). Strój mówi też wiele o „[k]obietach o oczach jak ścinki
drogiego materiału / z którego uszyto coś wystrzałowego / parę dekad te-
mu” – starzejące się postaci zostały tu scharakteryzowane poprzez kadro-
wanie detalu: „noszą zegarki na bransoletkach” i „męskie koszule starannie
rozchełstane / pod nim wygodne ciała” (*Kobiety o oczach jak ścinki*, BP 17).
Zmiana ubrania towarzyszyła zawsze zmianom zachodzącym w życiu
i wskazywała najważniejsze jego etapy, a przebranie symbolizowało jedno-
cześnie odmianę wewnętrzną człowieka¹⁸. Muzułmańska chustka, czerwone
stringi, czarny zimowy płaszcz czy męska koszula mówią zatem więcej, niż
zasłaniają, osadzając w kulturowych realiach i czasoprzestrzeni.

Co ciekawe, uprzywilejowane miejsce wśród ubrań bohaterów Dą-
browskiej pełnią nakrycia głowy oraz buty, zwracając tym samym uwagę
na krawędzie ludzkiego ciała, graniczące czy kontaktujące się ze światem.
Sprzedawczyni mioteł miała głowę „owiniętą czarnym turbanem”, a sama
chusta trzykrotnie występuje w tytułach wierszy. Obok *Dziewczyny w mu-
zułmańskiej chustce* pojawia się jeszcze *Kobieta w wełnianej chuście*, której
„[z]garbione ciało” w nieco surrealistycznym obrazie staje się „strojnym
tułowiem” byka, a ten „czasem zadziera łeb tak nagle / że wzdrygają się
frędzle czarno-białej chusty” (BP 19), oraz odmienny w tonacji, nacechow-
any symbolicznie liryk *Ta chustka*. Sygnalizowany w tytule ubiór staje się tu
znakiem kobiecości i przypisanej jej kulturowo roli: „Ta chustka, która
chroniła mnie od słońca” –

ona wprowadza mnie tu, gdzie kobiety
klękają nad strumieniem, zanurzają chustki w wodzie
i płuczą, płuczą białe chustki w czarnej wodzie.
(*Ta chustka*, BP 21)

Widok piorących w rzece kobiet ma w sobie coś z archetypicznego ob-
razu, na poły realnego, na poły onirycznego, w ostatnim dwuwiersiu przy-
pominającego klimatem katastroficzne sielanki Józefa Czechowicza –
w wierszu Dąbrowskiej jednak nie „[k]siężyc idzie srebrne chusty prac”¹⁹,

¹⁸ Zob. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska,
P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 443.

¹⁹ J. Czechowicz, *Na wsi*, w: tegoż, *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, Wrocław 1985, s. 10.

lecz wprowadzająca w mityczny świat chustka („która mnie okrywała podczas snu”) zdaje się jeszcze „pachnieć snem” i „chronić przed złem” („którą przewiązywałam zwichnięte kolano”). Co istotne, nakrycie głowy kobiety, symbolizujące jej skromność i niewinność, ale również zależność, staje się „tobółkiem na buty”, gdy podmiot idzie „samym brzegiem” – w tym metaforycznym obrazie koncentrują się powtarzalne sceny i motywy tej poezji: akwatywny krajobraz, droga wzdłuż linii brzegowej, chustka zrzucona w geście wolności oraz uwolnione od butów stopy. Odkryte głowy miały też wspomniane wcześniej, idące energicznie stare kobiety, na które z zazdrością spoglądały kariatydy, dźwigające nieruchomo sklepienie. Kobiety owinięte chustami czy turbanami – dosłownie i przenośnie – nie mają wolnej/otwartej głowy. Zrzucenie chustki i zżucie butów staje się tu zatem „symbolem wolności, rozumianej jako swobodne, bo wolne od bólu, kroczenie drogami życia”²⁰ – jest deklaracją możliwości wyboru i samostanowienia o sobie.

Jednocześnie ów gest zdejmowania ubrań (chusty czy butów) bywa sygnałem metafizycznego otwarcia – odrzucenie stroju pozbawia człowieka osłony i obrony przed siłami wyższymi²¹, jak w chwili śmierci, gdy człowiek stawał w swej nagości przed Bogiem. Przetworzony motyw rozbierania powraca również w innych tekstach Dąbrowskiej: „Ciemność powiek rozpada się / na ciemność drewna, łyka, ciężkich ubrań” (*Ciemność powiek*, BP 18), „[o]dcieli mi prąd, nie mam świecy, jest po zmierzchu. / Z głuchego pokoju wychodzę na balkon, ciemność zaczyna się spieszyć / jak płaszcz wyjęty z szafy i zapinany w biegu”, „jak bardzo jestem / poza zasięgiem światła” (*Odcieli mi prąd*, BP 30). Realistyczne sytuacje zyskują tu drugie dno dzięki tekstylnej metaforze, a rozbieranie się wiąże się nieuchronnie z niepokojącą metafizyczną ciemnością.

Wróćmy do butów, które zdają się pełnić w tej poezji szczególną rolę. Ich znaczenie powiązane jest z symboliką stóp – obuwiu, które przylega i chroni stopy, stanowi znak ujarznienia, wzięcia w posiadanie, odwołuje się do idei panowania²². Jak pisała autorka *Historii stroju*, but to również znakomita krótką charakterystyka noszącej go osoby i znamię cywilizacji: jest świadectwem rozwoju kulturowego, ekonomicznego, technicznego, „mówi o upodobaniach, kapryśkach i potrzebach chwili”, o naturalnych warunkach i poziomie życia właściciela, określa jego sylwetkę i sposób bycia²³.

²⁰ M. Toussaint-Samat, *Historia stroju*, s. 386.

²¹ Zob. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 133.

²² Zob. D. Forstner, dz. cyt., s. 447.

²³ M. Toussaint-Samat, *Historia stroju*, s. 385, 386.

Rodzaj noszonego obuwia identyfikuje postaci także w tekstach Dąbrowskiej. Bohaterka wiersza *Pomponiasta czapa* [sic!], *śmiech słowiańskiej baby* zakłada „irchowe czółenka w środku wścieklej zimy” (BP 16), emigranci z innego wiersza upadają „co chwila na swoich zdartych zelówkach” (*Tego dnia nie starczyło piasku*, BP 9), a bohaterka *Pani F.* słyszy dobiegający ją ze szpitalnego korytarza „stukot chodaków” (BP 15)²⁴. Nieprzypadkowo dla kobiety, którą ktoś poturbował na ulicy, życie zacznie się na nowo dopiero wtedy, gdy odrzucając termometry, pastylki i „ciepłe okłady” oraz tych, „co pomagają się podnieść”, „ona sama wstanie, poprosi / o buty i sukienkę” – założenie stroju oraz obuwia oznacza tu bowiem powrót do aktywności i wzięcie raz jeszcze świata w posiadanie (*Przewrócili ją na ulicy*, BP 7). Jeśli bowiem żyć znaczy być ubranym, to chodzenie w butach – zgodnie z utrwaloną symboliką – daje człowiekowi prawo do ziemi, na której stanie²⁵.

Postaci z wierszy Dąbrowskiej często jednak z wyboru chodzą boso. Bohaterka jednego z nich ugniata, jak można przypuszczać, kapustę w beczce: „Pierwszą warstwę depczę po omacku / biegnę na bosaka, w miejscu”, potem, gdy podmiot przesuwa się coraz wyżej, zadziera głowę z nadzieją, że „zaraz wyjr[z] nad krawędź”, a jednocześnie coraz bardziej zapada się w kolejne pokłady ugniatanej kapusty, oddalając od brzegu beczki, za którą widać światło (*Pierwszą warstwę*, BP 13). Wiersz ten otwiera się na interpretację metafizyczną (leksykalnie uzasadnioną tu dodatkowo „modlitwą”), zachowując jednak – co konstytutywne dla symbolu – pierwszoplanową materialność opisu. Także dzieci z wiersza *Bezpiersna jeszcze dziewczynka* „są boso, idą jak fakirzy po rozżarzonych węglach”, „człapią nagrzanym chodnikiem”, boso też ścigają się między sobą (BP 10). W apokaliptycznym obrazie wielkiej ślizgawicy, przypominającym nieco współczesne filmy katastroficzne, w których świat zagarnia „lodowa pustynia”, morze (życia) zamarza, „ślizgawica nie ustęp[uje]”, a wszyscy bohaterowie zaczynają po kolei tracić równowagę – z wyjątkiem jednej kobiety, która radzi sobie w tej trudnej sytuacji, ponieważ „wędruje boso: podeszwy jej stóp są grube i szorstkie” (*Tego dnia nie starczyło piasku*, BP 9). Tylko bowiem wprawiony, doświadczony wędrowiec, twardo stąpający po ziemi, zdoła przejść, unika-

²⁴ W tekście tym kilkakrotnie zostaje stematyzowana sama zasłona, oddzielająca od siebie dwie kobiety, które przebywają na jednej sali szpitalnej: „akcja” wiersza zasadza się w gruncie rzeczy na odsłanianiu co jakiś czas fragmentu obrazu, podlegającemu metaforyzującemu się opisowi – zasłona znajduje się w ruchu, decydując o zakresie widzenia podmiotu i bohaterki: „Czasem ona odsuwała zasłonę”, „Odsuwałam zasłonę i patrzyłam jak śpi” (*Pani F.*, BP 15).

²⁵ M. Toussaint-Samat, *Historia stroju*, s. 386.

jąc upadku. I jeszcze tajemniczy łyżwiarz, dostosowujący się do nowych warunków, przypominający chłopca z innego tekstu, który zastanawiał się, czy tata kupi mu łyżwy, gdy białe morze zamarźnie (*Ostatnie piętro*, BP 34). Wiersz o ślizgawicy jest taką właśnie Karpowiczowską metaforą otwartą, w której materialność opisu przesłania niewyraźny plan metafizycznej refleksji: Co stanie się, gdy pewnego dnia nie poczujemy oporu świata? Gdy nie starczy piasku na drodze? Jaki bagaż życia pozwoli nam nie upaść? Czy uda nam się zamienić buty na łyżwy?

W ten metafizykujący ton wpisują się też *Buty* z tomu *Białe krzesła*:

W przedsionku,
między ulicą a świątynią,
leżą moje buty
po całym dniu chodzenia.

Leżą jak łodzie
przy brzegu dywanu,
po którym idę
jak po wodzie.

Są brudne, a jednak
dotyka ich światło,
zagląda w nie,
przymierza.

Jak by mu w nich było?
Czekam boso.
Pasują? Uciekło.
A buty, znów na nogach, pieką.
(*Buty*, BK 13)

Buty, pozostawione między „ulicą a świątynią”, pełnią tu rolę pośrednika, są jak Charonowe łodzie, przeprowadzające człowieka między życiem a śmiercią. Zdjęcie obuwia i obnażenie stopy kulturowo stanowi wyraz czci, pokory, uniżoności²⁶, ale buty zdejmowano również przed świątynią, nie chcąc wnosić do niej kurzu i brudu z drogi oraz ze względu na materiał, z którego były zrobione (skóra z martwych zwierząt uchodziła bowiem za coś nieczystego). Pozostawienie butów w przedsionku jest więc gestem metafizycznie naznaczonym – „[o]d Indii do Rzymu, u pitagorejczyków i muzułmanów jest znana *religiosa* (religijne chodzenie boso)”²⁷.

Metafizyka ukrywa się tu także w grze języka, wykorzystującej homonię słowa „przymierza”. Światło przymierza brudne, zakurzone

²⁶ Zob. D. Forstner, dz. cyt., s. 447.

²⁷ Tamże.

pyłem codzienności buty, których nie wpuszczono do świątyni. Podmiot stąpa boso po dywanie – unoszony wiarą, idzie po dywanie jak po wodzie – zdaje się spoglądać z wnętrza świątyni na obuwie, którego dotyka wpadające z zewnątrz światło: światło (Boskiego) przymierza? Naznacza ono buty, rozgrzewa je, zostawiając na nich swój ślad. Z kolei deklaracja: „Czekam boso” otwiera na kontekst eschatologiczny, w momencie przejścia człowiek staje bowiem przed Bogiem/światłem nagi i bosi, pokorny i wolny. Zdjęcie butów jest tu jak uchylenie zasłony, zatrzymanie na krawędzi dwóch światów, wyrażenie gotowości przejścia na drugą stronę – w wierszu *Stopy* podmiot powie wprost: „Sąsiadki ziemi, kurzu, / codziennie zamknięte / w butach [...] / są otwartą bramą” (*Stopy*, BK 35). Znajdujemy się zatem w przedsionku między ulicą a świątynią, zawieszeni między *sacrum* a *profanum*: łodzie dobiły już do brzegu, ale podmiot decyduje się jednak zawrócić, by raz jeszcze założyć zakurzone (i piekące teraz dodatkowo) buty, które pozwalają mu wejść ponownie w życie – przesłaniając światło, utwierdzają zarazem w rzeczywistości. Religijne sygnały zostają zatem w finale zdesakralizowane, a moment zawahania kończy się wraz z decyzją o założeniu butów – bohaterkę czeka jeszcze długa droga.

Zdjęcie chustki i zrzucenie obuwia nabiera zatem szczególnych treści w tej poezji – przypomina o śmierci, jednocześnie się jej opierając: „Czymże jest śmierć?” – powtórzmy raz jeszcze – „Jest ona jakby zdjęciem szat. Ciało bowiem dane zostało duszy niczym odzienie; zdejmujemy je na krótki czas w chwili śmierci, by później otrzymać je znowu – jeszcze wspanialsze”²⁸. Tej pewności wiersze Dąbrowskiej już nie gwarantują, zatrzymując się jakby w połowie drogi, w przedsionku – ważniejszy od zdejmowania jest tu bowiem gest ponownego zakładania części garderoby, osadzający na powrót w porządku codzienności. Powracający u Dąbrowskiej elegijny w swej wymowie gest rozbierania się jako zapowiedzi umierania, tak silnie zresztą obecny w powojennej poezji kobiet, w której wyścig z suknią okaże się z góry przegrany, kończy się ruchem założenia sukni i butów. „Zabrzmi to górnolotnie i banalnie, ale pisze się przeciwko śmierci. [...] Po prostu: lęk przed śmiercią, niezgoda na przemijanie napędza mnie do pisania. [...] Mój stosunek do śmierci jest naiwnie buntowniczy, niepokodzony” – mówiła wprost autorka *Białych krzesel*²⁹. Ten mechanizm znakomicie pokazuje wiersz *Rodzeństwo* z ostatniego tomu *Czas i przestona*: stary tancerz przywołuje do istnienia swą zabita siostrę, przebierając się w jej „suknie, które sam haftuje” i wcielając się w nią w tańcu, „w rytm kościanego stukotu kastanietów” (CP 29).

²⁸ Tamże, s. 445.

²⁹ „W sztuce nie ma demokracji”. Rozmowa z Krystyną Dąbrowską...

Pojawiające się w tej poezji suknie i chusty są bowiem konieczne, by zasłonić ciemność, co „zaczyna się spieszyć” – podobnie jak „frędzle czarno-białej chusty”, „pomponiaste czapy”, „irchowe czółenka” czy stukające chodaki, które trzymają nas po tej jedynej dostępnej, choć zakurzonej „po całym życiu chodzenia” stronie. Metaforyka tekstylna w wierszach Krystyny Dąbrowskiej nie jest zatem kokieterijnym symptomem kobiecości, ale metaforycznym sposobem kreacji istnienia, nadającym znaczenie pozornie banalnej powierzchowności i stawiającym pytania metafizyczne, o to, co znajduje się poza krawędzią sukna – podobnie jak u Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, choć w zupełnie innej czasoprzestrzeni i poetyce. Strój – koszula, chusta czy buty – staje się tu znakiem egzystencjalnej kondycji człowieka, metonimią nietrwałości ciała i chwiejnej terażniejszości, ale świadczy również o obronie intensywnej obecności „ja” w indywidualnej, tożsamościowej perspektywie.

„...zapisać siebie siebie”.

O poezji „metacodziennej”

Krystyny Miłobędzkiej

„ja w pierwszej i ostatniej osobie”

Poezje Krystyny Miłobędzkiej czytać można jako kronikę życia osobistego, intymny dziennik czy autobiografię duchową, w której w szczególności sposób łączy się ze sobą nurt autorefleksji i żywioł codzienności¹. Autorka *Imięstówów* proponuje własną wersję „życiopisania” – sylleptyczny podmiot jej tekstów zanurzony jest jednocześnie w potocznym doświadczeniu i w przedstawiających je słowach. To utożsamienie porządku pisania i przeżywania przypomina praktyki Mirona Białoszewskiego, jednego z najważniejszych patronów tej twórczości², z tą jednak różnicą, że Miłobędzka eksponuje zwłaszcza nieprzystawalność zapisów do życia, jego „nieopowiadalność”, niemożliwość ostatecznego „utekstowienia”³. Chodzi jej przede wszystkim o to, co dzieje się „przed wierszem”, o doświadczenie prywatne i niezapisywalne, wcześniejsze i obszerniejsze niż mowa i pismo – „zbierane”, a potem „gubione” w zapisach, jeśli przywołać tytuły tomików⁴. Autorka

¹ Zob. A. Czyżak, *Po-zbierane niepokoje – przemiana i przemijanie*, w: *Miłobędzka wielokrotnie*, red. serii M. Grzebalski, Poznań 2008, s. 154.

² „Wielka twórczość potrafi u odbiorcy zająć tyle miejsca, że właściwie wyłącza wszystkie inne twórczości. Z niczym nie da się porównać i wymaga wyłączności. Kimś takim jest dla mnie Leśmian. Może jeszcze czasem Białoszewski”, mówiła K. Miłobędzka w wywiadzie z J. Borowcem (*Po drugiej stronie słów*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 32; zob. też [online] <<http://www.biuroliterackie.pl>> [dostęp: 3 grudnia 2010]), by w innej rozmowie stwierdzić wprost: „W ogóle trzy nazwiska są dla mnie najważniejsze – Leśmian, Białoszewski, Karłowicz” (*Reszta jest wielokrotnie zapisywaną gestwiną*, rozmawia K. Maliszewski [online], <<http://www.biuroliterackie.pl>> [dostęp: 3 grudnia 2010]).

³ Zob. E. Winiecka, *Przeczytać niezapisane – lektura niemożliwa?*, w: *Miłobędzka wielokrotnie*, s. 36–37.

⁴ *Przesuwanka* (Wrocław 2003) opatrzona jest „nadtytułem” *Przed wierszem*, przedostatni tomik poetki nazywa się *gubione* (Wrocław 2008), dwa wydania zbiorowe zaś to *Zbierane 1960–2005* (Wrocław 2006) oraz *zbierane, gubione* (Wrocław 2010).

w licznych wypowiedziach – nie tylko literackich – ujawnia przekonanie, że rzeczywistość naturalna, psychiczna czy społeczna istnieje dla niej uprzednio i niezależnie od jej reprezentacji, choć oczywiście w dobie cywilizacyjno-kulturowych przemian nowoczesności trudno mówić o jej obiektywności, stabilności czy komunikowalności⁵. Czas i przestrzeń zostają w tej poezji po bergsonowsku poruszone, perspektywa lirycznego monologu jest nieuchronnie fragmentaryczna i spersonalizowana, przeżycie zaś okazuje się przetłumaczalne jedynie na pojedynczy przypadek. Wiersze Miłobędzkiej są oryginalnym i wyrazistym przykładem poetycko sprywatyzowanego, nowoczesnie rozumianego doświadczenia, które autorka – „córka matka żona, niedzielna pisarka” – w swych zapisach od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku aż do wydanego w roku 2012 tomu *Dwanaście wierszy w kolorze* utrwala i traci jednocześnie – „Tracisz się, a mówisz że trwalisz”, czytamy w *Wykazie treści* (Z 145)⁶.

Rozproszonemu i subiektywnie zapośredniczonemu doświadczeniu, które do głosu chcą dopuścić teksty, odpowiada komplikująca się kategoria osoby. „Trzeba wycofać podmiot, schować człowieka”, pisał Karol Maliszewski o twórczości Miłobędzkiej⁷, a krytyka poświęciła wiele uwagi bezosobowości, rozproszeniu czy zanikaniu „ja”⁸ tej poezji, podmiotowi przytłumionemu przez świat zewnętrzny, „wizji osoby otwartej, zmiennej i wielowymiarowej, takiej, która nie jest pewna własnego miejsca i własnej postaci, osoby o nieustalonym do końca pochodzeniu, charakterze, genotypie, a nawet płci”⁹. „Ja” w wierszach staje się stopniowo coraz bardziej ascetyczne, samoeliminujące się, rezygnujące z przypisywanych mu życiowo ról; w debiutanckim cyklu *Anaglify* podmiot ukrywał się za plastycznymi opisami świata, w późniejszych lirykach czytamy: „pisz pisz aż w pisaniu znikniesz” (Z 322), „jestem do znikania [...] jestem wszystkim czego nie mam / furtką bez ogrodu” (Z 318), czy wreszcie:

⁵ Zob. R. Nycz, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, w: *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007, s. 13.

⁶ Wszystkie cytaty z wierszy Miłobędzkiej podaję za wydaniem: K. Miłobędzka, *Zbiórane 1960–2005*, Wrocław 2006 lub: *gubione*, Wrocław 2008 oraz oznaczam w nawiasach skrótami Z lub G wraz z numerem strony.

⁷ K. Maliszewski, „Przed mową jest mowa obszerniejsza”. *Poezja obok słów*, w: *Miłobędzka wielokrotnie*, s. 9.

⁸ „To jest kolejny punkt połączenia z niektórymi młodszymi poetami, to zaginięcie podmiotu. Może być Pani im bliska w sztuce umykania, odsuwania podmiotu. Pani wymyśliła imiesłowowy sposób ucieczki”, twierdził K. Maliszewski (*Reszta jest wielokrotnie zapisywaną gęstwiną...*). Podobne głosy pojawiają się w wypowiedziach J. Gutorowa, A. Kałuży czy E. Winieckiej.

⁹ J. Gutorow, *Powrót?*, w: *Miłobędzka wielokrotnie*, s. 16.

rozbierz się z Krystyny
z dziecka matki kobiety
lokatorki kochanki turystki żony

zostaje rozbieranie
smugi zrzuconych ubrań
lekkie ruchy, nic więcej
(Z 317)

Ten wiersz, pochodzący z tomu *Po krzyku*, interpretowany był jako demonstracyjna niezgoda na narzucone podmiotowi funkcje społeczne i biologiczne¹⁰. Trudno się w kontekście twórczości Miłobędzkiej z tym twierdzeniem zgodzić: urzeczowienie czynności („zostaje rozbieranie”), metonimiczne ślady osoby („smugi zrzuconych ubrań”) oraz puste, anonimowe ruchy, nieobciążone żadnym zatrudnieniem – matki, kochanki czy lokatorki, zyskują ambiwalentny, niepokojący wydźwięk, przywołując na myśl elegijny „gest pożegnania”¹¹. Liryk odsłania raczej kolejne „przymiarki” piszącej osoby¹², wprowadzając w problematykę niemożności określenia własnej tożsamości, oraz ukazuje mechanizmy przemijania – zagładając słowami w przedśmiertność i śmierci – niż stanowi świadectwo emancypacji. Ważna w tej poezji wydaje się bowiem właśnie życiowo, społecznie i biologicznie zakorzeniona wielowymiarowa osobowość bohaterki/autorki, która wbrew pozorom i „imiesłowowym sposobom ucieczki” nie wymazuje „swego charakteru, genotypu, a nawet płci”, a także próby artykulacji jej intymnego doświadczenia, specyficzna „aura osoby”, jaka emanuje z tych gramatycznie bezpodmiotowych czy wielopodmiotowych wierszy. Najzwięźlej i poetycko ujął to Tymoteusz Karpowicz, pisząc o „najbardziej szaleńczym zaimku «Ja»” wierszy Miłobędzkiej, a jeśli wykorzystać koncepcję metafory otwartej, którą wyprowadził z jej liryków, to pozatekstowym do-

¹⁰ Tamże, s. 18.

¹¹ Na późną twórczość Miłobędzkiej da się spojrzeć jak na autorską wersję konstruowanej przez Starych Poetów sytuacji „gestu pożegnania”, stanowiącej wyznacznik „nowej elegijności”, o której pisała Anna Legeżyńska na przykładzie twórczości J. Iwaszkiewicza, M. Białoszewskiego, Z. Herberta, T. Różewicza, E. Lipskiej i S. Barańczaka; zob. też, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.

¹² Metafora ta uruchamia jednocześnie sukienną metaforę, służącą eksplorowaniu i budowaniu tożsamości podmiotu poezji Miłobędzkiej. „Nieuchwytność ja. Niemożność określenia siebie samej. Określam siebie tylko w tej chwili i tylko dzięki istnieniu innych. [...] Zmaganie się osobowości, które się w sobie niesie. Jest parę możliwości, nawet nie gry, tylko stworzenia obrazu siebie. Myślę, że każdy z nas dokonuje w życiu takich przymiarek. Ktoś zajmujący się poezją nie różni się w tym od innych. To jest moment, w którym tę kreację, tę osobę udało mi się zapisać” – mówiła K. Miłobędzka; zob. J. Borowiec, *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, Wrocław 2009, s. 15 (podkr. autorki).

pełnieniem zagubionego czy zatartego w zapisie „ja” byłoby owo właśnie „Ja” doświadczające¹³. W przeciwieństwie do metafory dokonanej, która ma charakter *stricte* tekstowy, w jej otwartej czy katalektycznej wersji dostrzec można (zgodnie z intencją poety) semantyczne luki, wyprowadzające czytelnika poza wiersz; „Stuknij dwa razy w stół, a raz poza [...] aby zaczęła się mowa nieznaną której pierwsze słowo jest zawsze ostatnim” – pisał Julian Przyboś¹⁴; „ledwo sobą uderzam o ciągle poza mną poza mną / (świat?)” – powie poetka w *Wykazie treści* (Z 161). Zapis doświadczenia nie tylko nie unieważnia zapisu osoby, ale wręcz domaga się uzupełnienia – jak w rytmie z kataleksą, przywołującym nieobecne sylaby – tego, co w tej poezji gorzej uchwytnie, rozmiennione na „ja”, „ty”, „ona”, „my” czy kamuflowane w „dramatycznych niegramatycznościach”¹⁵ tych wierszy. Nie ma innego doświadczenia niż moje własne, wsłuchane w innobyty i otwarte na współistnienie – zdaje się mówić Miłobędzka – opisywać można tylko indywidualne próby zmysłowego przeżywania, w autorefleksyjnym geście podkreślając nieuchronną mediatyzację doznań, czego świadectwo stanowią choćby przekształcające się w prywatne gatunki tytuły cykli i tomików: „anaglify”, „przesuwanka”, „wszystkowiersze”, „gubione”, „wiersze w kolorze”. Istotą tej twórczości buduje nieredukowalne napięcie między podmiotem a światem – „ja” pragnie się rozprzestrzenić, otworzyć:

Rozplynać, rozwiać się – w tobie, w świecie, w tęskcie.

Jest ty. Nie ma ja. Cud wrażliwości: nie ma wrażliwości. Nie znam takiego słowa, nie ma mojej skóry, nie przyjmuję razów, nie oddaję razów. Nie porażam, nie obrażam, nie wywieram wrażenia. Nie mam obrazu ciebie – pierwszy raz widzę: ty jest właśnie takie. Gdyby się dało wymówić cię bezimiennie, nie nazywając niebem, stołem, człowiekiem. (Z 238)

Problem w tym, że nie da się mówić „bezimiennie” – maksymalne otwarcie na świat sprawia, że zamiast koncentrować się na „ja” Miłobędzka zdaje się kierować uwagę na zewnętrżność, codzienność, na samo doświadczane, a nie na doświadczającą: „Widać każde ty, otwiera się świat. / Zostaje doświadczane, nie ma obrazu” (Z 239). Sygnalizuje, że nie chce pisać o sobie – rozbierając się z Krystyny, dziecka, matki, kobiety, otwiera się na Innego,

¹³ Zob. T. Karpowicz, *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej* [online], <<http://portlitteracki.pl/przystan/teksty/metafora-otwarta-o-poezji-krystyny-milobedzkiej/>> [dostęp: 3 grudnia 2010].

¹⁴ Z wiersza *Nowa róża*; zob. J. Przyboś, *Utwory poetyckie*, oprac. R. Skręt, t. 1, Kraków 1984, s. 173.

¹⁵ *Dramatyczna niegramatyczność* to tytuł recenzji *Domu, pokarmów* K. Miłobędzkiej autorstwa Stanisława Barańczaka; zob. tenże, *Przed i po: szkice o poezji krajowej przelomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 64–67.

na tę drugą, najtrudniejszą osobę: „Po troszeczkę po drodze po zbywam siebie lekką ręką / [...] nie o sobie, siebie, nie o tobie, ciebie pisać” (Z 211); „złóż mnie z samych ty, wyraźniej / będę żadna i liczna” (Z 227). Owo doświadczenie inności i otwarcie na współistniejące, które stanowi wyróżniającą cechę tej twórczości, wydaje się jednak pozornym punktem dojścia. Nie ma bowiem w poezji Miłobędzkiej doświadczanego bez doświadczającej, dostępna jej rzeczywistość, mówiąc głosem teoretyka, jest „światem, który nie ukazuje się nigdy w pełni, a tylko o tyle i w tym stopniu, w jakim *indagowany* jest przez człowieka”, tzn. widziany, odczuwany, przemyślany i zapisany z perspektywy zaangażowanego w nią uczestnika¹⁶. Tylko formalnie, gramatycznie „ja” jest tu nieobecne czy wycofane, przybierając często kształt zaimków relacyjnych oraz drugiej i trzeciej osoby: obok ekspansywnego „ty” równie ważna staje się „ona” („była zdrowa na chorobę łączenia wszystkiego ze wszystkim / [...] dziś dziwi się sobie całym starym ciałem”, Z 309; „zamieszkała w przed siebie, w byle nie tutaj, w oby nie przystanąć nie przystać”, Z 310), a także „my”, obecne zwłaszcza w tomiku *Pamiętam*, zawierającym „zapisy stanu wojennego” („to jest ogromne my w którym rodzisz się drugi raz w życiu”, Z 184; „my usta otwarte, my głodni siebie”, Z 186). Apelatywność tej poezji i jej osobowy rozkład maskuje w pewnym sensie autokomunikację podmiotu, uruchamiając „hermeneutyczną funkcję dystansu” i kamuflując w gruncie rzeczy sytuację „ty (ona, my) jako ja”, to znaczy powrotu do siebie poprzez drugą (czy trzecią) osobę¹⁷. Mimo tekstowego rozmycia podmiotu wszystkie drogi prowadzą do kreacji co prawda zmiennej i otwartej, ale jednak tożsamości: „takie beze mnie że go prócz mnie nie ma // takie beze mnie że go widać nie ma” (Z 117); „(dużo ja, coraz więcej ja)” – powie poetka – „mój we mnie / mój ze mną / świat // ja w pierwszej i ostatniej osobie” (Z 284). Interpretując zaś w wywiadzie swe *Anaglify*, wyjaśni: „Wsunięcie siebie w tę zobaczoną rzeczywistość jest zobaczeniem jednocześnie obiektywnym i osobistym, prywatnym”¹⁸.

Z pozornie zatem bezoosobowych tekstów wyłania się zaszyfrowane doświadczenie kobiety, a jej wielokrotny autoportret pozostaje nieskończony, nieostateczny i wieloznaczny¹⁹, pełen luk i niedopowiedzeń. Tendencji do uniwersalizacji osobistego przeżycia piszącej, jego świadomej tekstualizacji, zacierającej i zniekształcającej wyrazistość osobowego „Ja”, towarzy-

¹⁶ R. Nycz, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia...*, s. 14.

¹⁷ Zob. D. Pawelec, *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*, Katowice 2003, s. 236, 264.

¹⁸ J. Borowiec, *Szare światło*, s. 50 (podkr. autorki).

¹⁹ Zob. A. Czyżak, *Po-zbierane niepokoje – przemiana...*, s. 157.

szy bowiem w poezji Miłobędzkiej dyskretna, acz konsekwentna, „empiryzacja głosu autorskiego”, która obok „pisanja sobą” uaktywnia „pisanie siebie”²⁰. Wiele utworów nasyconych jest wspomnieniami z rodzinnego domu i ruchomymi obrazami dzieciństwa: „urodziłam się w domu ale w lesie / i to jest święta prawda / ale w tym pokoju, w mieście / znam siebie najlepiej z widzenia i słyszenia innych”, pisze na przykład w autobiograficznym i autorefleksyjnym jednocześnie wierszu o incipicie *kurtyna...*²¹ córka leśnika i dyrektora Szkoły Leśnej w Margoninie, wychowana w przy- pałacowym parku i lesie, „Krysia leśniczanka”, jak ją nazywano. Dalej znajdujemy w wierszu dokładny opis wnętrza domu i jego okolic: zielony dywan, obrus, stół, meble, lalka na bujanym fotelu, nuty na fortepianie, widoczny z dali las, piknik na łące i grający w serso, „krzaki, staw, sad, płot, fiołki w trawie, domy, komin gorzelni, wieża kościelna” (Z 171). Ten i inne teksty przynoszą szczególną autobiografię bez faktografii, przypominają wypreparowane poetycko autoportrety, wydestylowane i uogólnione, rezygnujące z psychologicznego „babrania się w sobie”²². Miłobędzka zostawia w tekstach dosłownie puste miejsca, jak w tym z *Domu, pokarmów*, rozpoczynającym się od słów:

Okno na . Drzwi do . Stół przy . Śniadanie
o godzinie . Krzesło dla . Krzesło dla ?
(Z 110)

Dalej w tym samym eliptycznym rytmie pojawia się jeszcze: „kurz spod”, „gwóźdź w”, „pęknięcie przez”, „pajęczyna między”, „z szafy, z półki za”, „prezenty od”, „okruszki z”, „strzępki po”, „obiad o godzinie”, „kolacja o godzinie”, „lampa nad”, „mycie przed”. Na pierwszy plan wysuwają się nie konkretne wydarzenia i osoby, ale zwykłe czynności i rzeczy, nawet nie rzeczowniki, lecz na pozór mniej ważne przyimki – w istocie „enzymy” znaczeniowe tej poezji (określenie Karpowicza), ukierunkowujące rozumienie, podkreślające potoczność faktu lub przedmiotu i zarazem wykolejające codzienność z ustalonych torów. Te eliptyczne fragmenty, składniowe i rytmiczne pustostany w wierszu zyskują katalektyczny wymiar metafory – zdania zostają skrócone o część, która wybrzmieć może tylko w tym drugim, zapisywanym świecie, sprzed wiersza. Ten sam chwyt powtarza się w następnej całości utworu:

²⁰ R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 15 i nn.

²¹ O autobiograficznych kontekstach tego wiersza zob. J. Borowiec, *Szare światło*, s. 15 i nn.

²² Zob. tamże, s. 39.

Urodziłam się , mam na imię . Mieszkam w
. Chciałabym a także chciałabym

W dalszej części tekstu na okaleczoną formę życiorysu nakłada się ulubiona przez Miłobędzką poetycka forma monologu wewnętrznego:

a także chciałabym
na chwilę usiąść, niczego nie trzymać w rękach (noża igły
długopisu gazety), gdzie to widziałam? Kto tak w święto po
kościółce zaraz... już wiem, niania. Niania ma 80 lat a krzywi
usta z żalu tak samo jak mój czteroletni syn. To bardzo ważne

Potem znów zostajemy pozbawieni fragmentów zapisu, aż pojawia się końcowa, autorefleksyjna i autobiograficzna zarazem „jedna techniczno-pisarska” wątpliwość:

Czy mówienie o jest możliwe w świetle?

Wiersze Miłobędzkiej okazują się zatem bezosobowe i intymne jednocześnie, zobjektywizowane przez nacierającą rzeczywistość i przeniknięte osobistym doświadczeniem; możemy powtórzyć za krytykiem:

Widzę małomówną, skromną, siwą kobietę, która zostawia po sobie drobne, skondensowane zapisy wyjaśniające wszystko, co przeżyła i doświadczyła. Wyjaśnia sobie, lecz przede wszystkim nam²³.

Trudno na ich podstawie zbudować wyrazistą figurę osobowego podmiotu, który nie eksponuje przeciw swjej biologicznej cielesności, zaś biograficzne szczegóły czy odniesienia historyczne zostają jakby rozpuszczone w obrazach, na pierwszy plan wysuwając „ja” zapisujące, wtórnie i niekoniecznie zyskujące osobowe piętno. „Niemożność określenia siebie samej. Określam siebie tylko w tej chwili i tylko dzięki istnieniu innych”, komentowała poetka cytowaną *kurtynę*...²⁴. Bohaterka jej tekstów nieustannie wychyla się poza siebie, kontaktując się ze światem, i zarazem – znów podobnie jak Białoszewski – sprawdza wszystko sobą: „opowiadam ci tylko jak jestem zrobiona od środka, co we mnie zostało” (Z 177), „a kto moje prócz mnie dowoła, bez pytania na co to komu i o wspólne” (Z 111). W późniejszym tekście w sprowokowanym fotografią wspomnieniu uwewnętrznieniu zostają i zlewają się ze sobą w leksykalnej zbitce:

matkaojciec klombkońjesion piwonie
wemniewięzi, nareszcie bezpieczni
(Z 296)

²³ K. Maliszewski, „Przed mową...”, s. 12.

²⁴ J. Borowiec, *Szare światło*, s. 15.

A w wierszu z tomu *Dom, pokarmy* czytamy:

to wszystko tymczasem
dzisiaj skleci jutro w pojutrze i dalej
tym czasem nie poświęcone dzieje się beze mnie. Skąd
siebie zacząć?
(Z 91)

Zadaniem czy raczej losem tej poezji jest poświadczać tymczasowość i trwanie rzeczywistości, po-świadczać, czyli świadczyć po – przeżyciu, doświadczeniu, zdarzeniu; „po / samo po zostaje” powie autorka w innym wierszu (Z 230). Jej żywiołem jest codzienne praktyczne życie, powierzchnia potocznych czynności i sytuacji – po-toczne po-tworzenie, mówiąc Białoszewskim, przekazywane z perspektywy kobiety „biegnącej od dziecka przez dziewczynkę matkę babkę (na prababkę nie zdążę)” (Z 210). To właśnie kobiecość – zanurzona w codzienność – jest tu, jak pisze Anna Nasiłowska, „mocnym, podstawowym i nieredukowalnym składnikiem tożsamości”, nadającym esencjalistyczny charakter jej twórczości, choć w zupełnie inny sposób niż na przykład u Anny Świrszczyńskiej²⁵. Miłobędzka z jednej strony poprzez rozproszenie podmiotu, jego otwarcie na inność oraz autorefleksyjność tekstu osłabia jego referencjalny wymiar, z drugiej zaś silnie – choć dyskretnie – umocowuje go we własnym, osobistym doświadczeniu. Nie tyle jednak biologiczna czy cielesna determinacja kobiecej tożsamości pozwala jej na „pisanie siebie”, ile jej uwikłanie w codzienność, którego metonimicznym śladem stają się –

„zakrzątane słowa”

Tymoteusz Karpowicz pisał o Krystynie Miłobędzkiej, że „[j]ak żaden współczesny poeta polski troszczenie się o dzień powszedni kobiety-matki-człowieka uczyni swoim przeznaczeniem”²⁶, Stanisław Barańczak zaś wskazywał elementarność przedstawionych przedmiotów i sytuacji oraz ich redukcję do form najprostszych, pierwotnych²⁷. Stąd zanurzenie w słownictwie i składni

²⁵ A. Nasiłowska, *Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku: między androgynicznością a esencjalizmem*, w: *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 299.

²⁶ T. Karpowicz, *Metafora otwarta...*

²⁷ „Redukcja jest jednak zarazem myślową komplikacją: są to bowiem sytuacje jednocześnie najbardziej elementarne i najbardziej złożone, wymagające największej odpowiedzialności, zmuszające do najtrudniejszej autorefleksji”; zob. S. Barańczak, *Dramatyczna niegrammatyczność*, s. 64–65, cyt. s. 65.

potocznej, osobliwa „dykcja codzienności”, język, który „wysadza siebie na nizinę kolokwialnego słowa”²⁸, opowiadając równolegle o losach kobiety i mowy. Można by rzecz określić jeszcze inaczej, sięgając po cytaty z *Wykazu treści*: to poezja, którą tworzą „zakrzątane słowa” (Z 155), umocowane w materii indywidualnego doświadczenia.

Nieprzypadkowo najbardziej nośne badawczo formuły otwierające tę twórczość mają swe źródło w osobistym, codziennym doświadczeniu. Pierwszą z wielkich metafor interpretacyjnych stanowi macierzyństwo²⁹, ujmowane przede wszystkim jako postawa zatroskania, czułości, opiekuńczości, miłości wobec wszelkich form świata; ale to także opisywany kilkakrotnie akt porodu, moment przekazywania życia czy liryczne zapisy matczyno-synowskich relacji i dziecięcych sytuacji – urodzenie dziecka okazuje się dla poetki najważniejszym życiowym doświadczeniem: „Własne dziecko. To ono mnie dorosłej pozwoliło na największą przygodę w życiu: bycia świadkiem powstawania rzeczywistości od początku”³⁰. Miłość macierzyńska zyskuje w tekstach równocześnie mniej podniosłe oblicze – to także pranie, gotowanie, przewijanie, sprzątanie, szycie, przebieranie i inne mało atrakcyjne czynności maksymalnie angażujące poetkę i matkę: „Zęby w porządku, najedzeni. Chodzić potrafia, nieobdarci. Matkowałam matkowałam” (Z 123); „Pajęczyny kurz, można zamiatać a zawsze grube kluchy kurzu pajęczyny. On w tym na czworakach, zjada to liże. Wypluj! wypluj to świństwo? Cukierek? Jakimi słowami mam do ciebie mówić? Drzewami mówić? Jak my się męczymy” (Z 124). Debiutancki tom z roku 1970 nieprzypadkowo nosi tytuł *Pokrewne*, dwa następne zaś to *Dom, pokarmy* (1975) oraz *Wykaz treści* (1984): „Wojtek miał rok – mleko w proszku, przecieranie zupek, pranie pieluszek. Krzyk, płacz, śmiech. Tyle bardzo dokładnie pamiętam z tego debiutu. To jest ten zbieg życia i tekstu, tekstu z życiem”, wspomina Miłobędzka³¹.

²⁸ T. Karpowicz, *Metafora otwarta...*

²⁹ Według K. Kuczyńskiej-Koschany: „Wydaje się, iż poezja Miłobędzkiej najpełniej odnajduje się w zapisywaniu radykalnego doświadczenia macierzyństwa”, zob. też, *Miłobędzka, macierzyństwa*, w: *Miłobędzka wielokrotnie*, s. 133; E. Winiecka pisze z kolei: „Macierzyństwo przybiera tu postać elementarnej relacji z bytem; jest typem wrażliwości, sposobem istnienia w świecie i w tekście” (zob. też, *Przeczytać niezapisane...*, s. 42); zob. także podrozdział *Więcej matki* w książce A. Kałuży, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008, s. 190–192.

³⁰ K. Miłobędzka, *W widnokregu Odmieńca. Teatr, dziecko, kosmogonia*, Wrocław 2008, s. 5. Tu też czytamy: „Pytania, na które sobie odpowiadałam, są pytaniami o początek: początek myślenia, początek języka, początek wyrażania siebie przez Każde z nas. [...] Ale nie byłoby ani tych pytań, ani tej książki, gdyby nie jedno. Jedno dziecko, z którym jest się od urodzenia” (tamże).

³¹ J. Borowiec, *Szare światło*, s. 53.

Próba zrozumienia i przyjęcia dziecięcej perspektywy w postrzeganiu świata stanowić może kolejny osadzony w autobiograficznym doświadczeniu klucz interpretacyjny tej poezji. Miłobędzka jest autorką scenariuszy teatralnych dla dzieci *Siata baba mak* oraz zbioru szkiców *W widnokregu Odmieńca*, analizujących sposób percepcji i myślenia dziecka; „będziemy, gdzie byliśmy, synku – od ciebie chciałam zacząć nowymi słowami”, powie w poetyckiej *Przesuwance* (Z 104). Córka, której postać pojawia się w wierszach, okazuje się kolejną wersją („przymiarką”) samej piszącej, odkrywającej „zmaganie się osobowości, które się w sobie niesie”³²: „przecież cię bolałam, nie pamiętasz? krzyczałaś, nie pamiętam? w środku twego strachu rosłam kiedy za drugiego chwyta się powietrze, kiedy i kiedy się” (Z 112) – czytamy w wierszu adresowanym do matki; „co to jest ty młodsza z którą ty ja rozmawiasz? / jakby te spotkania mnie samą złożyły” (Z 111). W tym odkrywaniu własnej tożsamości dzięki uczestniczeniu w dorastaniu syna tkwi źródło wszelkich „przesuwanek”, „wycinanek”, „mamulanek”, kołysanek i wyliczanek, cytowanych w wierszach lub ustawiających je kompozycyjnie³³.

Warto jeszcze wspomnieć o organizującym koncepcję czasoprzestrzeni tej poezji motywie przeprowadzek, który uruchamia myślenie strukturą otwartych domów: „ja ten pusty pokój z jasnymi plamami po wyniesionych sprzętach” (Z 173). Dom z uchylonymi drzwiami i otwartym oknem to jedna z wielkich, biograficznie zdeterminowanych metafor tej poezji³⁴. Także liczne zatrudnienia, których miała się przez lata Miłobędzka³⁵, i wynikające z nich role społeczne uzasadniają charakterystyczne dlań ciągi enumeracyjne rzeczowników (lokatorka, turystka, pisarka, córka, żona, matka, babka)

³² Tamże, s. 15.

³³ Wiersz *Imię?* korzysta na przykład z formy wyliczanki: „to za mamę, to za tatę, to za pieszka, to za myszkę. Po łyżeczce, po łyżeczce, po łyżeczce. Temu dała na listeczku, temu dała w garnuszczyku, temu dała na talerzyczku, temu” (Z 140). W *Pokrewnych* z kolei znajdujemy *Kołysankę*, *Wycinankę na jesień* i *Wycinankę na liście*, a w *Domu, pokarmach – Wycinankę na dwoje* i *Wycinankę na moje*. W tym samym tomie czytamy: „nie dziecko, to nie są wycinanki, to są mamulanki” (Z 116), a umieszczona tu *Przesuwanka* wydana została osobno w ciekawej formie graficznej (Wrocław 2003).

³⁴ Więcej pisałam na ten temat w artykule „*Spróbuj zbudować dom ze słów*”. O wierszach „niezamieszkanym” *Krystyny Miłobędzkiej*, w: *Miłobędzka wielokrotnie*, s. 21–34.

³⁵ „W Poznaniu, w Instytucie Technologii Drewna spędziłam 10 lat. Potem był Słupsk, gdzie pracowałam w Teatrze Lalek *Tęcza*. Byłam już po rozwodzie i do Słupska pojechałam z Andrzejem Falkiewiczem. Znowu przez kilka lat Wrocław, kilka lat Kalisz, i przez wiele lat Wrocław, a teraz Puszczyczkowo, dziesiąta przeprowadzka. Byłam bibliotekarką, kierownikiem literackim w teatrze dla dzieci, przedszkolanką, na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu prowadziłam zajęcia z eksperymentalnych form dramatu i teatru” – mówiła Miłobędzka w wywiadzie *Reszta jest wielokrotnie...*; zob. też J. Borowiec, *Szare światło*, s. 22–26. W innym miejscu pisała: „Raczej robiłam wszystko poza / pisanie tekstów poetyckich”; zob. K. Miłobędzka, *znikam jestem. cztery wieczory autorskie*, Wrocław 2010, s. 22.

lub przymiotników i imiesłówów: zapisana, przypisana, wkrzyknęta, skreślona, dopasowana, powołana, umieszczona, gorsza, głodna, zgubiona i przywiązana – „patrzona chodzona żyta była płakana mówiona” (Z 216),

zapisana w świadectwie chrztu, wpisana na listę uczniów,
przypisana do szczotek i pralki, skreślona wypisana (skąd?)
(Z 306)

Karpowicz dodałby pewnie jeszcze „gospodarna”³⁶. Codzienne przedmioty i czynności, krzątanie się wokół domu i macierzyńskie obowiązki budują stałe w swej zmienności tło tej poezji, służąc ocalaniu istnienia i zapisywaniu faktyczności bytu. Zwykle życie wciska się do wierszy, skondensowane we fragmentach poetyckich: „Jak to w gospodarstwie, raz wszędzie, raz uschnie” (Z 68); „w jadalni chłód tamtejszy, ja na furkocie bielizny bielinek przysiadł a tu niżej i już biało” (Z 82), „Ważki, dzieci nad kałużą z brudnym styropianem” (Z 159). W interpretacji wielu tekstów daje się wykorzystać wywiedziona z psychologii postaci zasada odwracalności figury i tła, zgodnie z którą dzięki odpowiedniej organizacji wzorca bodźcowego podział pola percepcyjnego przestaje być stały: te jego części, które były figurą, mogą zostać uznane za tło i na odwrót. Podobnie w tekstach Miłobędzkiej trudno niekiedy definitywnie ustalić, co właściwie znajduje się na pierwszym planie budowanego obrazu, a co w jego tle, czyli co dla odbiorcy staje się subiektywnie ważniejsze, a co drugoplanowe: codzienne czynności i przedmioty czy egzystencjalne obawy i tożsamościowe pytania; banalne, osobiste przeżycie czy uogólniona refleksja. Zestawione w przestrzeni jednego wiersza, a nawet lirycznego zdania, kontrastowo zderzone dobijają się o uwagę odbiorcy na zmianę: „boję się twoich coraz większych butów”, mówi matka do dziecka (Z 164); „dokoła się kręci płacz na śmiech zachodzi obiad na dziś jest jutro a jeszcze wczoraj nie mam, nie znalazłam” (Z 149); „wpadamy między poduszki talerze, gaśniemy we własnych czterech oczach czterech ścianach – my wciąż jesteśmy tylko skąd tyle okruszyn, nocy, nijak, bezgłosu, zadławi?” (Z 114); „słowo w miejscu w rzeczy, rzecz? medalik? but? Co but? Ruch? Ręki jednej, drugiej ten? Ten? Wokół, dokoła ja którego, który mną wiruje, jasno? Nie jasno ale i nie ciemno. Znaleźć miejsce, miejsce tu? Miejsce wokół i kręć się kręć i wielki bal a jakby Popielec. Snurowadła poplątane” (Z 116). Miłobędzka potrafi misternie połączyć natarczywą realność i trywialną codzienność z refleksją dotyczącą swego miejsca w świecie, z pytaniami o istnienie, przemijanie i sens; trudno też

³⁶ „[...] jej osobowość – prosta, otwarta, jednoznaczna, gospodarna, życzliwa światu, docelowa, funkcjonalna, *jak na dłoni*, zwięzła do sedna człowieka [...]”; zob. T. Karpowicz, *Metafora otwarta...*

chyba znaleźć poezję tak starannie kamuflującą erotyczne więzi i intymne wyznania. Przedstawiana w wierszach potoczna rzeczywistość jest konkretnie obecna i zarazem jakby niezauważalna, ponieważ wpisana w problemy ważniejsze, uniwersalne. A im bardziej – zwłaszcza w późnych wierszach – staje się przejrzysta i znikliwa, tym intensywniej uwidaczniają się na jej tle drobiny istnienia. Sedno techniki poetyckiej Miłobędzkiej to „PRZEJŚĆ OD NIECHCENIA DO WIELKIEGO DZWONU” (Z 124, podkr. autorki), „[p]rześcięgnąć czymś dziury w pościeli” (Z 146), spojrzeć „z uciekającej wieczności czwartku przed obiadem” (Z 161).

Co istotne, poetka nie usiłuje uwznioślać codziennej krzątaniny, wręcz przeciwnie, w jej wierszach pojawia się krzyk zniecierpliwienia, gest zmęczenia, niezgoda na kierat i monotonię powtórzeń:

sobota spod niedzieli, spod poniedziałku niedziela, poniedziałek pod wtorkiem, pod 1972 1971 70 69 68 67, kawa z perfumami z brudną bielizną śliwkowe powidła śmieci na podwórzu stęchła woda łapana do garnka bo często małe ciśnienie i do nas nie dochodzi, czasem w to dmuchnie kwitnącym zbożem, w każdą sobotę kradną nam mleko sprzed drzwi. Wyjdź z tego! Którędy? Komu się to udało? (Z 113)

zasnęłam w to a to idzie dalej, znowu się wymknie. Wszystko czego nie wytrzymuję z różnych, z własnych niepowodzeń, strachu, często zwykłego zmęczenia domem i tym w kółko co od dziecka mnie obraca (Z 117)

rano rodzenie ścielenie, odślanianie mimo wszystko, i parę własnych kroków dalej, na resztę nie miałam, mimo wszystko zabrakło mi, nie wyszłam przez te kilkadziesiąt lat z wielkiego koła światła, dręcząca jasność powtarzania, przypomnij sobie (Z 149)

Miłobędzka nie tyle nadaje krzątaninie sens, ile stara się ją zapisać w „zakrzątanych słowach”, opatrując je autorefleksyjną ramą – wie bowiem, że każdy wysiłek codzienności zostanie wraz z jego zakończeniem nieuchronnie zapomniany, unieważniony, o czym pisała przekonująco Jolanta Brach-Czaina w eseju *Krzątactwo*. Codziennosc, będąc naszym wspólnym doświadczeniem, przypomina pułapkę, w którą łapie nas wielkie nic:

Takie nic – pojawia się, ginie – atakuje nas i wycieńcza. Rytmu zmagają się nam z zewnątrz narzucane, choć jednocześnie rozpoznajemy je jako własne. Odkrywamy maniakalno-depresyjną strukturę świata trzymającą w napięciu istnienie samo. Umieranie i odradzanie się³⁷.

³⁷ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 2006, s. 69. W rozmowie z J. Borowcem Miłobędzka ujawnia własną lekturę *Krzątactwa*: „Gubię się w tej nieustannej krzątaninie, w ciągłym biegu – zdrobniła po ulicach, rozdrobniona na ul, rozleciana po szkołach, po biurach. Zagubiona w tych szczelinach istnienia, które zna doskonale Brach-Czaina. Jej czysta kuchnia

Miłobędzka nie tylko odczuwa znużenie nadmiarem powtarzalnych czynności („powinnam teraz być w szpitalu i przy dziecku i przy matce i przy tobie *idź musisz zdążyć do szkoły*”, Z 130), ale też – zgodnie z regułą odwracalności figury i tła – próbuje poetyckimi powtórzeniami „znużyć” codzienną rzeczywistość, jak w wierszu *Porządek rzeczy*: „Poezja, ta chwila, gdy nuży się stoły, gdy spiętrza się groźba jeszcze nie ochrzczone” (Z 74). Porządek codzienności skonfrontowany z porządkiem poezji prowadzi do uwyrażnienia, uwidocznienia przytłaczających, męczących nas spraw, lecz codzienne „matkowanie” nie jest jednak ani źródłem dramatycznego, fizycznego i duchowego cierpienia³⁸, ani nie powoduje ich uświęcenia czy uniezwyklenia. Miłobędzka nie próbuje w żaden sposób uatrakcyjniać tego, co zwyczajne i pospolite, nie wychwala i nie afirmuje, nie szuka dlań filozoficznych czy światopoglądowych uzasadnień. Nie trzeba nazywać mycia naczyń „odborsuczaniem”, by poczuć „lekką werwę, wewnętrzne poruszenie z dokładności tego, co robię, z uczestnictwa w czynności, w szczelnym obiegu między mną a rzeczą”³⁹, narażając się na zarzut „partactwa”, czyli zagłuszania bytu własną (literacką) mową⁴⁰. Poetka próbuje ominąć pułapkę języka, wykorzystując żywioł języka potocznego i techniki monologu wewnętrznego. Barańczak pierwszy pisał o natychmiastowości tej poezji:

Tekst objawia się *in statu nascendi*, w formie pozornie niekontrolowanej, bezpośrednio oddającej przebieg narodzin nie sprecyzowanej jeszcze myśli: urwanie zdania, nagły przeskok myślowy, elipsa, nawet przejęzyczenie to środki stylistyczne najbardziej dla tego rodzaju / mowy znamienne. Jest to już nie tylko język mówiony, jak u Białośzewskiego, ale wręcz język „myślany”, poetycki strumień świadomości płynący gdzieś na pograniczu myśli i ustnej artykulacji⁴¹.

i moje: *pajęczyny kurz, można zamiatać a zawsze grube kluchy kurzu pajęczyny, on w tym na czworakach, zjada to liże. Wypluj! wypluj to świństwo. Nie świństwo? Cukierek? To jest wspólne doświadczenie kobiet, które mają dom i dzieci. Każda myśli sobie: jestem zmęczona, w kółko robię to samo – chciaabym na chwilę usiąść, niczego nie trzymać w rękach (noża, igły, długopisu, gazety). W *gubionych* powiedziałam wprost o swoim marzeniu: *chciaabym tylko biec, biec po nic, biec do nic, samo biec, żeby biec*. Tak potrafią biec dzieci”; zob. J. Borowiec, *Szare światło*, s. 55.*

³⁸ Według E. Winieckiej, bohaterka tej poezji, dekonstruując „naturalność” podporządkowania kobiety rolowi biologicznym i kulturowym, obnaża jednocześnie tragizm ich i swojej egzystencji, a „macierzyństwo to także dramat opuszczenia, bezsilności i pustki oraz źródło już nie tylko fizycznego, lecz wręcz metafizycznego, tzn. duchowego, cierpienia”; zob. też, *Przeczytać niezapisane...*, s. 44, cyt. s. 43.

³⁹ M. Bieniżyk, *Ciało i Parnas*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 197. Cytuję za Dariuszem Nowackim, analizującym oblicza codzienności na przykładzie prozy lat dziewięćdziesiątych; zob. D. Nowacki, *Między „krzactwem” i „partactwem”*. *Polska proza lat dziewięćdziesiątych wobec tzw. codzienności*, w: *Codziennie, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Warszawa 2002, s. 245.

⁴⁰ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, s. 18–19.

⁴¹ S. Barańczak, *Przed i po: szkice...*, s. 65–66.

Dykcje codzienności wspierają zatem pozornie chaotyczne, symultaniczne, składniowo porwane i wizualnie postrzępione zapisy biegu myśli, fragmenty usłyszanych zdań, wreszcie eksperymenty z „poezją przedmiotową” z tomu *wszystkowiedze*.

(gdzie jest i do czego szukam) zamkniesz oczy a też ci łażą skaczą, smarkanie kurzu w dookoła ścianach, cerowanie garnków! Okno w świat? Klatka w noc. Szło szło i (bajka jakaś prosta, czytana kiedyś?). Szło mi się szło, to ma być chleb? Ciężki tfu chleb gorzki, bo co ja to jem? (Z 131)

Piszę a mam być w szpitalu przy, więc to jest zawsze przeciw temu, no, jak się nazywa „w tobie, już prędzej w tobie ale też czegoś ci (brakuje?)” „po rosie do dziś, łzami powiększa” (Z 130)

pomyślę co do dziś ani jutro też z głową w praniu po łokcie po czym nogami boże boże ile ty znowu naniósł piachu po kostki do obiadu mam jeszcze całe szycie w dziurach na kolanach od okna do drzwi za każdym dzwonkiem dziecko gdzie ty biegasz odetchnij odetnij literkę od literki te się znowu składa w co zechcesz napisać: (Z 151)

Techniki odślaniania codzienności zmieniają się wraz z kolejnymi tomami wierszy, myślane monologi, obecne zwłaszcza w *Domu, pokarmach* i *Wykazie treści*, zastępowane są stopniowo przez mniejsze dawki faktyczności, gdyż i wiersze okazują się coraz szczuplejsze i krótsze. Pojawiają się pojedyncze wtrącenia, a w urwane zdania włączone zostają skondensowane drobiny codziennego bytu: „... jej niedorozmowy, siedzi podparta obiema rękami o brzeg stołu i wygląda że śpi, dziś tylko kupiła pęczek kopru” (Z 272); „obieram kartofle, głoszę cię po głowie, podnoszę listek z ziemi, zapalam światło, zapalam papierosa, chwytam kłamek, wydaję bilet tramwajowy” (Z 282); „tyle waży tyle mierzy tyle podobny tyle cudowny tyle ja tyle tych ciemnych włosków” (Z 300). W tomiku *gubione* zostaje już tylko metonimiczna enumeracja: „bieg rzeczy / domy auta suknie / narcyzy koty / torebki / torby / chusteczki / bieg nic” (G 9); „piasek // miasta, domy, ogrody, ścieżki, liście, rzeki, jeziora, bajora, morze, mewy, lasy, jelenie, sarny, konie, koty, psy, łapy, chrapy, brzuchy, włosy // moje włosy, moje brwi, moje rzęsy, moje oczy, moje łyzy, moje usta, piasek” (G 48). Ten, kto się krząta, nieuchronnie uczestniczy w zmaganiach istnienia z nicością, wkraczając w metafizyczny wymiar świata. Dlatego w pustych, coraz bardziej przezroczystych, jakby niedopisanych wierszach Miłobędzkiej co jakiś czas wydobywa się na wierzch jakiś szczegół, szpargał, gest na pozór bez znaczenia, który nadaje sens pojedynczemu istnieniu, ponieważ otwiera je na ciąg dalszy, wpisuje w tryby przemijania. Poetka pielęgnuje te drobiny istnienia, które „powinien” zawierać w sobie wiersz, a coraz bardziej ogółacane ze

słów teksty trzymają się potocznego życia pęczkiem koperku czy sznurwadłem lub „jednym ćwiirri” – jak wróbel z *wszystkowierszy* (Z 250)⁴².

Wśród powtarzalnych czynności zdarzają się wydarzenia przełomowe, życiowo zwrotne, czasem tragiczne, które również zapisane zostają w tej poezji w „zakrzątanych słowach”, w dykcji codzienności, bez koturnu i majuskuły.

aa kotki dwa szare bure patrz synku, serduszko mucha bzyka w pajęczynie, jęczy
jąka bułkę z ser ze sklepu, pokaż język, to sklepienie pod niebienie nieb, pod nie
się wsuwa, pod nie lub poprzód potąd lub między, i od pocznie od bó, odpoczy-
wa, nie jęcz

boję się że umrę, czytałam jak oddychać jak słuchać tętna kiedy wolno krzyknąć
w tej minucie która co minutę jest minutą rodzenia (Z 148)

Ból związany z rodzeniem dziecka gubi się tu gdzieś w zaułkach labiryntu myśli, między bułką z serem a muchą w pajęczynie, jedynie okaleczona, jakby obolała składnia wyraża skrajność sytuacji i związane z nią wyczerpanie: „bądź spokojna, to jest inny ból od codziennego”, powie poetka, ale to dzięki codzienności właśnie może być wyrażony; i odwrotnie – codzienność na jego tle zyskuje ważność. „Rzeczywistość wstrząsająca nie musi bronić swej przewagi nad światem obojętnym”, jak pisze Brach-Czaina, „[d]oświadczenie okrucieństwa wydobywa, zazwyczaj niedostrzeżony, perłowy blask codzienności. Jej wartość delikatna i przesłonięta powszednieniem wymaga kontrastu, by mogła objawić się w pełni”⁴³.

Agnieszka Czyżak pisała o naznaczeniu tej poezji świadomością śmierci i przemijaniem jako najważniejszym jej temacie⁴⁴; ta trudna samowiedza ma swoje źródło w tragicznym wydarzeniu z młodości przyszłej poetki. W sierpniu 1949 roku siedemnastoletnia Krystyna Łuczkiewiczówna podczas wycieczki w Tatrach na Świnicę była jedynym świadkiem śmierci ojca, który na jej oczach spadł ze skalnej półki⁴⁵. W rozmowie z Jarosławem

⁴² Na pytanie „Co wiersz powinien?” Miłobędzka odpowiedziała: „Dobrze by było, gdyby zawarł w sobie każdą drobinę istnienia – życie aż do najmniejszej drobin”; zob. J. Borowiec, *Szare światło*, s. 147. Również *Wiersz „powinien” z wszystkowierszy*, który poetka nazywa w skrócie „Wróblem” (tamże), koncentruje się na „nieopisanym wszechświecie [...] piórka”, „drżącej kresce skrzydeł”, „złotej kropce w oku”.

⁴³ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, s. 119.

⁴⁴ A. Czyżak, *Po-zbierane niepokoje – przemiana...*, s. 155.

⁴⁵ „Kiedy ojciec spadał, stałam na tej samej półce, wyciągnęłam rękę, żeby go przytrzymać, ale chwyciłam kurtkę, która była pod klapą plecaka. To, że chwyciłam kurtkę, a nie plecak, uratowało mnie. [...] Ta chwila, to jest majątek doświadczenia. [...] W życiu jest tylko teraz. Nie ma naprzód, nie ma w tył. Jest tylko ten czas, w którym stoimy na półce i ten, w którym już nikogo tam nie ma – kilka sekund. Nic nie wiem o ich wartości. Każda z nich

Borowcem Miłobędzka opowiada o tym doświadczeniu i poświęconym mu najdłużej i najmoźniej pisanym przez siebie wierszu. Pamięć o ojcu przywołuje tu drobiazg – zauważone podobieństwo w uśmiechu syna:

w jego śmiechu twoja twarz dokładna i bliska
rozlega się echem, wraca mniejsza: wnuk ci się zaśmiał ojcze
(Z 218)

Jest też w tym tekście „przed chwilą trącona sandałem gałązka / tylko na ociupinę / na parę okrągłych złocen przy literach”, „połupane kamienie” i „gencjana / niepokonany szafir tego słowa”, nazwa górskiego kwiatu z rodziny goryczkowatych, jednego z pierwszych, jakie pokazał jej niegdyś ojciec: „od tego szafiru to się dało zapisać”, „cudem, dzięki gencjanie, udało mi się jakoś z tego wyjść” wspomina poetka o swoich trudnościach z opowiedzeniem historii⁴⁶. Te drobiny istnienia utrzymują wypowiedź w ryzach i pozwalają Miłobędzkiej wysłowić traumatyczne przeżycie. W późniejszym tomie autorka *Po krzyku* napisze już krócej: „to już ta stara łąza, automatyczna, / zawsze znajduję ją w tym samym miejscu” (Z 299) i przejrzyściej: „kocham cię razem z twoją śmiercią” (Z 298). Ciekawe, że to tragiczne doświadczenie bez wiedzy biograficznej pozostaje niemal niezauważalne dla czytelnika tych wierszy, jest jakby nieuchwytnie lub przysłonięte przez zakotwiczone w codzienności szczegóły.

Inne wstrząsające biografią Miłobędzkiej doznanie stanowi stan wojenny: „Znalazłam się wśród ludzi tak, jak nigdy nie byłam”, wspomina autorka, „[t]o było doświadczenie siebie jako osoby społecznej”⁴⁷. Wiersze z tomu *Pamiętam (zapisy stanu wojennego)* odnotowują to odczucie zbiorowej więzi, poczucie odpowiedzialności i bezsilności, mówią o roznoszeniu bibuły, udziale w konspiracyjnym teatrze, przesłuchaniach na ulicy Łąkowej we Wrocławiu. Jest tu tekst dedykowany Lotharowi Herbstowi, wykładowcy zakazanych lektur na Uniwersytecie Wrocławskim, oraz Annie Walentynowicz, która była dla poetki „symbolem i życia w Peerelu, i tamtego czasu, czasu *Solidarności*”⁴⁸; we frazie „w tenisówkach na czołgi” doszukać się można z kolei parafrazy powiedzenia „w trampkach na czołgi” Lecha Wałęsy⁴⁹. Tom ukazuje czas, gdy sprawy publiczne przyćmiły na moment te prywatne, jeśli na ich tle pojawia się syn, to dlatego że jego życie mogło być zagro-

ma tę samą wartość, tylko inaczej. Od tamtego czasu dokładnie to wiem, i wszystko, co zapisuje, byłoby pewnie inne, gdyby nie tamta chwila. Ona była decydująca”, mówiła Miłobędzka w rozmowie z Borowcem, *Szare światło*, s. 20–21.

⁴⁶ Tamże, s. 144.

⁴⁷ Tamże, s. 99.

⁴⁸ Tamże, s. 105.

⁴⁹ Tamże, s. 99.

żone⁵⁰. Wśród tych solidarnościowych wierszy uderza jeden, w którym porządek rzeczywistości przywrócony zostaje przez nużący wymiar codzienności:

stół serweta okno kwiaty, co za ulga
są
lata ich nie widziałam
(Z 205)

Stół i serweta, podobnie jak gencjana i ser ze sklepu, pozwalają ujawnić się „przeoczonej wartości powszedniości”⁵¹, dostrzec w innej, zagrożonej perspektywie to, co zwykle niewidoczne, podkreślić ciągłość trwania – to być może ta sama serweta, która pojawia się we wcześniejszym *Wykazie treści*: „Obrus w zielone koniczyny, czerwone serca, przetarty od składania na pół, na ćwierć. Ty wydobędziesz go dla. Ty wydobędziesz go dla” (Z 154)⁵². Śmierć ojca na oczach córki, ból rodzenia czy przeżycia stanu wojennego uwydatniają szarą barwę codzienności, obnażają pożądaną zwyczajność drobnych zdarzeń – ich bycie „dla” – oraz pozwalają docenić „zakrzętanie słów”. Być może jedynym „dobrym wierszem”, pozostałym „z tej wojny”⁵³, jest ten zaczynający się od słów:

...zapisać siebie siebie, niebieskie dary z Paryża, margarynę z ciemnym słonecznikiem wystaną w kościele, zapach ukradkiem podawanych kartek (zawsze pachną akurat tym proszkiem do prania który jest w sprzedaży), „moja kochana, kiedyś to się uda” (Z 196)

Poezja Miłobędzkiej znajduje się w permanentnym stanie najwyższej uwagi, napięcia, skupienia, stara się nie zagłuszyć mowy bytu, ponieważ to życie „daje i przynosi wszystko, co mamy”⁵⁴. „Zakrzętanane słowa” współistnieją obok egzystencjalnej refleksji czy autorefleksyjnych niepokojów. Krzątactwo obok macierzyństwa może stać się więc kolejną interpretacyjną furtką tej twórczości, jedną z jej formuł otwartości na świat:

⁵⁰ „Ale także pamiętam, co usłyszałam już po zabójstwie Grzegorza Przemyska: *Pani Miłobędzka, pani ma syna, prawda...?*”, tamże, s. 102.

⁵¹ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, s. 120.

⁵² W innym wierszu z tomu *Pamiętam* „Ja” spowiada się „ze spinek we włosach, / z błaszanych guzików / łańcuszka na ręce / metalowego długopisu / żelaznej kraty w głowie, / stalowej obręczy ściskającej serce (jak te słowa rdzewieją) / helikoptera w oczach / czołgów we śnie / więcej złomu nie pamiętam / (moja wina)”. Tu spinki i guziki nie są po prostu fragmentami codzienności, jej indeksami, ale „twardymi odrobinami mnie”, które zostają wciągnięte w polityczny spisek żelastwa, obciążone nienawiścią i przemocą; zob. wypowiedź o tym wierszu Miłobędzkiej, w: J. Borowiec, *Szare światło*, s. 108.

⁵³ „gdyby... gdyby z tej wojny został jeden dobry wiersz” (Z 200).

⁵⁴ J. Borowiec, *Szare światło*, s. 11.

Jest sposobem bycia w codzienności. Ptaka, człowieka, owada, bez wyjątków. Choć różnorodnie przejawia się krzątanie, stanowi dynamiczny fundament codzienności. Kto butyje krzątaczko, ma w niej udział. To nas łączy⁵⁵.

Ale krzątactwo jest równocześnie kategorią pomagającą uchwycić tożsamość empirycznego podmiotu, który choć rozproszony w tekście, sygnalizuje swą obecność poprzez siatkę odniesień do codziennych, biograficznie umocowanych czynności czy historycznego tła osobistego doświadczenia. Dla Miłobędzkiej własne istnienie nie jest czymś odświętnym i wzniosłym, lecz upływa na codziennych, absorbujących ją czynnościach, powtarzalnych sytuacjach i tłoczących się drobiazgach. Na życie składa się dlań dużo drobnych, zwykłych wydarzeń, niezauważalnych i mało znaczących, szczelnie i bezwładnie wypełniających podobne do siebie dni. „Zasypianie, sen, przebudzenie. Zasypianie, sen, znowu przebudzenie i znów zasypianie. Wydaje się, że tak jest po prostu”, powie filozofka⁵⁶; „Gotujemy, zmywamy, śpimy, radzimy sobie, nie radzimy. Wracasz do domu. Wychodzisz z domu. Wczoraj, dzisiaj. Ważki dzieci chemolak okna okna. Rozumiem” (Z 159), powie poetka. Miłobędzka stara się podkreślić czy skomplikować owo niezauważalne „po prostu”, by móc powiedzieć „rozumiem”. Dlatego „nuży” swą poezją rzeczywistość i przeplata sobą oba porządki, bo nie wolno według niej „niedbale” iść przez park, „nudno” myśleć czy mechanicznie spoglądać przez okno (Z 147) – takie poddanie się wchłaniającej nas, wyniszczającej rutyną, codzienności prowadziłyby bowiem do unieważnienia naszego istnienia. Jej wiersze to walka z bezrefleksyjnością i sprzeciw wobec przemocy drobnych zdarzeń, które nie objawiając swego sensu, usiłują nami kierować. Niezauważalność i powtarzalność codzienności zostają uchwycone w ramę wiersza, a ta, ujęta w cudzysłów, nieuchronnie przekształca się w „metacodzienność”⁵⁷. Teatralizacja wierszy-kurtyń pomaga uchwycić spersonalizowaną rzeczywistość „zza”, „spoza” – przedstawić, wykonać, przebiec w słowach, wzmacniając jednocześnie osobisty, referencjalny wymiar tekstu, zbliżając się do faktyczności bytu: zamiatanie kluch pajęczyn czy obieranie kartofli w wierszu to być może najtrudniejsze i najważniejsze tematy tych wierszy.

⁵⁵ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, s. 73.

⁵⁶ Tamże, s. 57.

⁵⁷ Zob. J. Borowiec, *Szare światło*, s. 74.

Ob ręcze wiersza – kręgi interpretacji. Wokół Córki bednarza Ludmiły Marjańskiej

Ludmiła Marjańska

Córka bednarza

Córkę bednarza proszę do tańca
W lipcowym słońcu beczki się suszą
Lśnią ciasną miedzią sny i obręcze
Mam obietnicą poręczyć duszę
Córka bednarza pragnie zaręczyn

W beczkach dojrzewa sierpniowe wino
Tańcem kreślimy ciemne kręgi
Nici pajęczne butle owiną
Z wiatrem ulecą nici pajęczne
Córka bednarza żąda przysięgi

Na skraj podwórza beczka się toczy
Skończony taniec pękły obręcze
Wsiąka w piach grudnia dojrzałe wino
Przed białą panią kornie klęczę
Córka bednarza zamknie mi oczy

Wiersz ten pochodzi z przedostatniego tomiku Ludmiły Marjańskiej, *Córka bednarza* z roku 2002, który wpisuje się w krąg poezji późnej, senilnej, epicedialnej¹. Tekst różni się zasadniczo od pozostałych w tomie, rozbijając obowiązującą w nich poetykę i zajmując miejsce szczególne, zamykające, a jednocześnie nadające tytuł całości – sugeruje tym samym, że stanowi

¹ Wszystkie cytaty z tego tomu podaję za wydaniem: L. Marjańska, *Córka bednarza*, Warszawa 2002. W nawiasie podaję skrót odsyłający do tomiku (CB) oraz numer strony.

klucz do jej interpretacji. Jest w nim coś intrygującego i niepokojącego, mimo wrażenia spójnej całości i semantycznej przejrzystości². To na poły magiczna, na poły oniryczna, osadzona w ludowej obrzędowości i kulturowej symbolice, niekończąca się opowieść, trochę dziwna i trochę smutna, o przerwany tańcu z „białą panią”, w której chcielibyśmy widzieć śmierć; niekończąca, ponieważ zmuszająca odbiorcę do ciągłego ponawiania spokojnej, najlepiej głośniejszej lektury. I na poddaniu się aurze tego tekstu, który obietnicą pełni poręcza swój sens, można by poprzestać – „czytać i o nic nie pytać”³. Czytelnik kończy jego lekturę – by zacytować Władysława Panasę – „z dość mocnym chyba przeświadczeniem, że doskonale rozumie wszystko, o czym się w wierszu mówi. No, może prawie wszystko, ponieważ pozostaje parę niejasnych «detali» [...]”, jak choćby tytułowa córka bednarza. Tekst zdaje się bezkolizyjnie wchłaniać kulturową symbolikę tańca, snu i wina, stanowiąc jednocześnie frapującą zagadkę, domagającą się rozwiązania przez odbiorcę (nazwijmy go raz jeszcze za Panasem) „perwersyjnego”, którego nie zadowala sama przyjemność lektury⁴. Nie wystarczy bowiem stwierdzenie, iż wiersz ten „oparty jest na symbolice ekstatycznego dionizyjskiego tańca z tytułową córką bednarza [...] wśród dojrzewającego wina, symbolu spełniającego się życia. W ostatnim obrazie poetyckim cyklu wino wsiąka «w piach grudnia» (czytelny symbol funeralny), a córka bednarza – śmierć, zamyka oczy bohaterce”⁵. Żeby jednak powiedzieć coś więcej, trzeba przyjrzeć się dokładniej konstrukcji tego magicznego kręgu.

I

Trzy ostatnie tomiki Ludmiły Marjańskiej: *Żywica* (2001), *Córka bednarza* (2002) i *Otwieram sen* (2004) stanowią pożegnalny tryptyk poetycki powstały w krótkim i traumatycznym dla autorki czasie – po długotrwałej chorobie oraz śmierci męża poetki. Każdy z nich, jako osobny element cyklu, ma przemyślaną, zwartą konstrukcję, skupiającą się wokół przeżycia cudzej

² Iwona Smolka wspomina: „Powiedziała mi, że ten wiersz jej się przyśnił. Obudziła się w nocy i na wpół śpiąca zapisała gotowy tekst, którego sama nie rozumie. W ten sposób powstał jeden z najbardziej tajemniczych utworów, jaki się zdarzył poezji polskiej na przestrzeni wielu lat”. Zob. I Smolka, „Córka bednarza” Ludmiły Marjańskiej, w: *O Ludmile Marjańskiej. Szkice – interpretacje – wspomnienia*, red. E. Humnikowa, I. Skrzypczyk-Gałkowska, Częstochowa 2015.

³ Zob. W. Panas, *Tajemnica siódmego anioła. Cztery interpretacje*, Lublin 2005, s. 88. Następny cytat – s. 9. Panas, rzecz jasna, nie pisze o Marjańskiej.

⁴ Tamże, s. 88.

⁵ A. Spólna, *Nowe „Treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*, Kraków 2007, s. 117.

śmierci, trudu życia w żałobie oraz w obliczu zmagañ z własną starością i świadomością śmiertelności. Liryki z poszczególnych tomów wyraźnie ze sobą korespondują, tworząc wewnętrzny, autointertekstualny ciąg, który rozwija i przekształca pojawiające się wcześniej motywy oraz dopełnia się tematycznie. Każda z tych książek mogłaby być pisana jako ostatnia, stanowią one bowiem wewnętrznie zdynamizowane, lecz domknięte codami całości. Nas interesuje tu najbardziej relacja między *Żywicą* i *Córką bednarza*.

Anna Spólna traktuje oba tomy jako cykl będący czymś więcej „[...] niż dowolnym zbiorem wierszy żałobnych. Oparty na głównych motywach klasycznego epicedium, odtwarzającego porządek pieśni czy mowy żałobnej, pozostał zgodny z psychologią przeżywania śmierci kogoś bliskiego”⁶. Kolejne jego fazy to szok, poszukiwanie, gniew, depresja, postanowienie, znajdujące wyraz zwłaszcza poprzez *comploratio* – próbę uchwycenia bólu i nazwanie go, oraz *consolatio* – poszukiwanie pocieszenia. Dominantą *Żywicy*, dedykowanej zmarłemu na chorobę Alzheimera mężowi poetki, jest doświadczenie cudzego cierpienia i umierania, które organizuje wewnętrzny świat podmiotu mówiącego. Ból jest tu potrzebny, ponieważ paradoksalnie wiąże z życiem, gdy śmierć wywłaszcza z ciała i istnienia: punktem dojścia w „śmiertelnej godzinie” staje się „nieruchome ciało”⁷, „nieruchome ręce”⁸ oraz dramatyczna prośba o wskrzeszenie.

W *Córcie bednarza* sytuacja się już zmienia: podmiot pozostał sam, szczególnie silnie odczuwając swą samotność i „pojedynczość / pustą bez dna” (CB 20). Nieobecność drugiej osoby skutkuje najboleśniej brakiem dotyku: „Jej ciało domaga się doznań / dotyku dłoni / zbliżenia” (CB 20) – tymczasem „pusto w rękach / a w sercu pełnia” (CB 10). Opozycja odczuwanej pustki i pożądanej pełni staje się dominantą semantyczną tomu i zdaje się wypierać tę zaznaczoną wcześniej – między życiodajnym ruchem a śmiertelnym skamienieniem. O ile w *Żywicy* wypowiedź podmiotu skoncentrowana była na drugiej osobie, o tyle w *Córcie bednarza* wydaje się bardziej egocentryczna, ważniejsze staje się w niej przeżywanie i szukające nadziei na przyszłość „ja”, z utratą już pogodzone, choć wciąż do niej powracające. Nie wszystkie liryki tego tomu mieszczą się w formule epicedialności, skupiając się na podmiocie, który stara się żyć w obliczu i przeciw samotności i starości, „na sekundę przed” coraz silniej przeczucwaną śmiercią (CB 43).

⁶ Tamże, s. 105. Również Ewa Rajewska czyta *Córkę bednarza* „poprzez doświadczenie wychodzenia z żałoby”, zob. też, *Sztuka tracenia, sztuka zawierzania. Kamieńska i Marjańska*, w: *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*, red. I. Iwasiów, A. Galant, Kraków 2011, s. 147.

⁷ *** [Pozwól zapomnieć śmiertelną godzinę...], zob. L. Marjańska, *A w sercu pełnia. Wybór wierszy*, wybór J. Krzemiński, wstęp M. Baranowska, Warszawa 2003, s. 127.

⁸ *** [Biała emalia przykryta powieką...], tamże, s. 123.

Powraca tu charakterystyczny dla poezji Marjańskiej, a zawieszony w *Żywicy*, ton religijny, uaktywnia się prywatna dykcja ironicznej elegijności, ale eksploduje również kobiecość i pragnienie odczuwania intensywności istnienia.

Uwagę zwracają dramaturgiczne powiązania między wierszami *Córki bednarza*. Czytelnik tomu od samego początku oczekuje na wyjaśnienie tytułowej frazy, napięcie rośnie w trakcie lektury i nie znajduje rozwiązania aż do finalnego liryku. Pierwszy tekst to prolog, stanowiący afirmację „niezwykłej zwykłości” przyrody, „ja” wyraża w nim swój „zbożny zachwyty” nad nią, archaizująco sięgając do *Bogurodzicy* (CB 5). W kolejnych utworach powraca płacz „starej kobiety”, a tomik przenikają gwałtowne emocje związane z rozpamiętywaniem straty, unikające jednak form pierwszoosobowych. Dopiero w późniejszych wierszach bezosobowość wypowiedzi zostaje wyparta przez ton konfesyjny i autoanalizujące swe emocje „ja”, które wchodzi w dialog z nieobecnym „ty”. Ten typ wypowiedzi dominuje zwykle w wierszach Ludmiły Marjańskiej, pozwalając je czytać w formule autobiograficzności: to poezja wyznania o zdyscyplinowanej, szlifowanej latami formie⁹, dyktowana ścisłym tonem, wpisanym w krótki, urywany oddech wiersza wolnego, który z czasem skutecznie wyparł rozwiązania numeryczne. Tak też zbudowane są niemal wszystkie liryki tomu, wersyfikacyjnie nieregularne, zapisywane jakby spontanicznie, *in statu nascendi*, fundowane na silnych osobistych przeżyciach i tę temperaturę starające się oddać. „Moja poezja nie jest intelektualna, jest emocjonalna”, mówiła autorka, „[j]a przeważnie nie pracuję [nad wierszem]: nie skracam go, nie wyrzucam, nie wracam do niego myślami. [...] Moja twórczość jest spontaniczna”¹⁰. Teksty te, stanowiące negatywne tło dla finalnego liryku *Córka bednarza*, są jakby osobnymi fragmentami, drobinami sensu, zapiskami przeżyć, stając się poetyckim sprzeciwem wobec temporalności istnienia.

Po pierwszej części, epicedialnej, następują wiersze o największym ładunku emocjonalnym i gwałtowności ekspresji, umieszczone dokładnie w samym środku tomu, rozpoczynające się od incypitów: *Z najgłębszych głębin...*, *Jeżeli to szaleństwo...*, *Taka burza o północy życia...*, *Teraz się przeraziła...* Stanowią one punkt kulminacyjny całości, w którym na plan pierwszy wysuwa się tym razem nie utracone „ty”, lecz spoglądająca w lustro, wyczekująca na nową miłość, kwestionująca swą metrykę kobieta, która pyta: „Ile lat mam naprawdę? / Czyżbym nie dorosła” (CB 17), „[j]ak to – więc

⁹ Zob. A. Legeżyńska, *Poezja jako hermeneutyka „trzeciego” wieku*, „Pogranicza” 2011, nr 11 [online], [dostęp: 4 lipca 2015], dostępny w Internecie: <http://katalog.czasopism.pl/index.php/Pogranicza_-_Anna_Lege%C5%BCy%C5%84ska,_POEZJA_JAKO_HERMENEUTYKA_%E2%80%99ETRZECIEGO%E2%80%9D_WIEKU>.

¹⁰ Zob. I. Górnicka-Zdziech, *Sukienka ze starego płaszcza*, Kraków 2004, s. 30, 36.

starość może być tak płocha” (CB 18), „[z]a małe serce Jak ma pomieścić / tyle miłości” (CB 16). Podmiot tych wierszy podkreśla jednocześnie swą kobiecość, domagając się prawa do „późnej miłości niestosowną porą”¹¹, a „rozburzone” teksty („Taka burza o północy życia / taki huk”, CB 21) somatyzują się i dynamizują – „płocha” starość w cytowanym wierszu zdefiniowana zostaje za pomocą aktywnych czasowników: krzyczeć, rzucać, płynąć, śpiewać i dopiero na samym końcu: zasypiać (CB 18). Marjańska włącza się tym samym w opisaną wcześniej charakterystyczną tendencję późnej poezji „starych” kobiet, walczących o prawo do obecności i miłości, także fizycznej¹².

Trzecią część tomu otwiera liryk rozpoczynający się od słów „przetoczyła się burza”, w którym następuje wyciszenie emocji, uspokojenie przyrody, nadchodzi bowiem „pora odpoczynku”, a psychosomatyczny bunt zostaje zażegnany (CB 23). Zgoda, która następuje, jest trudna i ironicznie pęknięta, zbudowana na oksymoronach, jakby nie do końca harmonijna – „trwa bezpieczny / pusty / martwy dom” (CB 23). Nasila się stopniowo motyw snu, owego „zastępczego życia / starości” (CB 26), który przygotowuje na śmierć, otwierając na etap przejściowy (stanie się on później dominantą kolejnego zbioru wierszy): „Spać – zasnąć – śnić / w słonecznym śnie / w rozkołysanym morzu snu / zatonać – zasnąć – spać / bez snów” (CB 27). Ostatnie wiersze *Córki bednarza* zawierają w sobie zapowiedź sytuacji opisanej w tytułowym liryku tomu, są oniryczne, muzyczne (słysząc „wodospady dźwięków”, pojawia się „pożegnalny walc nieobecności”, gasnący do taktu: „grudka ziemi / ostatni akord / cisza”, CB 32) oraz metafizyczne (powraca zbożny zachwyty: nad lasami, „wszystkimi znakami wszechświata”, które wiodą „w łono / matki Ziemi”, CB 33). Emocjonalna linia monologu podmiotu pozostaje jednak zróżnicowana, utrzymuje się nastrój niepokoju, trwają wahania nastrojów. Co istotne, w ostatnich lirykach opisujących przygotowania na śmierć zaznacza się delikatna, nasilająca się tendencja do sylabotonizacji – w wierszach *Leta*, *Zasłona*, a zwłaszcza w *Oczekiwaniu*, gdzie wyczuć można „nalot” transowych amfibrachów¹³. Wygłos tego wiersza stanowi bezpośrednią introdukcję dla końcowego liryku: „A my cierpliwie czekamy / aż sen otworzy bramy / do wysnionej zieleni / i wejdziemy w krainę cieni” (CB 42). Przedostatni zaś tekst tomu, opisujący

¹¹ Z wiersza *Stare lustro* z tomu *Prześwit*; zob. L. Marjańska, *Wybór wierszy 1958–1997*, wyboru dokonał P. Matywiecki, Wrocław 1998, s. 151.

¹² Np. u Anny Kamieńskiej czy Anny Świrszczyńskiej. Zob. I. Smolka, *Lęki, ucieczki, akceptacje*, Warszawa 1984; R. Stawowy, „Gdzie jestem ja sama”. *O poezji Anny Świrszczyńskiej*, Kraków 2004.

¹³ W wierszu rozpoczynającym się od incipitu *Taka burza o północy życia...* czytamy o „nalocie najpiękniejszych grzechów / których spowiedź z pamięci / nie zetrze” (CB 21).

świat „na sekundę przed końcem”, pisany jest konsekwentnym rytmizowanym siedmiozłogłoskowcem, z jednym tylko krótszym o sylabę wersem (drugim), pokazującym jakby kurczenie się czasu i widzialnego świata, wskazującym na pozostającą jeszcze tylko jego „odrobinę” (CB 43):

Jeszcze trochę jesieni
Odrobinę świata
i wygaśnie pragnienie
przyciemnieje poświata
[.....]
Ale teraz w tej chwili
na sekundę przed końcem
chcę nad różą się schylić
wyprostować pod słońcem
spojrzeć w jesienną jasność
i pod niebo zawołać
niech pozwoli mi zasnąć
pod skrzydłami anioła

Tekst ten kończymy czytać „na sekundę przed” odwróceniem kartki – po jej drugiej stronie czeka już na nas *Córka bednarza*.

Co wynika z tego pośpiesznego streszczenia? Finalny wiersz został stopniowo i konsekwentnie przygotowany – kumuluje i kulminuje wcześniejsze wątki, występujące przede wszystkim w trzeciej, kadencyjnej fazie tomu, a które można by określić skrótowo jako konsolacyjność, oniryczność, rytmiczność, metafizyczność, elegijność. Ale zawiera on też w sobie wszystkie te niepokoje, opozycje i pęknięcia, które towarzyszyły wcześniejszym tekstom autorki *Przedświtu*, zwłaszcza zderzenie pustki (samotności) oraz pełni, owego „zbożnego zachwytu” nad istnieniem, trudnego dorastania do zgody na jego temporalność i śmiertelność. Zarazem liryk ten wyróżnia się na tle innych wyjątkowo uporządkowaną budową kompozycyjno-rytmiczną, opartą na powracających regularnościach w płaszczyźnie brzmieniowej, leksykalnej i składniowej oraz przesyconie symbolicznymi znakami, osadzającymi w szerokim kontekście kulturowym. I właśnie ta jego transowa, hipnotyzująca sferyczność, stanowiąca hipotezę pełni (formalnej, semantycznej i metafizycznej), domaga się interpretacji.

II

Marjańska powraca w *Córce bednarza* do tradycji wiersza regularnego. Liryk został napisany dziesięciozłogłoskowcem (z dwoma dziewięciozłogłoskowymi wyjątkami) o silnej tendencji do wyrównywania liczby zestrojów (po cztery

w wersie) i prawie konsekwentnej sylabotonizacji. Ujęty w trzy pięciowersowe, rymowane strofy, osadza się jednocześnie silnie w tradycji wiersza ludowego. Rygory, które nakłada Marjańska na tekst, są tu na tyle wyraziście, by mogły się ujawnić zdarzające się od nich odstępstwa; obręcze wersyfikacji pękają bowiem, semantycznie uzasadnione, w kilku fragmentach wiersza.

Zacznijmy od hipotezy równozestrojowości. Powolny, podkreślający każde wypowiedziane słowo rytm daje tu wrażenie powagi i solenności wypowiedzi, wręcz uroczystości, podniosłości wypowiedzianych fraz. Krótsze miary wiersza tonicznego stosowano zwykle w utworach refleksyjnych, wypowiedziach o charakterze deklaracji, dotyczących rzeczy ważnych w perspektywie indywidualnego podmiotu. Wszystkie zestroje zyskują tu pełną słyszalność, każdy wyraz jest komunikowany wyraźnie, zatrzymując na sobie uwagę. Taniec na wiejskim podwórzu wśród beczek z winem nie może zatem być zwyczajny, skoro mówi się o nim w ten sposób.

Spokojny tok wiersza uwypuklony zostaje przez zdaniowość, którą ogranicza rozmiar wersu, przy czym rezygnuje autorka z interpunkcji, pozostawiając jedynie – wywodzącą się z tradycji średniowiecznego wierszowania – wielką literę na początku poszczególnych wersów. Zdania zaczynają się tu, ale jakby nie kończą, zawieszono antykadencyjnie. Tekst rezygnuje z przerzutni, wiązań składniowych między wersami, nie zaznacza w żaden sposób (spójnikami czy przyimkami) łączliwości wersów, ich wynikania czy dopełniania; niczym w jukstapozycji każdy wers jest tu osobnym, samodzielnym, formalnie, logiczno-składniowym skupieniem czterech zestrojów przełamanych średniówką. Każda strofa może być czytana jako jedno długie zdanie rozpisane na wersy, które wymuszają intonację wznoszącą w pierwszych czterech liniach i opadającą w podsumowującej je piątej, dodatkowo podkreślonej paralelną budową składniową. W ten sposób każdy finalny wers strofy przypomina oparty na paralelizmie składniowym i pointujący poszczególne całości refren (typowy dla pięciowersowych strof wiersza ludowego¹⁴), wskazując jednocześnie na gradację obrazów i rozwój wydarzeń – „Córka bednarza pragnie zaręczyn”, „Córka bednarza żąda przysięgi”, „Córka bednarza zamknie mi oczy”. Stylizacja na ludową, obrzędową pieśń wydaje się tu celowym i czytelnym zabiegiem, ale zaznaczyć trzeba od razu, że choć strofa nawiązuje swą budową, rozpiętością sylabiczną (typowy dla ludowej twórczości dziesięciozłogłoskowiec), refrenowością, rymowaniem, paralelizmami, a także obrazowością i tematyką (taniec weselny) do wiersza ludowego, to przenikające ją pęknięcia, zakłó-

¹⁴ Zob. L. Szczerbicka-Ślęk, *Strofa pięciowersowa*, w: *Strofika*, red. M.R. Mayenowa, Wrocław 1964, s. 176 i nn.

cenia, niedociągnięcia – rytmiczne, wersyfikacyjne, brzmieniowe¹⁵ – ujawniają dystans do cytowanego wzorca.

Tempo wypowiedzi jest powolne i wyrównane, lecz ten specyficznie monotony tok dwukrotnie zostaje poddany próbie. Regułę czterozestrojowości zdają się naruszać wersy o większej liczbie zestrojów prymarnych – trzeci: „Lśnią ciasną miedzią sny i obręcze” oraz trzynasty: „Wsiąka w piach grudnia dojrzałe wino”. Oba okazują się wobec siebie symetryczne kompozycyjnie – to centralne linijki pierwszej i ostatniej strofy, środkowa z nich jest bowiem jednoznacznie czterozestrojowa – oraz tematycznie: ściskające beczkę miedziane obręcze z początku wiersza pękają w jego finale, a ich zawartość wylewa się na ziemię. W wersach tych dzieje się więcej i szybciej, wzrasta na moment dynamika wypowiedzi, musimy bowiem przyśpieszyć, by ściągnąć dwa zestroje w jeden: metafory „ciasna miedź” i „piach grudnia” zostają w ten sposób wyeksponowane. Zapamiętajmy je na razie.

Tekst wykazuje również silną tendencję do sylabotonizacji, typowej zresztą dla ludowego wiersza. Powracającym z różną intensywnością i konsekwencją układem jest tu powtórzenie przed i po średniówce układu katalaktycznego daktyla czy może raczej kombinacji trocheja i amfibrachu, jeśli zasugerować się tokiem dierezowanym, a więc tych najbardziej charakterystycznych dla mowy polskiej stóp:

- 1 / _ _ / _ || / _ _ / _
- 2 _ / _ / _ || / _ _ / _
- 3 / / _ / _ || / _ _ / _
- 4 / _ _ / _ || _ / _ / _
- 5 / _ _ / _ || / _ _ / _

- 6 / _ _ / _ || _ / _ / _
- 7 / _ _ / _ || / _ / _
- 8 / _ _ / _ || / _ _ / _
- 9 / _ _ / _ || / _ _ / _
- 10 / _ _ / _ || / _ _ / _

¹⁵ Nieregularna regularność dotyczy zwłaszcza powiązań rymowych. Przypominają one szybko urywające się nici pajęczce, wiążąc ze sobą wyrazy w ciągi fonetyczne i semantyczne: suszą – duszę; obręcze – zaręczyn – pajęczce – obręcze – klęczę; wino – owinę – wino; kręgi – przysięgi; toczy – oczy. Niedokładność współbrzmień, oparta zarówno na konsonansach, jak i asonansach, konkuruje tu z rymem dokładnym i głębokim, dzięki którym słowa jakby przegładają się w sobie, dochodząc do semantycznej pełni: toczy – oczy; wino – owinę. Przy czym w wierszu nie obowiązuje regularność rymowania, komponenty rymowe znajdują odpowiedniki we wszystkich strofach, powracając tanecznym rytmem, i jedynie pierwszy wers uchyla się tej zasadzie, stanowiąc swoistą „trampolinę rymu”: xabab – cdcbd – ebcbe. Najbardziej regularna okazuje się ostatnia całośćka, koncentryczna i symetryczna, wiążąca ze sobą wersy – frazy i obrazy.

11 _ / _ / _ || / _ _ / _
 12 _ / _ / _ || / _ _ / _
 13 / _ _ / _ || _ / _ / _
 14 _ / _ / _ || / _ / _
 15 / _ _ / _ || / _ _ / _

Dominuje zatem tendencja do swobodnej, naturalnej melodyjności, zgodnej z intonacją polszczyzny, co jakiś czas zakłócana zwłaszcza w nagłosie oraz w dwóch krótszych, dziewięciogłoskowych, niewpasowujących się w obowiązujący wzorzec wersach. Przesunięcia akcentów podkreślają podlegające im wyrazy, jednocześnie wiążąc je ze sobą semantycznie: przeskok pojawia się w 2. i 6. wersie: „w lipcowym” i „sierpniowe”, oraz w trzeciej strofie, gdzie trzykrotnie zmienia się układ akcentów w nagłosie: „na skraj”, „skończony” i „przed białą” (11., 12. i 14. wers) i raz po średniówce: „dojrzałe” (13. wers). Wszystkie te wyrazy zwracają uwagę na procesualność, temporalność świata natury, akcentując jego koniec: skraj, skon i biel łączą ze sobą kres tańca, zgon oraz kolor symbolicznie kojarzony ze śmiercią, do której zdaje się dorastać podmiot. Czy to przypadek, że tu właśnie pęka obręcz sylabotoniczna? „Czyżbym dorosła?” – zdaje się tym razem pytać Marjańska...

Na szczególną uwagę zasługują dwa krótsze o jedną sylabę wersy, być może najważniejsze w tym tekście, naruszające izosylabizm tekstu: „Tańcem kreśliły ciemne kręgi” oraz „Przed białą panią kornie kłęczę”; z rytmu wytrąca zwłaszcza ich pośredniówkowa część – „ciemne kręgi” i „kornie kłęczę” (wróć do nich jeszcze w dalszej części interpretacji). Wadliwie z punktu widzenia hipotezy rytmiczności wiersza są wyrazy „ciemne” oraz „kornie”, naruszają bowiem jego rytmiczny światopogląd, każąc podejrzewać pełnię o niedoskonałość, ironicznie ją podważając lub komentując. Wszystkie te przerwy, przesunięcia, pęknięcia zakłócają płynność wersyfikacyjną wiersza, wprowadzają niepokój i trudno je zlekceważyć, zwłaszcza że pojawiają się w miejscach interpretacyjnie trudnych, nieoczywistych.

„Jestem ze szkoły Skamandrytów. Bardzo cenię rytm i rym. [...] Teraz staram się wypowiadać nie kierując się formą”, mówiła Marjańska o swej późnej twórczości¹⁶. Jednak w *Córce bednarza* bliższa od skamandryckiej wydaje się jej szkoła Bolesława Leśmiana i jego koncepcja „rytmicznego światopoglądu”, zgodnie z którą „wszelkiemu procesowi istnienia towarzyszy ruch rytmiczny”¹⁷. Ów dynamiczny, kolisty ruch – opisany w wierszu i jednocześnie weń konstrukcyjnie wpisany – staje się tu świadectwem

¹⁶ I. Górnicka-Zdziech, *Sukienka ze starego płaszcza*, s. 37.

¹⁷ B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, w: tegoż, *Szkice literackie*, Warszawa 1959, s. 84.

i przyczyną istnienia, tańcem i pieśnią weselną i śmiertelną zarazem. Dzięki niemu poezja włącza się w rytm metafizycznego trwania, a słowa – „jak za nicią Ariadny” – „idą w ślad za rytmem przewodnim”, prowadząc w nieśmiertelność¹⁸. Dopóki zatem rytm trwa, powtarzany przez czytelnika w lekturze, wiersz prowadzi nas szczeliną bytu, prześwitem (to słowo zyskuje u Marjańskiej metafizyczną wagę) w „Przejsście tam”¹⁹, w „tamto, / co jest poza ciałem”²⁰. Na tym otwarciu się na nieskończoność polega być może rytmiczna intryga tego tekstu: podmiot poddając się rytmowi – kornie i intuicyjnie – ma możliwość spotkania z prawdą inaczej niepochwytną. „Śmiertelna godzina” oznacza znieruchomienie tylko w warstwie świata przedstawionego („skończony taniec”), gdyż rytm wiersza „pracuje” dalej, niezależnie od wypowiedzianych słów:

[...] pozwala gromadzić w wierszu coś, co się rozwija i upływa w słowach i poza słowami, coś, co albo zastępuje istotę czasu, albo jest samym czasem. To coś upływa na kształt powtarzalnej melodii, którą można raz jeszcze od początku do końca zaśpiewać z tym przeświadczeniem, że znów tak samo jak dawniej zacznie istnieć i trwać – i tak samo jak dawniej skona, zachowując za każdym zgonem tę samą rytmiczną zdolność zmartwychwstania²¹.

Rytm jest tu zatem analogonem procesu tworzenia, podobnie jak taniec w swej pierwotnej postaci.

Taniec należy do najstarszych czynności kultowych, będąc formą przeżywaną radości, towarzyszącą ważnym wydarzeniom, wyraża także uczucia religijne, mając na celu nawiązanie kontaktu z boskimi mocami, „staje się symbolem życia, począwszy od tańca radości u ludów pierwotnych przy narodzinach dziecka aż po ostatni ziemski taniec w objęciach śmierci”²². Jego rytmiczne, powtarzalne ruchy znamionują życie, wprowadzając w wir materię na wzór krążących orbit we wszechświecie, i choć u Marjańskiej perspektywa ta zostaje zawężona do swojskiego podwórza, a zamiast obrotów sfer mamy obroty beczek, to i tak tańczący – „kreśląc ciemne kręgi” – włączają się w harmonię Kosmosu. Najstarsze tańce składały się właśnie z kolistych, spiralnych ruchów, stanowiących powtórzenie aktu stwórczego,

¹⁸ „Słowa idą w ślad za rytmem przewodnim jak za nicią Ariadny. Najpierw rytm, a potem słowa. Idą w ślad za tym śpiewnym nawoływaniem, które je wabi i pociąga, i zmusza do ułożenia się tak właśnie, ażeby się stały niespodzianką, objawieniem – czymś żywotniejszym od samego życia”; zob. tamże.

¹⁹ Z wiersza *Prześwit*, zob. L. Marjańska, *Wybór wierszy...*, s. 161.

²⁰ Z wiersza *Opowiadanie o miłości*, zob. L. Marjańska, *A w sercu pełnia...*, s. 82.

²¹ B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, s. 86.

²² M. Lurker, *Taniec do nieba*, w: tegoż, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 340.

ruch obrotowy uznawany był bowiem za „język bogów”, podstawową formę nadprzyrodzonej aktywności²³. Nieobojętna jest tu również ludowa tematyka i stylizacja wiersza – obserwując tradycyjne obrzędy weselne na wsi polskiej, często trudno określić, czy „dane działanie jest tańcem, zachowaniem parataneicznym, czy też zachowaniem zwyczajnym”, występuje bowiem wymienialność tańca i ruchu przede wszystkim obrotowego²⁴. Bohaterowie *Córki bednarza*, poruszając się po podwórzu kolistym ruchem, zdają się wpisywać w tę rytualną symbolikę – świat zostaje tu niejako wytańczony, a ludzka egzystencja na ziemi (dzięki ruchowi obrotowemu tekstu i w tekście) – włączona w nurt porządku sakralnego: wiersz-taniec staje się tu misterium życia i śmierci. Dopóki bohaterowie tańczą, a rytm biegnie niezachwianie, świat istnieje jak należy i funkcjonuje prawidłowo, potwierdzając swój sens z każdym powtórzeniem brzmienia, akcentu, słowa, składni. Kompozycja formalna utworu, zwłaszcza wersyfikacja, pozostaje tu zatem na usługach metafizyki.

III

Wróćmy jednak do rytmicznych zaburzeń, o których wcześniej wspominałam – „ciasnej miedzi” i „piachu grudnia”, dwóch wersów złączonych tonicznym przyspieszeniem. Metalowa obręcz, stanowiąca element konstrukcyjny beczki, mocno i stanowczo spina w wierszu drewniane klepki, z których wykonano naczynie – połyskujące nowością w lipcowym słońcu. Lśnienie kojarzy się ze światłem i radością, miedź zaś w języku biblijnym symbolizuje siłę i stałość, a poświęcone miedziane dzwony głoszą chwałę Boga²⁵. Ważniejsza od błyszczącej powierzchni wydaje się jednak jej cenna zawartość – wino, które dojrzewać będzie podczas tańca z córką bednarza: „Gdybym mówił językami ludzi i aniołów, a miłości bym nie miał, stałbym się jak miedź brzęcząca albo cymbał brzęmiący” (1 Kor 13,1).

Komentatorzy poezji Marjańskiej łączyli ją często z doświadczeniem metafizycznym, a nawet z liryką głębokiej wiary, podkreślając, jak Iwona

²³ Zob. J. Kowalska, *Koło bogów: ruch i taniec w mitach i obrzędach*, Warszawa 1995, s. 19–20. Jak pisze badaczka: „Rytmika ciała i dźwięków pozwala wypowiedzieć w sposób cielesny to, o czym myśli duch, a równocześnie powściągliwie to ukryć i ochronić. [...] taniec sakralny [...] jest przede wszystkim naśladowaniem w geście i rytmie ruchu, którym Bóg, jako zasada stwórczą, obdarzył kosmos”; tamże, s. 22.

²⁴ Tamże, s. 23.

²⁵ Zob. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 145.

Smolka, że spod świata widzialnego wygląda to, co niewidzialne, a zza materialnej tkanki słycać głos Ukrytego²⁶. Według Anny Legeżyńskiej z kolei, poetka „z biegiem lat coraz wyraźniej zmierza w stronę problematyki teologicznej, zaczynając jednak od rozpoznania związków między materią a transcendencją”²⁷. Z jednej strony jest to bowiem liryka silnie osadzona w materialności świata tego, polisensualna, o ciekawej, uprzywilejowanej przede wszystkim audialność i haptyczność hierarchii zmysłów, z drugiej zaś – wskazuje na świata tego niewystarczalność oraz kruchość doświadczenia podmiotu, dla którego zbyt ciasne okazują się prawa fizyki i dlatego stawia pytania pierwsze – metafizyczne. Marjańską interesuje bowiem zarówno to, co lśni po tej stronie, jak i „tamto, / co jest poza ciałem”. W jej późnej poezji szczególnie eksponowaną rolę pełni soma, mająca charakter tyleż biologiczny, co znakowy – człowiek istnieje „zawężony do rozmiarów ciała”, porównywanych do „naczynia z kruchej gliny”²⁸, które mimo swej nietrwałości utwierdza nasze istnienie: „Tyle nas, co w materii: / ciało nas zamyka / z wyobraźnią / kruchością”²⁹. Szczególnie aktywna w wierszach poetki pozostaje właśnie owa biblijna metafora ciała jako naczynia duszy – skorupy, pojemnika, osłony, która kruszy się i pęka³⁰, uruchamiając jednocześnie topos Boga jako garnkarza. O ciełe „łamanym kołem wstydu / bólem ciasno opasany / Wydany obcym oczom / w bezwzględnej jawności / kruchym rozbitym / naczyniu miłości” czytamy w wierszu *Na stole operacyjnym* (CB 39), poprzedzającym *Córkę bednarza*. To ciasne właśnie opasanie ciała, które zostaje złamane kołem bólu, stanowi prywatny, powracający i poetycko przetwarzany symbol ludzkiego istnienia, według Marjańskiej – naznaczonego cierpieniem i nietrwałością. Z kolei w tekście z tomu *Otwieram sen* poetka wykorzystuje polisemię: „Naczynia z kruchej gliny / jak wiejskie fujarki / wygrywają wąż piosenkę życia / wydają dźwięki podobne biciu cepów / albo szmerom strumieni”³¹ – naczynia krwionośne i serce są tu kruchymi naczyniami z gliny, szmer krwi gra muzykę, a uderzenia serca przypominają bicie cepów³².

²⁶ Zob. I. Smolka, „Światło nad wodami”, w: tejsze, *Dziewięć światów. Współczesne poetki polskie*, Warszawa 1997, s. 56.

²⁷ A. Legeżyńska, *Arbor vitae. O poezji Ludmiły Marjańskiej*, w: tejsze, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009, s. 125.

²⁸ Z wiersza *Doświadczenie*, zob. L. Marjańska, *A w sercu pełnia...*, s. 84.

²⁹ Z wiersza *Ciało jedynie*, tamże, s. 85–86.

³⁰ Zob. A. Spólna, *Nowe „Treny”...*, s. 72.

³¹ L. Marjańska, *Otwieram sen*, Warszawa 2004, s. 43.

³² Również w dużo wcześniejszym wierszu *Dusza i ciało* podmiot zwraca się do „prostodusznej duszy”: „zaledwie oddechem / rysujesz ciało, / które cię zamyka” (L. Marjańska, *Wybór wierszy...*, s. 59). W *Gdziekolwiek jesteś* czytamy zaś: „Źródło jest w tobie, jak miłość. / Pamiętaj, / abyś nie zniszczył kruchego naczynia” (tamże, s. 32).

Na tym tle wypełniona winem beczka, objęta ciasną, lśniąca, mocno trzymającą obręczą, stanowi kolejny wariant metafizycznej metafory, eksponującej motyw związania i pęknięcia. Garncarza tym razem zastępuje bednarz, a do naznaczonych boskim autorytetem profesji należą w tej poezji również „tkacze” z wcześniejszego wiersza o takim tytule, którzy „znają już tajemnicę”³³, oraz „oracz” z liryku *Niemota*: „A kiedy wielki oracz / zbronuje ostatni zagon, / do reszty się uporam / z prawdą niemą i nagą”³⁴. W wierszu tym pojawia się motyw ziemi-grobu oraz zerwania więzów – znajdujący przełożenie na obraz pękających obręczy i wina wsiąkającego w piach: „Czeka zachłanna ziemia. / Rozluźniają się więzy”. Dopóki trzymają więzy, póki lśnią ciasną miedzią obręcze, a człowiek jest choćby „bólem opasany” – dopóty trwa taniec życia. Po nim nieuchronnie przychodzi jednak moment pęknięcia, zerwania, złamania, gdy zawartość naczynia oddana zostaje ziemi, a ruch zamiera i domyka się istnienie.

We wczesnym wierszu z tomu *Chmurne okna* podmiot zwracał się do „śmiertelnych”, którzy z „wiadra wiedzy” piją „mętny płyn”³⁵. Wiadro ulega zniszczeniu: „Przegniły klepki obrośnięte / zielonym i oślizgłym mchem. / Woda się sączy spod obręczy / i wsiąka w ziemię, wsiąka w ziemię”, a w końcu, gdy „noc wam się kłania / ziemia zaprasza na spoczynek. / Wiadro rozleci się, rozchluśnie, / gdy pęknie obręcz rdzą przeżarta”. Nie do pominięcia wydają się analogie między tym wierszem a *Córką bednarza*: obręcz pęknie rdzą przeżarta – lśniące miedzią pękły obręcze; mętny płyn – dojrzałe wino; woda się sączy spod obręczy i wsiąka w ziemię – wsiąka w piach grudnia dojrzałe wino. Wcześniejszy tekst jest silnie zrytmizowany: to dziewięćdziesięciosłownik zbudowany na powtarzalności czterech jambów z nadającą łagodność klauzuli hiperkateksą – z jednym znów wyjątkiem krótszego wersu: „zielonym i oślizgłym mchem”. Pierwszą i ostatnią strofę liryku rozpoczyna apostrofa do śmiertelnych, spinająca klamrą tekst, źródło wiedzy stanowi zaś zmurszałe, rozpadające się wiadro, dzieło pracy bednarza, wypełnione podejrzanym płynem (trudno uniknąć skojarzeń politycznych, tomik pochodzi z roku 1958, można go więc czytać w trybie rozrachunkowym). *Córka bednarza* stanowiłaby zatem kontynuację *Chmurnych okien* czy raczej palimpsestową z nimi autopolemikę – za pomocą tego samego obrazu mówi się już bowiem o innym doświadczeniu i z innej już życiowej perspektywy. Mętna, stojąca woda z wczesnego wiersza zmienia się tu w dojrzałe wino, zamiast nocy pojawia lipcowe słońce i tylko ziemia tak samo „zaprasza na spoczynek”. I tak samo pękają obręcze...

³³ Tamże, s. 110.

³⁴ L. Marjańska, *A w sercu pełnia...*, s. 155.

³⁵ L. Marjańska, *Wybór wierszy...*, s. 17.

Po skończonym tańcu wino wsiąka w „piach grudnia”. Czy nie powinno raczej zniknąć w „śniegu” lub „bieli grudnia”? „Akcja” wiersza wpisana została zgodnie z topiką pór roku w cykl biologiczny: taniec rozpoczyna się latem, w środku życia, w sierpniu wino wciąż jeszcze dojrzewa, w grudniu zaś pękają becзки. Co ciekawe, w całym tym tomie aż do przedostatniego liryku *Na sekundę przed* trwa konsekwentnie jesień (jeszcze w tym wierszu podmiot chce „spojrzeć w jesienną jasność”, prosi o „jeszcze trochę jesieni”, czyli odrobinę świata, CB 43); natomiast metaforykę kolejnej książki poetyckiej *Otwieram sen* przenika chłód, zima, szron, pojawia się mroźny dzień czy srebrna szadź. Zima wraz z towarzyszącą jej bielą stanowi czytelny topos funeralny, „jest we współczesnej poezji archetypiczną porą żałoby, zapowiadaną kolorem śniegu i mrozu”³⁶. Tyle że w *Córce bednarza* zima w planie świata przedstawionego nie jest ani śnieżna, ani biała, ani zbyt mroźna, skoro wino jest w stanie wsiąknąć w piach. „Piach grudnia” jest w gruncie rzeczy oksymoroniczny – we śnie przecież wszystko jest możliwe – i kojarzy się nieuchronnie z grobem i prochem, w który obróci się człowiek; to „grudka ziemi / ostatni akord / cisza”, by przypomnieć cytowany już wiersz.

Biel jako atrybut śmierci pojawia się za to w następnym wersie, tym krótszym o jedną sylabę (o tę „odrobinę świata”): „Przed białą panią kornie klęczę”. Barwa ta jednoznacznie łączy się w poezji Marjańskiej z bezruchem i chłodem śmierci – w późniejszym wierszu tytułowa *Patrząca* dotyka dłoni znieruchomiałej kobiety: „Ujmując z drżeniem białą dłoń / Czuje raptowny powiew chłodu / Jak gdyby w mroźny dzień zimowy / Wyszła bez szala do ogrodu”³⁷, w innym zaś miejscu czytamy: „Chłód jest odbiciem bieli, nieruchomość / zapowiedzią spokoju”³⁸. Córka bednarza zmienia się zatem w „białą panią”, lecz pamiętać trzeba, że biel bywa także kolorem radości i uwielbienia, a jako barwa, która jeszcze wszystko w sobie zawiera, może być „symbolem początku, otwartych możliwości, nowego”³⁹. Jest zatem ostatni akord wiersza zgodą na śmierć i otwarciem na wieczność?

Nie ma w tym liryku rozpaczy ani buntu przeciw śmierci, ale nie ma też bólu i cierpienia – podmiot tekstu już nie „targuje się z nieznanym Bogiem / o cenę”⁴⁰. Człowiek wypełnia tu narzucony mu Boży scenariusz: „Mam obietnicą poręczyć duszę”, „Córka bednarza żąda przysięgi”, kornie

³⁶ A. Spólna, *Nowe „Treny”...*, s. 60.

³⁷ L. Marjańska, *Otwieram sen*, s. 24.

³⁸ Z wiersza *Ptak Pallas Ateny*, zob. L. Marjańska, *Wybór wierszy...*, s. 98.

³⁹ D. Forstner, dz. cyt., s. 116.

⁴⁰ Z wiersza *Wyzwolenie*, zob. L. Marjańska, *Wybór wierszy...*, s. 102.

kłęcząc przed białą panią. Gdyby Marjańska napisała: „pokornie” – zachowałaby rytm amfibrachy i równozgłoskowość wersu; tymczasem słowa nie poszły tu posłusznie za rytmem, czytelnik potyka się więc o niepełny, wybrakowany o jedną sylabę zestrój i zaczyna przyglądać tej przeszkodzie. „Kornie” delikatnie archaizuje tekst, znaczy właściwie to samo co pokorny, czyli: pełen pokory, szacunku, a także uległy i uniżony, bezwolny i posłuszny, błagający i skruszony. O ile w pierwszej strofie agensem był podmiot proszący córkę bednarza do tańca, o tyle w finale wiersza-tańca karty rozdaje już biała pani. Kornie kłęzczyć znaczy podporządkować się bez protestu i bez słowa, z uległością i karnie, co z kolei kojarzy się z karą. Pokora stanowi chrześcijańską wartość moralną, w wierszu przywołaną, podkreśloną i zarazem rytmicznie i instrumentacyjnie dekonstruowaną. Uruchamia jednocześnie pytania podstawowe: Jakie wartości są w obliczu śmierci istotne? Jakie emocje towarzyszą umieraniu? Radość i ulga czy strach, niepokój, poczucie niesprawiedliwości?⁴¹ W *Córce bednarza* niebo nie zanosi się „szlochem / nad zamkniętym życiem / nad prochem”, jak w *Żywicy*⁴². Problem w tym, że wiersz ten jest całkowicie – odnoszę wrażenie – obcy dotychczasowej poetyce Marjańskiej: bezemocyjny, bezgłośny, niesensualny, maksymalnie zdystansowany wobec przedstawionej sytuacji, także poprzez swe odrealniające oniryczne ramy.

Skojarzenie kornie/karnie może wydawać się interpretacyjnym nadużyciem. Wydaje się jednak usprawiedliwione, gdy zwrócimy uwagę na dyskretny lingwizm, wykorzystujący paronomastyczne wiązania słów, który przenika pozostałe wiersze tomu. Brzmieniowe gry Marjańskiej są jak szyfrowane wiadomości, które próbują powiązać ze sobą sprzeczne lub nieprzystające jakości, czasem łączone na zasadzie fałszywej figury etymologicznej lub aliteracji, cieniują albo hiperbolizują metaforyzujące się zjawiska: „Ten zachwył nad innością / nad różnorodnymi / odmianami lotosu / losu / traw zbóż / zbożny zachwył” (CB 5), „szczątki szczęścia” (CB 10), dorosła „zarosła bólem / trwożą / cierniami cierpień” (CB 17), „z najgłębszych głębin”, „brzuchata brzemienna”, „trysną tysiące iskier / roziskrzona ikra” (CB 19), „zapomnieć o rozpaczycy / rozsądku i rozwadze”, „ciało domaga się doznań / dotyku dłoni”, żyje „samotne, / osobne oddalone” (CB 20), „ciało płonie / nawet popiół nie zostanie po niej” (CB 21), „przed nalotem lat” (CB 22). Paronomastyczny i lingwistyczny jednocześnie jest cały wiersz *Miłość*:

⁴¹ Zob. M. Gutowska, *Taniec Śmierci. „Żyjąc wszystko tańczymy a że obok śmierć nie wiemy...”*, Warszawa 2010, s. 177.

⁴² *** [Niebo zaniosło się szlochem...], zob. L. Marjańska, *A w sercu pełnia...*, s. 123.

Nierzeczowe
zrzeczenie się siebie
na rzecz innej
nierzeczywistej osoby
Dorzecze niedorzeczności
(CB 40)

Jeden z liryków nawet tematyzuje ten zabieg, wskazując na świadome poszukiwanie „prześwitów” między sferą rzeczywistości i tekstu: „zwieziony różnicą / jednej litery / mylisz czynności” (*Zasłona*, CB 38). Na tle tej wrażliwości lingwistycznej, decydującej o prywatnej, momentalnej poetyce autorki, nie można zlekceważyć delikatnych nawet zabiegów instrumentacyjnych, swego rodzaju metafizycznych (czy metafizykujących) kalamburów, występujących w wierszu *Córka bednarza*. Analizowany wcześniej wers: „Lśnią ciasną miedzą sny i obręcze” cechuje intensywna obecność wąskich samogłosek: dominuje *i* oraz *e* (*e*), a także połączenia: *łś, ć, dź, cz*; znajdujący się w samym środku strofy wers okalają natomiast frazy ekspozujące otwarte, szerokie, okrągłe samogłoski: *o, a, u*. To instrumentacyjnie zaznaczone centrum strofy potęguje odczucie intensywności i materialności istnienia, a w drugiej zwrotce podobny zabieg obejmuje analogicznie trzy środkowe wersy. Jednocześnie gdy przyjrzymy się układowi brzmień, w tym najbardziej „ciasnym” i „lśniącym” życiu wersie przewija się układ głosek: *ś, c', mie, r*, układających się anagramatycznie – w „śmierć”: „Lśnią ciasną miedzą sny i obręcze”.

„Lśnić” z kolei zawiera w sobie „śnić” i „nić” zarazem – jeden wyraz łączy w sobie materialność, nierealność i kruchość obrazu, odbijającego światło (chciałoby się powtórzyć za Panasem: „objęty paronomastycznie, czyli erotycznie, czyli miłośnie, mniejszy przez większego”⁴³). Podobne wiązania i semantyczne wzmocnienia dotyczą ciągów: obręcze, poręczyć i zaręczyn; kreślimy kręgi; butle – uleca; wino owina, czyli otoczą wino. Ostatnia strofa, w której pękają obręcze, intensyfikuje użycie głoski „k”, niejako kojarząc ją z pęknięciem, zwłaszcza w połączeniach spółgłoskowych: **skraj**, **beczka**, **skończony**, **pękły**, **wsiąka**, **kornie**, **kłęczę**, **córka**, **zamknie**. Jednocześnie powtórzony pięciokrotnie sufiks *-ęcze* (obręcze, pajęcze, kłęczę) daje wrażenie zawrodożenia, onomatopeicznie naśladując przeciągły jęk – skargę na tę „odmianę lotosu”? *Correctio*: losu, losu śmiertelnych. Marjańska zagląda do wnętrza słów, rozkręca je i semantycznie spokrewnia, dłączegóż więc „kornie” nie mogłoby zarazem znaczyć „karnie”? Czy to intryga (nie)skończoności, która przyciąga ku sobie pewne słowa i brzmienia?

⁴³ W. Panas, *Tajemnica siódmego anioła*, s. 44.

Niepokojąco brzmi także wspomniany już krótszy wers drugiej strofy: „tańcem kreśliły ciemne kręgi”. „Świetliste” utrzymałoby rytm w wersie, w jego pośredniówkowej części. Tymczasem słowo „ciemność” zapada się w nim, jakby niewłaściwie dobrane i niepełne, załamuje rozpędzone już metrum, zrywając rytmiczną nić, która wiąże ze sobą kolejne słowa: „Słowa idą w ślad za rytmem przewodnim jak za nicią Ariadny. Najpierw rytm, a potem słowa”, przypomnijmy cytowanego już Leśmiana. Ślad, jaki pozostawia ruch krążącej pary w przestrzeni, krąg zawirowań, drżenie powietrza po ruchu obrotowym zostają zapisane w wierszu w postaci ciemnego kręgu, przypominającego owinięte pajęczymi nićmi butle z winem. Nić pajęczna to nić przednia wytwarzana przez pająki, z której powstaje pajęczyna, „mechaniczna pułapka ze splecionych ze sobą nici tworzących sieć, często o skomplikowanej budowie, i odpowiednio dobranych otworach filtrujących zdobyc”⁴⁴. Dodatkowo konstrukcja pajęczyny przypomina koncentryczne kręgi czy obręcze. Generalnie leksyka, która pojawia się w tej strofie, jest w dużej mierze opresywna: ścinający zboże sierp, przecinające przestrzeń ciemne kręgi, butle owinięte pajęczyną, córka bednarza, która już nie pragnie, lecz żąda dotrzymania obietnicy. Połyskujący i radosny obraz wesela, nakreślony w pierwszej strofie, teraz zostaje stłumiony, jakby zamglony ciemnością i niepokojem. Poprzednia zwrotka zanurzona była w terażniejszości (proszę, suszą, lśnią, mam poręczyć, pragnie), ta zapowiada przyszłość (owina, uleca), konotując zarazem przemijalność, ulotność i nietrwałość. I ciemność – ludzkiego istnienia. Jednocześnie jednak naczynia z winem otulone przez nici pajęcze są jak „zakurzona oczywistość / (którą za szczęście czasem biorę / nie bez przyczyny)”, a która „załśni srebrzystą / siateczką pajęczyny”⁴⁵. Może takie właśnie jest znaczenie owych „nici pajęczych”, co „butle owina”, a potem „z wiatrem uleca” (te dwa centralne dla wiersza wersy oparte zostały na konstrukcji chiazmu) – to „szczątki szczęścia”, niszczące szczęście codzienności. W równie metafizycznym wierszu *Szczelina* z tomu *Zmrożone światło* tytułowa szczelina „się powiększa”, „pęka nić najcieńsza / łamiąc łagodny wzór”⁴⁶ – w *Córce bednarza* zaś nici pajęcze rozrywa wiatr, zapewne o boskiej proveniencji. Wątła ulotna nić życia przypomina jednocześnie o onirycznej ramie tekstu, pokazując istnienie w prześwicie, szczelinie między bytem i niebytem, rzeczywistością a niepokojącą wiecznością, jak w *Żywicy*, gdzie sen to „Ani to życie

⁴⁴ K. Schmidt-Nielsen, *Fizjologia zwierząt: adaptacja do środowiska*, przeł. W. Serafiński, Warszawa 2008; zob. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Ni%C4%87_prz%C4%99dna#cite_ref-Nielsen_7-0> [dostęp: 4 lipca 2015].

⁴⁵ Z wiersza *Wróżba z pajęczyny*, L. Marjańska, *Wybór wierszy...*, s. 200.

⁴⁶ Tamże, s. 93.

ani umieranie / Takie szaropajęczne trwanie / omotane siecią / [...] niepojęte / zamknięte / we śnie" ...⁴⁷

IV

Artystyczna i antropologiczna jednocześnie siła *Córki bednarza* tkwi nie tyle w hipnotyzującym czytelnika rytmie, ile w ciągłym – acz dyskretnym – naruszaniu budowanej przezeń harmonijnej wizji świata, który podporządkowuje się rytmowi Transcendencji – wiersz konsekwentnie „kreśli” swe „ciemne kręgi”. Afirmatywny stosunek Marjańskiej do rzeczywistości daleki jest bowiem zarówno od patosu, jak i naiwności⁴⁸. W wykreowanym przez nią poetyckim uniwersum panuje *harmonia mundi*, jak mówi tytuł jednego z wierszy, ale harmonia trudna, gdyż włączająca w nadrzędny „projekt metafizyczny” świata tego również rzeczy „ciemne”: „Ład symfonii / i warkot samolotów. [...] / głupotę, sentymenty, śmiech, / dodekafonię, ból i strach”⁴⁹. Jak pisał autor *Rozmyślań o poezji*, słowa poprzez rytm „odzyskują harmonię naruszoną, raj utracony”, nie potrafią jednak przywrócić „całemu światu jego jednolitości”. Co rytm ogarnął – nieśmiertelnie, lecz u Marjańskiej pozostają (bardzo ludzkie) enklawy nierytmiczności, atopiczne, ciemne miejsca w wierszu – swoiste nietakty rytmiczne, paronomastyczne obręcze, przesunięcia w symbolice – które nie pozwalają ukonstytuować się sensowi, ale też przyciągają i fascynują. Utracona zgodność poetyckiego i kosmicznego rytmu, prowadząca do komunii z wszechświatem i Bogiem, może być przywrócona tylko fragmentarycznie – pozostaje wysnionym metafizycznym projektem. Być może poetka podczas pisania (a czytelnik podczas transowej lektury) jak u Leśmiana dowiaduje się o sobie i świecie czegoś małego i błahego – odkrywając swój własny strach, nie potrafi do końca zawrzeć rytmowi? Również w warstwie semantycznej tekst wydobywa na pierwszy plan przemijalność, kruchość i nietrwałość ludzkiego istnienia, które mimo to (właśnie dlatego?) lśni w radosnym tańcu.

Taniec z córką bednarza demonstruje i wieńczy proces zyskiwania świadomości i dojrzewania do śmierci, zaślubiny z życiem stają się jednocześnie zapowiedzią końca – to śmierć wzywa na wesele⁵⁰. Nacisk położony zostaje właśnie na proces dojrzewania – podczas tego etapu wino nabiera

⁴⁷ *** [*Ani to życie ani umieranie...*], zob. L. Marjańska, *A w sercu pełnia...*, s. 116.

⁴⁸ Zob. też A. Legeżyńska, *Arbor Vitae*, s. 114.

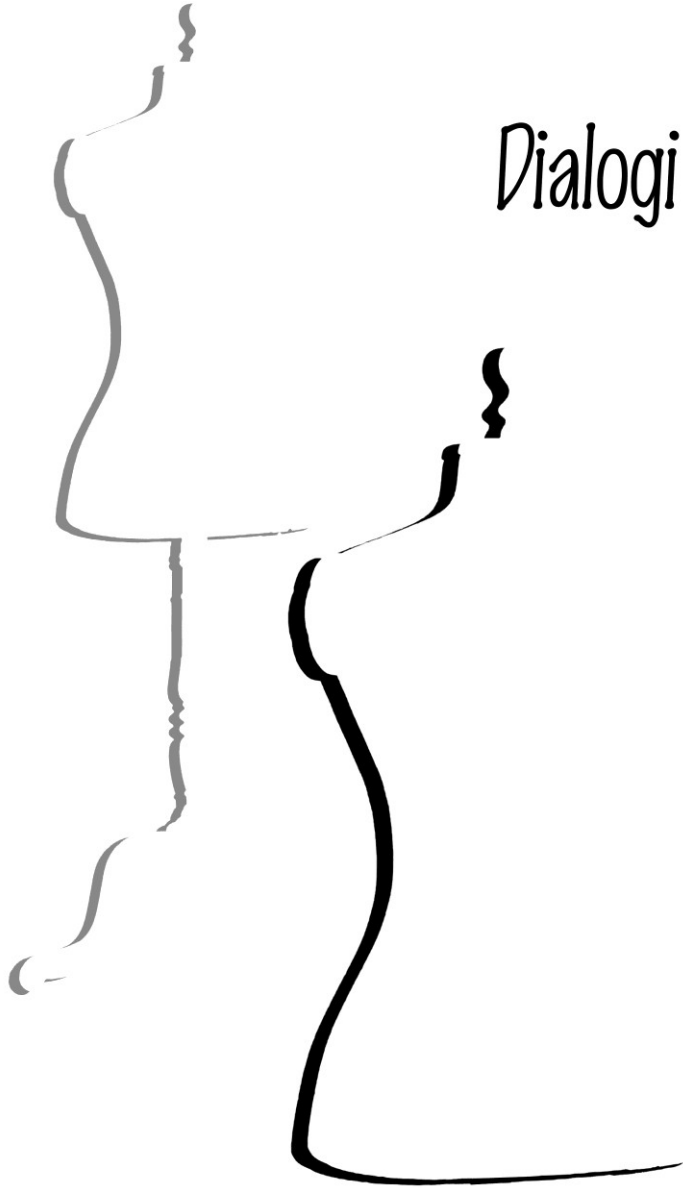
⁴⁹ Z wiersza *Harmonia mundi*, zob. L. Marjańska, *A w sercu pełnia...*, s. 55–56.

⁵⁰ Zob. M. Lurker, *Spotkanie ze śmiercią*, w: tegoż, *Przestanie symboli*, s. 332.

smaku i aromatu, przechodząc przemiany w drewnianych beczkach lub butlach, stając się pełniejsze, bogatsze i szlachetniejsze (owa „dojrzałość” wina podkreślona została opisaniem już zachwianiem rytmu). W wierszu wino najpierw „dojrzewa”, a potem „dojrzałe” „wsiąka w piach”: przy czym dojrzałe znaczy nie tylko gotowe do spożycia, ale też takie, któremu udało się dojrzeć, czyli zobaczyć coś, co nie od razu rzuca się w oczy, zaobserwować i uświadomić sobie prawdę – ujrzeć pełnię z perspektywy późnej starości. We wcześniejszym liryku Ludmiły Marjańskiej z tomu *Druga podróż* znaleźć można podobną metafizyczną grę słów: „Wielkie lato, niedojrzałość, zieloność, / dojrzewanie, aby dojrzeć życie”⁵¹. *Córka bednarza* zdaje się uzmysławiać właśnie tę trudną prawdę, że śmierć przychodzi zawsze w momencie pełni życia.

⁵¹ Z wiersza *Pola*, zob. L. Marjańska, *Wybór wierszy...*, s. 51.

Dialogi



„...zobaczone, dotknięte,
pomyślane”.
Bogusława Latawiec
i Julian Przyboś

I

Relacje między poezją kobiet a propozycją estetyczną Juliana Przybosia wymagają z pewnością głębszych badań. Warto zauważyć, że rozważania na temat „przybosiolatrii”, diagnozowanej niegdyś przez Jana Błońskiego¹, „przybosioidów”, przeciw którym występował Józef Czechowicz², czy „antyprzybosiów”, wskazywanych przez Janusza Sławińskiego³, w kręgu swych bohaterów umieszczają wyłącznie pisarzy, jakby po kryteria do autora *Sensu poetyckiego* chodzili tylko mężczyźni. Tradycją kluczową dla debiutantów po roku 1956 była awangarda z Przybosiem właśnie (a nie Tadeuszem Peiperem) na czele, a narzucone przez niego standardy tworzenia oddziaływały jeszcze na lingwistów i Nową Falę aż do lat siedemdziesiątych, kiedy to – jak stwierdza Adam Zagajewski – „linia wywodząca się z dwudziestowiecznej awangardy, wiecznie młoda zdawałoby się, urywa się i kończy”, wraz ze swym utopijnym myśleniem i estetyzmem⁴. Przyboś

¹ J. Błoński, *Aktualność i trwałość*, „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 1; cyt. za: E. Balcerzan, *Liryka Juliana Przybosia*, Warszawa 1989, s. 162.

² J. Czechowicz w programowych *Tezach do manifestu* tak podsumowywał awangardę krakowską: „Jej droga jest ścieżką. Obok Przybosia nie ma miejsca. Miejsce jest tylko za nim. Przyboś to walor, przybosioidy – ohyda”; tenże, *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*, oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 92.

³ J. Sławiński w *Próbie porządkowania doświadczeń* pisał: „Oddziaływanie Przybosia polega na tym, że swoją koncepcją mowy poetyckiej mobilizuje on dążenia programowo przeciwstawiające się tej koncepcji, zmusza do krystalizacji [...] niezgodę na własne usiłowania. Iluż to mieliśmy w ostatnich latach – antyprzybosiów!”; tenże, *Teksty i teksty*, Warszawa 1991, s. 84–85.

⁴ A. Zagajewski, *Drugi oddech*, Kraków 1978, s. 141–142.

przyjmuje wówczas rolę klasyka uosabiającego propozycję awangardy, stając się jednym z wielu punktów orientacyjnych na mapie autorskich wyborów, ale w obiegu sztuki słowa i współczesnej świadomości poetyckiej wciąż utrzymuje się tradycja jego języka. Wśród spadkobierców czy odszczępieńców wobec Przybosiowskiej koncepcji nie wymienia się jednak, co znamienne, kobiet – z pewnym wyjątkiem, o którym za chwilę.

Przyczyny takiego stanu rzeczy są skomplikowane. Zauważyć trzeba, iż dotychczasowe rozpoznania historycznoliterackie, sumujące dokonania poezji ostatniego stulecia, w niewystarczającym stopniu opisują udział kobiet w komunikacji literackiej, marginalizują lub pomijają ich dokonania. Sytuacji tej nie da się wytłumaczyć stwierdzeniem, że historia literatury polskiej przez dziesięciolecia pisana była przede wszystkim przez mężczyzn, głębszych przyczyn szukać trzeba bowiem w sytuowaniu się poezji kobiet zazwyczaj poza głównymi tendencjami, nurtami i grupami programowymi, w unikaniu przez poetki udziału w polemikach i nieangażowaniu się w działania manifestowe. Warto też podkreślić, że twórczość ta trudno poddaje się kategoryzacjom historycznoliterackim, zwykle wykraczając poza zakorzenione w świadomości podziały. By porzucić retorykę nieprzystawalności czy asystemowości w mówieniu o poezji kobiet, warto spróbować nowej „próby porządkowania doświadczeń”, starając się prześledzić poetyckie tendencje w tej twórczości w konfrontacji z wielkimi nazwiskami, stanowiącymi fundament utrwalonej świadomości historycznoliterackiej. Pytanie, które warto postawić, brzmi zatem: jakie elementy światopoglądu i stanowiącej o nim poetyki Przybosia (tak silnie w swoim czasie wpływającego na młodych adeptów literatury) mogły być atrakcyjne – asymilowane bądź modyfikowane – wśród piszących kobiet? Czy da się pogodzić podkreślaną wielokrotnie w recepcji patriarchalność jego poezji z twórczością poetek? Wskazać miejsca wspólne lub choćby – niekonfliktowe?

Wydaje się, że wśród potencjalnych zbieżności znalazłaby się niekoniernie propozycja samego języka poetyckiego, lecz koncepcja sytuacji lirycznej, rozumiana w sposób psychosomatyczny i przedślowny, wyzwalająca zapośredniczony rodzaj autobiograficzności. Za drugi obszar inspiracji można by uznać szczególną „krajobrazowość” tej liryki, przekładającą się na produktywny w poezji kobiet pejzaż somatyczny, stanowiący niekiedy swoisty rewers techniki Przybosia – z uosobieniem natury wiąże się tu naturalizacja bohaterki, wpisanej w przyrodę, która zyskuje jednocześnie cechy cielesnie pojmowanego „ja”. Trzecim tropem prowadzącym w stronę poety byłby szczególny rodzaj napięcia, jakie daje intelektualizm tej twórczości w połączeniu z jej sensualnością, wyraźnie ewoluującą w twórczości Przybosia od wzrokocentryzmu w stronę zmysłów bezpośredniego kontaktu, zwłaszcza dotyku i węchu –

intelektualizm naznaczony zarazem autotematyzmem silnie sprzęgniętym z erotycznością. Hipotezy te wymagają sprawdzenia na konkretnym materiale poetyckim, interpretacyjnie pożyteczne mogłoby być jednak przyłożenie tych Przybosiowych strategii do tekstów piszących kobiet, np. Wisławy Szymborskiej (wiersz jako odkrywanie sytuacji lirycznej)⁵, Krystyny Miłobędzkiej (problem wyrażalności, eksperymentu w poezji i „hipochondrycznego” wręcz, jak twierdziła poetka, dążenia do oryginalności⁶), Teresy Ferenc (metaforyka i autobiografizm jej sytuacji lirycznych⁷) czy niektórych poetek młodszego pokolenia⁸. Przy czym wszystkie te nawiązania, zbieżności lub sprzeczności, a czasem zapewne nie do końca uświadamiane koincydencje, wpisując się będą w myślenie postawangardowe, tak jak rozumie ten termin Barbara Sienkiewicz – poezja pisana przez kobiety nie tyle odnawia doświadczenie awangardy (czy jej głównego aktora), ile wykorzystuje w budowaniu swych własnych artystycznych propozycji (tożsamościowych, światopoglądowych, społecznie zaangażowanych) pokrewne mu myślenie i estetykę – by je rozwijać, przekraczać, a także negować⁹.

II

Bohaterką tego tekstu będzie jedna z „uczennic” prawodawcy awangardy – Bogusława Latawiec, która w swej poezji, tworzonej na przestrzeni ostat-

⁵ Szymborska wyciągnęła wnioski z awangardowej lekcji, zob. A. Legeżyńska, *Pelnia. Kilka uwag o poetyckiej antropologii Wisławy Szymborskiej*, w: „Niepojęty przypadek”. *O poezji Wisławy Szymborskiej*, red. J. Grądział-Wójcik, K. Skibski, Kraków 2015. Mimo dystansu wobec poetyki i koncepcji Przybosia w wierszach poetki można się jednak doszukać niepowtarzalnych sytuacji lirycznych, odkrywanych i zapisywanych w oryginalny, skonceptualizowany sposób (np. *Akrobata*, *Znieruchomienie* czy *Odzież*).

⁶ Zob. wywiad *Po drugiej stronie słów*, który przeprowadził z poetką Jarosław Borowiec [online], <<http://portliteracki.pl/przystan/teksty/po-drugiej-stronie-slow/>> [dostęp: 10 lutego 2016]. O metaforze Miłobędzkiej, inspirowanej poezją Przybosia, pisał Tymoteusz Karpowicz, *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej* [online], <<http://portliteracki.pl/przystan/teksty/metafora-otwarta-o-poezji-krystyny-milobedzkiej/>> [dostęp: 10 lutego 2016].

⁷ T. Ferenc zadedykowała Przybosiowi swój wiersz o incipicie *Przyszłam z głową jak rajskie drzewo...* z tomu *Moje ryżowe poletko*. O „naskórkowych” zbieżnościach liryki Ferenc i Przybosia zob. A. Węgrzyniakowa, *Uczennice Przybosia*, w: *Stulecie Przybosia*, red. E. Balcerzan, S. Balbus, Poznań 2002, s. 182.

⁸ Lingwistyczno-somatyczna metaforyka powraca w erotykach Krystyny Dąbrowskiej (np. *** [*Jesteśmy słownikiem...*] z tomu *Białe krzesła*), Julii Fiedorczuk (*Matematyka* z tomu *tuż-tuż*) czy Marty Podgórnik (*szczegółowa mapa* z tomu *Paradiso*). W poezji Fiedorczuk znajdziemy także liczne pejzaże somatyczne, np. w cyklu *Trzmiel* z tomu *Październik nad Narwią*.

⁹ B. Sienkiewicz, *Między rewelacją a repetycją. Od Przybosia do Herberta*, Poznań 1999, s. 27–28.

niego półwiecza, wielokrotnie wchodziła w niepokorny i twórczy dialog z liryką Przybosia. Wybór ten potwierdzają wypowiedzi krytyków, sygnalizujące pokrewieństwa jej wierszy z pisarstwem autora *Sponad*. Sergiusz Sterna-Wachowiak wskazuje na awangardową tradycję poezji Latawiec, zanurzonej w rzeczywistości i odkrywającej w niej bliską Przybosiowi „bliskoznaczność tworzywa poetyckiego i tworzywa przyrodniczego”, „fenomenów przyrody” i „narzędzi pracy”¹⁰. Anna Mazurek podkreśla jej plastyczność, „pełną obrazów zamierania oraz licznych metamorfoz martwego w żywe, mających wyraźnie Przybosiowską proveniencję”¹¹. Dla Zbigniewa Chojnowskiego poetka jest „wierną uczennicą” awangardzisty – „w szczególnym uznaniu wzroku jako zmysłu-narzędzia poetyckiego”, choć – jak dodaje recenzent – w jej tekstach, świadczących o odmiennej osobowości artystycznej, „nie występuje (niekiedy trudno znośny) ciężar Przybosiowskiej konstrukcji wierszowej”¹². W podobną stronę zmierza Teresa Tomsia, akcentując w lirykach Latawiec obecność pytań ontologicznych i estetycznych dzięki „zbliżeniu się podmiotu do materii świata – z precyzją bliską widzeniu Przybosia i Leśmianowej wizji niewiadomego”¹³. Adriana Szymańska z kolei w „behradnej wobec przemijania” metaforze „dłoń słowa” (z wiersza *Znikanie*, RTK¹⁴) słyszy pogłos klęski poety, zawartej w powtórzonym pytaniu: „nigdy całości?”¹⁵. Recenzentka wskazuje tym samym na metafizyczną tkankę omawianej poezji, „adorację zmysłowej struktury świata” oraz bliską autorowi *Najmniej słów* symbolikę światła, pod którą kryje się to, co ciemne i nieracjonalne. Na świetlistą metafizykę zwraca także uwagę Leszek Szaruga, podkreślając z jednej strony dominację zmysłu wzroku oraz pokrewieństwo z Przybosiową „świetlistą wizją ludzkiej egzystencji”, z drugiej zaś – jej przekroczenie „poprzez nałożenie na siebie, przemieszanie doświadczenia jawy i snu, poprzez więc wychylenie w te obszary, jakie otwiera poetyka surrealistyczna”¹⁶. Piotr Łuszczkiewicz

¹⁰ S. Sterna-Wachowiak, *Żywice i tży istnienia*, „Nowe Książki” 2000, nr 1, s. 44–45.

¹¹ A. Mazurek, *Wstęga Möbiusa*, „Akcent” 2008, nr 3, s. 136.

¹² Z. Chojnowski, *Wnętrze widzące*, „Twórczość” 2012, nr 5, s. 97.

¹³ T. Tomsia, *Stacja metafizyczna na drodze poznania (w nowych wierszach Bogusławy Latawiec)*, „Topos” 2012, nr 4, s. 115.

¹⁴ Wszystkie cytaty z wierszy Bogusławy Latawiec pochodzą z tomików: *Otwierają się rzeki*, Poznań 1965 (OR); *Całe drzewo zdania*, Warszawa 1970 (CDZ); *Przestrzenie*, Poznań 1975 (P); *Z żywych jeszcze źrenic*, Poznań 1981 (ŻJŻ); *Powidok. Wiersze z lat 1980–1991*, Warszawa 1992 (Po); *Nigdy całości*, Warszawa 1995 (NC); *Razem tu koncertujemy*, Poznań 1999 (RK); *Odkrytki*, Warszawa 2007 (O); *Gdyby czas był ziemią*, Sopot 2011 (GCZ); *Zmowy*, Szczecin 2015 (Z). W nawiasach przy cytatach podaję skrót odsyłający do tomiku.

¹⁵ A. Szymańska, *Czas, którego nie ma*, „Przegląd Powszechny” 1999, nr 12, s. 368. Następny cytat – s. 367.

¹⁶ L. Szaruga, *Między wierszami (I)*, „Kultura”, Paryż 2000, nr 4, s. 137.

natomiast zauważa pokrewieństwo „w kreowaniu ze spodziewanych, z narzucających się ujęć i kadrów całkowicie nowej, nieoczekiwanej sytuacji lirycznej”¹⁷.

Osobny krąg powiązań między poetą a poetką wyznacza forma i język jej twórczości. Według Tymoteusza Karpowicza: „Pisarstwu Latawiec towarzyszy wielka świadomość teoretyczna procesu «zapisu», «słowiarstwa»” i ta właśnie „samoświadomość «roboty słownej»” zbliża ją do Przybosia i jego *Zapisków bez daty*¹⁸. Piotr Michałowski pisze zaś o „skłonności do zapisu spojrzeń, dokonywanego zazwyczaj w Przybosiowym skrócie”¹⁹, a Krystyna Dąbrowska inspirację awangardowym poetą dostrzega w skrótowości języka poetki²⁰. Znamienna wydaje się wypowiedź Wiktora Woroszyłskiego, próbującego usytuować tę lingwistycznie zorientowaną poezję w opozycji „męskie” – „kobiece”:

Bogusława Latawiec należy do znaczącej we współczesnej literaturze polskiej plejady poetek, twórczość jej nie mieści się jednak w kategoriach „poezji kobiecej”. Jeżeli w ogóle potrzebne jest jakieś przyporządkowanie, to autorkę „nigdy całości” należałoby umieścić w wybitnie „męskim” nurcie „awangardowym” i „lingwistycznym”, wiązany z nazwiskami Przybosia i Karpowicza. Ale i to nie byłoby do końca ściśle, bo przy całej dziedzicznej, być może, po wymienionych poetach, skłonności do lakonizmu, niedopowiedzenia, zaskakującego konstruowania skojarzeń, porównań, składni, Bogusława Latawiec nie przejęła oschłości mistrzów, „ociepliła”, userdeczniła obrany wzorzec, przedkładając w sumie odmienny i nader interesujący wariant „nowoczesnej” liryki²¹.

Z jednej strony zatem zaakcentowana zostaje w recepcji przesycona symboliką światła i przekraczająca racjonalne ramy świata obrazowość wierszy poetki, aktywizująca zwłaszcza sytuacyjność „ja” mówiącego oraz zmysł wzroku, z drugiej zaś – ważne są inspirowane Przybosiem decyzje językowe tej twórczości, silnie zmetaforyzowanej i, jak często podkreślano, trudnej w odbiorze. Obszar dialogu obojga poetów rozciąga się między zmysłowością natury a zmysłowością słowa, wzrokocentryzmem a polisensualnością, wyznacza go krąg sytuacji lirycznych oraz (nie)podobieństw stylistycznych. Żaden z cytowanych wyżej krytyków tej poezji nie rozwinął jednak swych sugestii, wskazując jedynie w trybie recenzji zauważone pokrewieństwa. Wyjątkiem pozostaje Anna Węgrzyniakowa, która w artykule o znamienym tytule *Uczennice Przybosia* skupiła się na intertekstualnych

¹⁷ P. Łuszczkiewicz, *Dobiec do siebie*, „Nowe Książki” 2012, nr 2, s. 54.

¹⁸ T. Karpowicz, „Dziennik Związkowy (Polish daily News)”, Chicago, 15–17 listopada 1991.

¹⁹ P. Michałowski, *Zwierzęta nocy w ogrodach dnia*, „Pogranicza” 1999, nr 6, s. 82.

²⁰ K. Dąbrowska, *Odkryte, zasłonięte*, „Twórczość” 2008, nr 6, s. 112.

²¹ W. Woroszyłski, *Dwugłos o „Nigdy całości”*, „Arkusze” 1995, nr 4, s. 9.

relacjach piszących kobiet z poezją autora *Sponad*. Za „[j]edyną niekwestionowaną, twórczą kontynuatorkę tradycji Przybosia (czyli «uczennicę» niewierną)” uznała Bogusławę Latawiec, odrzucając wcześniej takie kandydatki, jak Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Wisława Szymborska i Teresa Ferenc.

Rozmigotane sensory wierszy (szczególnie tych z cyklu „Zwierzęta nocy”) prowadzą odbiorcę w „głębinowe” obszary podświadomości, „powidoki” urywają się nagle, bo ich znaczenia są „czarne i niewiadome” (*Powidok*, NC). Wielofunkcyjny motyw światła łączy obrazy „żywych źrenic” (czyli przestrzeń wewnętrzną: wrażenia, wspomnienia, przecucia, sny) ze „skórą świata” na zewnątrz i „skórą papieru”, na której „dłoń słowa” wystukuje znaki. W błysku poetyckiej iluminacji odsłaniają się tylko „jednostkowe zmienne prawdy życia wewnętrznego” (Przyboś). Prowadzą one nie do „odkryć”, lecz do pytań: psychologicznych, filozoficznych, etycznych (kwestia współbycia, współodpowiedzialności)²².

Badaczka podkreślała również bliski Przybosiovi metaforyczny język Latawiec, ruchomy, niegotowy świat jej poezji oraz charakterystyczne dla niego „ja doznające-emocjonalne-myślące”²³, które konfrontuje się nieustannie ze światem zewnętrznym. Bazując głównie na wczesnych utworach poetki, przeciwstawiała przede wszystkim „jasny”, męski gest kreacji – „ciemnemu”, kobiecemu żywiołowi istnienia psychosomatycznego, w utrwalonym kulturowo stereotypie różnicy płci widząc przyczynę „niewierności” poetki.

Warto zauważyć, że zarówno dla Woroszyłskiego, jak i Węgrzyniakowej podążanie za poetką okazuje się niemożliwe ze względu na akcentowaną „kobiecość” poezji Latawiec, która przeszkadza lub komplikuje (w zależności od płci badacza/badaczki) nawiązania do Przybosiowej dykcji. Dla Woroszyłskiego liryka ta nie mieści się w męskim nurcie lingwizmu, „ocieplając” jego wizerunek, dla Węgrzyniakowej zaś – zaciemnia jasny wyraz „męskiej” poezji. W obu odczytaniach autorka *Nigdy całości* wchodzi w rolę samodzielnej, niepokornej uczennicy Przybosia, tyleż kontynuującej, co przekraczającej jego propozycję – zarówno estetyczną, jak i światopoglądową.

III

W sukurs intertekstualnym śledztwom krytyków i badaczy przychodzi sama poetka, przyznając się w posłowniu do tomu *Razem tu koncertujemy* do „zdziwienia metafizycznego”, pokrewnego Bolesławowi Leśmianowi, ale też – do „terminowania” u Przybosia, zwłaszcza tego późnego,

²² A. Węgrzyniakowa, *Uczennice Przybosia*, s. 188.

²³ Tamże, s. 184.

[...] który wbrew utartym poglądom jest jednym z najbardziej mistycznych poetów. Olśnienia żyjącym, zadziwienia, lęki przed utajonym, stany zrodzone z gwałtownych metamorfoz martwego w żywe, zawsze mają u niego – jak u mistyków – rodowód w sprawdzalnej zmysłami rzeczywistości. To nasze oczy dopiero, słuch, węch doprowadzają do tajemniczych ożywień, zamiany miejsc, rodzą niezwykłość. Wtedy dzieje się w poezji magia, u Przybosia nieustannie świetlna. I ten właśnie żywioł światła, pamięć o bytach realnych przy próbach „wyrażania niewyraźnego” – odziedziczyłam po poecie²⁴.

Znamienne, że Latawiec czyta Przybosia niejako pod prąd utrwalonych stylów lektury, podkreśla nieoczywisty mistyczno-magiczny aspekt jego liryki, wydobywa stany lękowe, dowartościowuje zmysły pośrednie, śledzi wszelkie „biczki”, „ciemne dziwności” i „olśnienia «zaumne»”²⁵, odkrywając tym samym podwójność jego poetyckiego świata, bliską także jej twórczości. Jak pisała w *Dzikich kamieniach*, swym najnowszym tekście o Przybosiu:

Większość światów wierszowych wyprowadza [on] ze zmysłowego (wzrok, słuch, węch) oglądu materii, która „poruszona” poetycko uzyskuje wielowariantowe ujęcia językowe, myślowe i obrazowe. Zdarza się, że w tę rozświetloną, udźwiękowaną przestrzeń wprowadza obudzone tajemniczymi mocami – przeczucia, wizje, lęki o charakterze duchowo-materialnym, czyli – rzeczywistość – nierzeczywistą²⁶.

Poezję Latawiec można ująć w podobne ramy – świat w jej wierszach jest rozdwojony: silnie materialny, zmysłowo-fizyczny, uobecniany w sensualistycznej metaforyce, ale również duchowy, irracjonalny, ponadzmysłowy, zwłaszcza w onirycznym cyklu *Zwierzęta nocy*, powracającym w kolejnych tomikach. Jest też poetka spadkobierczynią kreacyjnego symbolizmu Leśmiana, według którego słowo poetyckie prowadzi w nieśmiertelność i odkrywa tajemnice istnienia, obywając się jednak bez religijnej gwarancji²⁷. Jeśli jednak u autora *Łąki* w metafizyczne trwanie wprowadza sylabotoniczne metrum, za którym podążają słowa, w nienumerycznych wierszach Latawiec rzadko pojawia się regularna rytmiczność, a jej funkcję przejmuje sfera dźwięków, która – jak przyznaje autorka *Razem tu koncertujemy* – jest „niekiedy nawet istotniejsza niż warstwa znaczeniowa”, „jakby melodia słów decydowała o biegu i rytmie obrazów”²⁸. To lingwistyczne

²⁴ B. Latawiec, *Głośnie jest to, co najcichsze*, w: tejże, *Razem tu koncertujemy*, Poznań 1999, s. 77.

²⁵ B. Latawiec, *Dzikie kamienie*. Tekst, wygłoszony na konferencji „Przyboś dzisiaj” (Rzeszów, 6–8 października 2015), cytuję za maszynopisem udostępnionym przez autorkę.

²⁶ Tamże.

²⁷ Zob. B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, w: tegoż, *Szkice literackie*, Warszawa 1959.

²⁸ B. Latawiec, *Głośnie jest to, co najcichsze*, s. 78.

wyczulenie na brzmienia, aliteracje i paronomazje, metafizyczne kalambury (jak „wietrzna polana” czy „zmowy”²⁹), bliższe wydaje się właśnie wrażliwości Przybosia i jego fonicznym konceptom, budującym sferę sensów poezji, ową szczególną znaczącość (*signifiance*) – tyleż psychocieleśną, co potencjalnie metafizyczną³⁰.

Poezja Latawiec chce bowiem odkrywać podszewkę bytu dzięki ingerencji czującego i myślącego podmiotu oraz jego „samostwarzającej się” sztuki słowa³¹. Wiersze autorki *Powidoku* pozostają głęboko modernistyczne, będąc tyleż odkryciem, co kreacją – subiektywnym ustanowieniem cudowności bytu, szukaniem i ujawnianiem powiązań między jego elementami, a także znakiem i znaczeniem. Pozazmysłowy, irracjonalny charakter pytań pierwszych łączy się tu bowiem z samodyscypliną myślącego/piszącego „ja”, a krajobrazowość tej poezji ujęta zostaje w autotematyczną ramę – płaszczyznę porozumienia i korespondencji bytów wyznacza właśnie metapoetyckość. O ile jednak u Przybosia wypowiedziane słowo stwarzało byty z reguły bezkolizyjnie („moje usta wymówiły hale”, *Deszcz*, UP I 66, „Wmówiłem świat [...] / formułom / poezji”, *Siostra*, UP II 144³²), o tyle u Latawiec, która chce „wyrazić niewyraźalne”, rewelacja rzeczywistości odbywa się z trudem i nie zawsze bezboleśnie: „W końcu stanie gościniec / Trakt rozsądnie ubity z drzewa liter” (*Budowa zdania*, OR), „[d]opiero znoszę im [zdaniom] litery”, „całe stronicie szerokich myśli”, które „skrzypią wypaczonymi słowami” (*Śladem biografii*, OR), „[w] głoskach świecznik gałęzi słyszę [...] / i czuję / jak poprzez szerokie drzwi mego czoła / wchodzi sylabami na białą ziemię myśli” (*Przeszło*, CDZ), „[j]ęzyk ziemi / każdą głoskę naszych kości / posłusznie składa w ten sam wers pierwszy” (*Mowa czarnoskrzydła*, Po). Kreacyjna moc słowa, które potrafi „stworzyć (lub zważyć) świat”³³, przekonanie, że działanie w języku przekłada się na działanie w rzeczywistości, a podmiot widzenia jest zarazem konstruktorem tegoż widzenia i poematu, znajdują zaplecze właśnie w tradycji Przybosiowskiej.

²⁹ *Wietrzna polana* pochodzi z tomu *Odkrytki*, „zmowy” zaś to tytuł cyklu i ostatniej książki poetyckiej, o której Latawiec pisała w planowanym – acz niedołączonym do tomu – posłowiu, że łączy różne „wspólnotowe związki” między bytami i obcymi żywiołami: „Kilka z nich o podobnym rodowodzie połączyłam w *Zmowach* w osobny cykl pod tym samym tytułem, ciesząc się jednocześnie z podwójności tego słowa, bo *Zmowy* rodzą się «z-mowy»”. Posłowie cytuję za maszynopisem udostępnionym mi przez autorkę.

³⁰ Zob. A. Dziadek, *O Notre-Dame raz jeszcze*, w: *Stulecie Przybosia*, s. 303.

³¹ B. Latawiec, *Głośne jest to, co najcichsze*, s. 78.

³² Wiersze poety cytuję za edycją: J. Przyboś, *Utwory poetyckie*, oprac. R. Skręt, t. 1, Kraków 1984, t. 2, Kraków 1994. W nawiasie po skrócie UP podaję liczby: rzymską na oznaczenie tomu i arabską wskazującą na stronę.

³³ J. Przyboś, *Realizm „rytmu fizjologicznego”*, w: tegoż, *Linia i gwar*, t. 1, Kraków 1959, s. 144.

Widać to zwłaszcza w tekstach poetki, które umacniają intelektualizm podmiotowego poznania i łączą autorefleksyjność z sensualną wrażliwością – Latawiec bowiem nieustannie myśli wiersze i myśli świat w wierszach, materializując go w metaforach: palce „o myśl się nagle potkną ciężką / jak o kamień” (*Daleko*, CDZ), bohaterowie „wodzą za sobą myśli, oczy” (*Obcy dystych*, RTK), myśli można też upolować, a litery schwytać, gdy słowa „moszczą się [...] w krtani” (*Szmerliwie*, GCZ), zaś w wierszu *Migot i błysk* łączą się ze wzrokiem i dotykiem:

Którejś nocy jednym błyskiem igliwia
jak zapalonym nagle lustrem
ogarnę całość:
wszystko zobaczone, dotknięte, pomyślane
tak jakby to były drobne
ułożone przede mną przedmioty
(GCZ, podkreślenie moje – J.G.W.)

Poezja Latawiec podobnie jak ta Przybosiowa, choć w innej poetyckiej dykcji, nie pokazuje świata takim, jakim jest on „obiektywnie”, lecz takim, jakim przeżywa go czująco-myślące „ja”, zanurzone w nim i jednocześnie stale broniące swej podmiotowej odrębności. Równie często przeplatają się w jej wierszach słowa „wiem” i „czuję” (np. *Palenie słów*, P; *Co przy słowie*, O), a nadreprezentowane jest zwłaszcza „widzę”, uruchamiające ten najbardziej intelektualny ze zmysłów. Świat poetki okazuje się bowiem, by zacytować Przybosią, „zawieszony na własnym wzroku” i niejako „rozwijany patrzeniem” (1, UP I 45), a ona sama mogłaby powtórzyć: „Patrzę – obszar ze wzroku jak z kotwicy się zerwał! / Ustawiczne wybuchy zieleni – jak ustalę dotykiem, / jak oswoję je na – drzewa?” (*Ląd*, UP I 233). W twórczości autorki *Razem tu koncertujemy* wielokrotnie powraca motyw oka, aktywnego widzenia i chwytania wzrokiem, powiązany właśnie z dotykiem i włączony w krajobraz³⁴. Spojrzenie poetki jest jednak w większym niż u Przybosią stopniu dotykające, a przemierzając przestrzeń w ruchu, często skraca dystans i wnika w materię, zaglądając do wnętrza ciała. Podmiot jej wierszy chciałby „[o]ko mieć ciepłe, złote na każdą / żabę, jaszczurkę, źdźbło / wędrownę”, by nie widzieć „litej nieskończoności” (*Między modrzewiami*, RTK), upomina: „w życiu, w wierszach / (a w wierszach przede wszystkim) / trzeba mieć czujne źrenice / słuch żarliwy”, żeby uchwycić „żar” i „szept bólu” (*Spod lipy w lipcu*, GCZ), lub chce ustrzec przed pogubieniem „wszystko moje uzbierane: / ciebie i horyzont i kolory” (*Za progiem*, O).

³⁴ Zob. B. Sienkiewicz, *Między rewelacją a repetycją*, s. 32–33.

Świat domaga się zatem ujrzenia, potrzebuje podmiotu jako subiektywnego, psychosomatycznego medium, w którego perspektywie się pojawi. Istnieje bowiem tylko to, co zobaczone, dotknięte i pomyślane (napisane) – także pod powiekami, jak w wierszu *Tuż przed*, w którym podmiot kieruje spojrzenie do środka, pyta „palcami po oczach / jak ślepiec” z próżną nadzieją, że zobaczy „choć migot / powidok”:

Jest tylko ciemność
która samą siebie
rozpisuje
wersalikami
pod moją powieką
(GCZ)

W *Żrenicy* natomiast „[l]as już nie do patrzenia / Rozłożony wilgotną sierścią / czeka na dotyk lotnych”, czyli roju pszczoł i ptaków, a proces widzenia zostaje odwzajemniony – tym razem to czas spogląda na człowieka³⁵:

wciąż czuwa
w kropli żywicy jak w żrenicy
która patrzy
i wie
(GCZ)

Podmiot po raz kolejny „patrzy i wie”, wprzegając zmysły w ramy intelektu, emocje powściągając przez świadomość, która nieustannie (nawet „gdy nie patrzy”) analizuje, pyta i rozważa – sytuacje liryczne rozgrywają się w „ślepej a światłotwórczej / korze mózgowej” (*Migot i błysk*, GCZ), „w kuli mojego mózgu / w ciemności najjaśniejszej / którą jestem / gdy nie patrzę” (*Gdy nie patrzę*, O). Latawiec idzie zatem dalej niż Przyboś w swych poetyckich poszukiwaniach, odkrywając w świecie i w sobie „ciemnię”, w której gromadzą się wszelkie lęki i przeczucia³⁶.

³⁵ Przyboś pisał: „Patrzą na ciebie ogromne oczy powietrza” (*Spotkanie*, UP I 84). Podmiot/bohater Latawiec widziany jest wielokrotnie, np. w wierszach *Pierwsze zejście*, *Zwierzęta dnia*, *Kotka Myszeida*, *Czas rzeki* czy *Rynek Wildecki*.

³⁶ „Ciemnia” to jeden z ważniejszych motywów twórczości Latawiec – autorki powieści pod takim właśnie tytułem (Poznań 1995) – synonimiczna w wierszach z ciemnością, czernią, wskazuje na miejsce atopiczne, nieoswojone, nieprzychylnie istnieniu, które jednocześnie wzmacnia trud istnienia i decyduje o tożsamości podmiotu, chcącego je uporządkować, zrozumieć, zasymilować. Więcej pisałam na ten temat w szkicu: *Poznań w poezji Bogusławy Latawiec – między „tym miastem” a „prywatną ciemnią”*, w: *Poznań pisarek i pisarzy*, red. J. Borowczyk, L. Marzec, Z. Kopeć, Poznań 2016.

O twórcy *Zapisków bez daty* poetka pisała, że „chce [on] ocalić żywą prawdę chwili pisarskiej, ujawnia mechanizm swojego myślenia, zapamiętywania i zapominania”³⁷. „Autor to ten, który wie”, podobnie jak podmiot jego – a także jej – poezji. Latawiec z każdym swym wierszem zdaje się powtarzać słynne: „Jestem!” (*Znak przedślowny*, UP II 94), ale mogłaby też powiedzieć za Przybosiem: „Żyjąc – wdycha[am] aż do krwi krajobraz za krajobrazem” (*Żyjąc*, UP I 236). Pisząc o odbiorcy dziennika poetyckiego, któremu „towarzyszy uczucie niepokoju, przekonanie, iż świat widziany, słyszany, odbierany zmysłami jest bardziej skomplikowany i pełen niekonsekwencji niż ten, który autor pragnie rozumieć”³⁸, poetka formułuje jednocześnie zasadniczy wyróżnik własnej twórczości. Podkreślając owe „kontakty poety ze Światem Drugim”, wszelkie „elementy magii, baśni, nutę irracjonalizmu” w *Zapiskach...*, zaznacza, że „[n]ie do osiągnięcia byłby ten efekt zmieszania cudowności z codziennością w liryce Przybosia. Tam wersja świata zbudowana jest z kruszcu jednorodnego”. W jej wierszach zaś możliwe staje się to, czego nie udało się osiągnąć awangardziście – Latawiec przekracza próg, przed którym poeta się zatrzymuje: „Przyboś odczuwał lęk przed tym w sobie, czego nie umiał zracjonalizować, ująć, tak jak sztukę, w sieć pewników”³⁹. Jej twórczość zdaje się właśnie pielęgnować ten lęk, choć wypływa on z innych, rzecz jasna, źródeł. Strach, mroczna podszywka bytu, owo nieznane a zagrażające, przybiera w jej tekstach postać różnie realizowanej „ciemni” – jak w *Kotach z kosami* (Z), gdzie „[l]ęki krzewią się teraz chyłkiem / pajęczko i plennie / w moim mózgu / jak w czarnym ogrodzie”. Poezja pozwala właśnie na materializację i odrzucenie tego lęku – podobnie jak u Przybosia ból „wywabia[ł] z siebie na zewnątrz” „różę [...] krzepnącą [...] czarno” (*Róża*, UP II 313), tak w wierszu Latawiec podmiot chce „[t]o rozmontowane / co puka mi po dniach” „raz [...] wreszcie zagarnąć dłonią / i z rozmachem jak piłkę / przerzucić ponad głowę / na drugą stronę czasu” (***) [*To rozmontowane...*], RTK).

Według Edwarda Balcerzana: „Metafizyczny model świata Przybosia to hipoteza Sensu Całości”⁴⁰. Bogusława Latawiec w swych wierszach kontynuuje to zadanie, żywiąc nadzieję, że „którejś nocy [...] / ogarn[ie] całość” (*Migot i błysk*, GCZ). Właściwy jej poezji jest jednak ton zwątpienia, jak w liryku *Znikanie*, dialogującym z autorem *Próby całości*. Sytuacja liryczna jest tu *stricte* Przybosiowa – somatyczna i autotematyczna jednocześnie:

³⁷ B. Latawiec, *Zapiski o „Zapiskach bez daty”* (1970), w: tejsze, *Zegary nie do zatrzymania. Literackie portrety, listy, szkice*, Mikołów 2012, s. 48. Następny cytat na s. 49.

³⁸ Tamże, s. 50. Podkreślenie autorki. Następne dwa cytaty – tamże.

³⁹ Tamże, s. 55.

⁴⁰ E. Balcerzan, *Przyboś metafizyczny*, „Teksty Drugie” 1992, nr 4, s. 27.

„Czerwony rysunek żył pod skórą / na skórze papieru”, „ani światła pleców, ani światła wiersza”, „[k]ażde słowo, gest każdy osobno” – „[i] nigdy z nich lasu / nigdy całości? / pytamy” (*Znikanie*, RTK). Czy w tym podwojeniu nie słyhać głosu Przybosa, z którym w poetycki spór wchodzi poetka?

Dwugłos ten wzmacnia bliska obojgu twórcom autotematyczna metafora drzewa. Poeta w wierszach wielokrotnie wchodził w głąb lasu i w głąb słów, wymawiał rzeczywistość zastępując ją drzewem lub jego synekdochą, by przywołać kilka tylko przykładów: „a odpowie na każde twoje drzewo” (*Z okna brzoza*, UP I 82), „wiersz jak szyszka” (*Próba*, UP II 132), „i wymów / ze słowem mylnym od początku jedno / drzewo do końca” (*Międzymorze*, UP II 148), „dwuwiersz drzewa” (*Rzecz poetycka*, UP II 151). Podejmował uparcie i optymistycznie próbę opisaną całości, choć przyznawał też w późnym liryku: „idę chwiejnie, jak po lek, polaną / i w głąb – / w las”, „[t]aję oddech, jakbym echo łapał / i odpukał je w żywym drzewie...” (*W głąb las* (II), UP II 302–303). Leśna metafora organizuje także wyobrażenie autorki *Całego drzewa zdania*, u której czytamy na przykład o „[t]rakcie rozsądnie ubitym z drzewa liter” (*Budowa zdania*, OR), „kruchych gałęziach słów” (*Przed deszczem*, OR), „słowie z żółtych desek zbitym” (*Daleko*, CDZ) czy „czarnym krzewie akapitu” (*Palenie słów*, P). Wiersz *Wolność* (datowany na grudzień 1968, CDZ) przenika charakterystyczne dla poezji Przybosa napięcie – emocji i woli podmiotu, widoczne zarówno w wykrzyknieniach, eksponujących pierwszą osobę, jak i kontrastach wersyfikacyjnych. Pokrewna poetyce awangardzisty jest tu również leśno-autotematyczna metafora, uruchamiająca zdynamizowany krajobraz natury, przefiltrowany przez czującą „ja”:

Wierzchołki liter gęste
wiatr kiedyś przetnie
i wtedy:
oddech nareszcie
plantacja powietrza szeroka
przede mną
polana najpierw o światło rzucona z wysoka
później dysk
Pęknie najdłuższym wersem jego lotu
ta pisana wciąż od nowa zielen
jak pergamin z szelestem odwijających się pędów
i będę!
Sama siebie z wysokim niebem w oczach
minę
i żadne słowo nie wstrzyma moich wolnych
rąk
Poznań, grudzień 1968

Społeczne zaangażowanie i historyczna aktualność tego liryku, pozostającego w jakimś stopniu również w kręgu oddziaływania twórczości nowofalowej, wpisane zostały w uniwersalizującą ramę o ewidentnie Przybosiowej konstrukcji. Podmiot zdaje się tu spoglądać „przez powietrze jak wielkie szkło powiększające”, ponieważ „[t]ylko / w wierszu, cokolwiek czuję, czegokolwiek pragnę, / czuję chwilowo na zawsze” (*Próba*, UP II 132). Końcowa fraza przypomina natomiast zakaz poety: „[z]abronione są słowa bez rąk!” (*Rezolucja*, UP I 42).

To działanie słowem poetyckim, kształtowanie za jego pomocą najbliższej przestrzeni „ja” w wierszach Latawiec służy bowiem nie tylko formowaniu indywidualności i stopniowemu poszerzaniu jej granic, ale wyraża również pragnienie zakorzenienia się w nim, zamieszkania: „Jestem dla siebie okolicą” – powie autorka *Przeczuwam ziemię* (OR). W tej poezji ma miejsce nieustanny agon toczony ze światem przez podmiot – po Przybosiowsku właśnie – mocujący się z naturą jak w *Planecie ogród*: „Czy mój jest ten ogród / [...] który toczy się, opada i wstaje z kolan / tuż przede mną”, pyta „ja” i spiera się z kretem o „prawo własności” do niego (RTK). Uprawiana przez człowieka „planeta ogród”, stanowiąca mikroświat tej poezji, jest miejscem bezpiecznym, topicznym i autobiograficznym zarazem, lecz również dobrze może stać się „nagle obca”. Bohaterowie *Ukrytych w powietrzu* (O) także ingerują w prawa przyrody, próbując „zatrzymać / piach przed wysoką wodą / a może było na odwrót – / falę przed piachem?”. Z kolei w liryku *Dwa ogrody* „[d]ziki pąk / wypukany z ziemi palcem słońca / słucha jak idę po gorącym żwirze / i czai się do skoku”, a „[p]rådy futer, piór, woni rwą ogrodem” (Po). Świat natury i człowieka zdają się tu nakładać na siebie w biologiczno-metafizycznym pejzażu: „przez moje gardło, oczy / [...] Różę moich żył myśli pełną / wypukałeś z niebytu / Jestem ogród / ogrodowi żywcem wydany / na wieczne uprawianie”. To wypukiwanie z nieistnienia, czyli uprawianie ogrodu natury, nasuwa na myśl wypukiwanie róży w wierszu Przybosa – „Stuknij dwa razy w stół, a raz poza” – w którym rzeczywistość również wyłania się „z materii spojrzenia i zmysłu równowagi” (*Nowa róża*, UP I 173). Ze *Sprawozdania z dniówki* zaś pochodzi metaforyczne równanie, które mogłoby podsumowywać ogrodowy wątek poezji Latawiec: „piszę wiersz, / nie: sadzę w ogrodzie” (*Do ciebie o mnie*, UP I 229).

Totalność i intensywność zagospodarowywania własnego „miejsca na ziemi” przypomina niekiedy walkę na śmierć i życie, jak w wierszu *Nóż*:

Przeciąłam tętno róży
różowe i drobne
jak pięta dziecka
uciekającego przez trawę
Błysk noża
przechylił skrzydło ogrodu

i wszystkie osy, gołębie, koty
pikując
rzuciły się w niebo
a ja długo palcami
ścierałam z zieleni
rozlaną krew
(GCZ)

Brutalne ścięcie ogrodowej róży przywołuje powidok z późnego wiersza Przybosia *Wiosna 1969*, gdzie „blady badylarczyk” przycinał nożycami gałęzie leszczyny w zimowym parku: „cięta gałąź pąkowania na konarze starczym / padła na stos, świeżą raną / pachnąc” (UP II 289). Ten metaforyczny obraz odnosił się do somatycznie nakreślonego podmiotu, odczuwającego fizyczny ból: „targnął mną / w miazdżycowych cieśniach tętnic rwący ból” – to „czarny kos / dał znak głośny / wbił ostry w miękki poświst / jak igłę w mój puls”. „Ja” współczuje tu z przyrodą albo inaczej: eksterioryzuje swe własne cierpienie, przerzucając je na krajobraz. Psychosomatyczna wrażliwość pejzażu znajduje odpowiednik w wierszu Latawiec, wykorzystującym podobną strategię opisu, mimo różnej, rzecz jasna, sytuacji lirycznej. Co więcej, to uświadamiane przez podmiot działanie ustanawia ramy zranionego/opisywanego świata, który jakby przechylał się wraz z przemieszczeniem noża: ruch ręki zaburza perspektywę widzenia i dezorganizuje życie w ogrodzie, którego demiurgiem zdaje się być wypowiedające „ja”⁴¹. Niemożliwe jest w tej poezji pełne utożsamienie obu rzeczywistości – ogrodu natury i człowieka, podmiot Latawiec to bowiem, mówiąc Przybosiem, „[o]drębny, sam wobec tego i przeciw temu – JA” (*Znak przedślowny*, UP II 94). Będzie on/ona z uporem bronić swej suwerenności, uwyrażniając różnice między bytami, jak w wierszu *Kotka Myszeida ze mną* z ostatniego tomu *Zmowy*, gdzie „nic twojej dachowej futrzastości / do mojej ludzkiej przyziemności”, a gdy nadejdzie „bezczas” – „o tę nic zieleni która wiruje w naszych oczach / przyjdzie nam w końcu wspólnie powalczyć”.

IV

Niemożliwe staje się możliwe w erotykach – wyciszonych, subtelnym, nieoczywistych, których stosunkowo niewiele jest w poezji Latawiec. Podobnie jak u Przybosia – uwidaczniają się w nich głęboko ukryte, najważniejsze cechy poetyckiego światoodczucia autorki *Razem tu koncertujemy*. Wiersze

⁴¹ Podobnie jak w liryku Przybosia *Krajobraz*, gdzie „linie wywrózonych dłoni przechyliły pagórek” (UP I 64). Zob. też interpretację tego wiersza: E. Balcerzan, *Liryka Juliana Przybosia*, s. 27–29.

miłosne poety nie znajdowały się nigdy w centrum zainteresowań – w po-konferencyjnym tomie wydanym w stulecie urodzin pojawia się Przyboś czytany dzisiaj, epifanijski, dialogiczny, czytelnik tradycji, rozrachunkowy, teoretyczny, lingwistyczny, przeciwmgielny, roślinny, kolejowy, ekokrytyczny, metafizyczny, a nawet gwiazdowy – zabrakło jednak erotycznego⁴². Najczęściej w refleksji badawczej podnoszono tradycyjny podział ról męsko-żeńskich oraz patriarchalną perspektywę jego wierszy – jak pisał przed laty Kazimierz Wyka: „wola wymiernego kształtu stanowi jedno z odwiecznych dążeń sztuki, któremu w poezji międzywojennej i obecnej nikt nie dał wyrazu bardziej uczciwego i męskiego niż Julian Przyboś”⁴³. Model erotyki awangardzisty omawiał Andrzej K. Waśkiewicz, akcentując jej nurt zdobywczy w wierszach przedwojennych, które korzystały z symboliki freudowskiej i utożsamiały akt erotyczny z aktem pisania, oraz miłosne pragnienie zjednoczenia z „Wszystkim” i „socjalizację” poezji w latach pięćdziesiątych dzięki wprowadzeniu do wierszy córki Uty⁴⁴. Edward Balcerzan zwracał uwagę na niestereotypowość tej liryki i erotyczną zaborczość przyrody, która staje się rywalem mężczyzny, zagrażając jego miłości⁴⁵. Anna Legeżyńska w adresatce erotyków widziała postać istniejącą dla poety i przez jego doznania – będąc częścią natury, kobieta jest stwarzana podobnie jak pozostałe elementy pejzażu⁴⁶. Węgrzyniakowa również potwierdzała męski, agresywny rodzaj percepcji erotyków Przybosia, których aktywny podmiot posługiwał się okiem/rozumem i podporządkowywał świat apodyktycznemu „ja”⁴⁷. Sprawę komplikował Andrzej Skrendo w pastiszowym feministycznym tekście o późnej androgynicznej twórczości poety, męski wzrokocentryzm konfrontując z kobietą dominacją dotyku i węchu⁴⁸. Wiersze miłosne Przybosia omawiała również Agnieszka Kwiatkowska, zwracając uwagę na ewolucję obrazu kobiety na różnych etapach

⁴² *Stulecie Przybosia*.

⁴³ K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 240. O „woli wymiernego kształtu” i „formującej męskiej woli” pisał Przyboś w szkicu *Człowiek w rzeczach*, w: tegoż, *Linia i gwar*, t. 1, s. 16.

⁴⁴ A.K. Waśkiewicz, „Płynnymi dłońmi rozsnuwam twą nagość...” (*Erotyka w systemie poetyckim Awangardy krakowskiej*), w: tegoż, *W kręgu „Zwrotnicy”*. *Studia i szkice z dziejów krakowskiej Awangardy*, Kraków–Wrocław 1983.

⁴⁵ E. Balcerzan, *Wstęp*, w: J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, oprac. E. Balcerzan, A. Legeżyńska, Wrocław 1989.

⁴⁶ A. Legeżyńska, *Przyboś „erotyczny”*, w: B. Kaniewska, A. Legeżyńska, P. Śliwiński, *Literatura polska XX wieku*, Poznań 2005.

⁴⁷ A. Węgrzyniakowa, *Uczenice Przybosia*.

⁴⁸ A. Skrendo, „Dobrze wychowani mężczyźni” albo „ciąg dalszy, przerywisty”, czyli awangarda jako przezwyciężenie i odkrycie kobiecości (o poezji Juliana Przybosia), w: tegoż, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.

życia poety, przejawiającą się odejściem od uprzedmiotowiającej kobietę obserwacji na rzecz współodczuwania⁴⁹, a także Michalina Kmieciak, która w erotykach widziała przede wszystkim umiejscowienie łąków poety⁵⁰.

W perspektywie liryki Przybosia, dla którego uczucie mężczyzny do kobiety oznacza również miłość do świata, a przeżycie erotyczne i przeżycie świata nakładają się na siebie, można analizować *Ptaki Warty* Latawiec z tomu *Gdyby czas był ziemią*. Przeczytajmy ten tekst poprzez i zarazem niezależnie od dykcji Przybosia, szukając tego, co najbardziej osobne w poetyckim światoodczuciu autorki.

Ptaki Warty

Gdy nocą dotknę twojej wargi językiem
pojawi się
nasz Brzeg Pierwszy i usłyszemy Wartę
(czy ktoś nam ją czyta na głos?)
Jej ptaki
żeglują prawą stroną łąk
aby nagle wbrew logice (tak jak i my)
poderwać swoją rzekę do lotu wstecz
na lewą stronę lasu
aż do jej źródła
do ognia sprawczego
gdzie litery pierwsze ziemi
zamieniły ją kiedyś głuchą i niemą
w żywy głos słońca

A ona nadal wybucha nocą
gdy dotykam Twojej wargi
przez sen
Poznań, lipiec 2009 r.

Pierwsze zdanie – rozpoczynające wiersz i powtórzone niedokładnie w jego finale – stanowi o magnetycznym oddziaływaniu tego tekstu. Nie znaczy to, że dalszy ciąg jest mniej ważny – jedynie ontologicznie podrzędny wobec zakreślonej w ramie utworu psychosomatycznej sytuacji lirycznej, z której wszystko bierze tu swój początek. Czytając *Ptaki Warty*, wkraczamy swą lekturą w sam środek sprywatyzowanej i udratyzowanej jednocześnie sytuacji, która ma charakter prymarnie percepcyjny, nie lingwistyczny. By zrozumieć, co stanie się dalej, trzeba przyjrzeć się okolicznościom towa-

⁴⁹ A. Kwiatkowska, „Tradycja, rzecz osobista”. *Julian Przybós wobec dziedzictwa poezji*, Poznań 2012.

⁵⁰ M. Kmieciak, *Oblicza miejsca. Topiczne i atopiczne wyobrażenia przestrzeni w poezji Juliana Przybosia*, Kraków 2013.

rzyszającym uobecniającemu „ja”, stanowiącemu medium dla odczuwanej/przedstawianej w liryku rzeczywistości: „By wyjaśnić zagadkę obrazu, trzeba odpowiedzieć sobie na pytanie, w jakiej sytuacji wobec krajobrazu znajduje się bohater wiersza” – można powtórzyć za Balcerzanem⁵¹. Otwarcie interpretacji wiąże się zatem z (re)konstrukcją kondycji podmiotu – ustanowieniem „ja” w konkretnym „tu i teraz”, które determinuje jego sposób wysłowienia i decyduje o kierunku odczytania.

„Gdy nocą dotknę twojej wargi językiem” – pierwszy wers jest pozornie najprostszy, najbardziej naturalny i bliski mowie potocznej, jeszcze nie-metaforyzowany, lecz zarazem najbogatszy w pragmatyczne presupozycje i gesty od implikowanych kontekstów. W jakiejś mierze magicznie zaklinający rzeczywistość, hipnotyzujący łagodnie toczącym się brzmieniem (obok dominujących otwartych samogłosek pojawiają się tu twarde – dotkliwe – spółgłoski: *d, w, tk, tw, rg*). Przynosi „pełnoziarniste zdanie pierwsze” (*Zdania pierwsze, Z*), by posłużyć się cytatem z innego, równie „rzecznego” wiersza Latawiec. Czytający musi zorientować się w danej mu sytuacji, rejestrującej bliskie spotkanie dwojga osób, zatrzymującej w kadrze fragment intymnej relacji, moment czułości, miłosnej pieśczoły uchwycony w zbliżeniu, przez odbiorcę niejako podglądany czy podsłuchiwany. Antykadencyjne zawieszenie w nagłosowym wersie programuje ciekawość: co takiego się stanie, gdy „ja” mówiące (szepczące?) wykona nocną porą drobny, lecz znaczący ruch? Podmiot i jego adresat to główni bohaterowie tego lirycznego zdania/zdarzenia, uchwyceni w określonym momencie („nocą”, „przez sen”), znajdujący się bardzo blisko siebie („dotknę twojej wargi językiem”), dryfujący w czasie jak w rzece, zatrzymani w ramie zdania wskazującego okres czy może warunek („Gdy”) trwania czynności. Właściwie nie ma tu ani „ja” (domyślnie ukrytego za czynnością – „dotknę [...] językiem”), ani „ty” („twojej wargi”) – spotykają się ciała, ich części szczególnie wrażliwe, a obraz staje się jedynie synekdochą pewnej relacji i jej konsekwencji. Leksykalne wykładniki zmysłowości i somatyczności pomagają jednocześnie umiejscowić w centrum wydarzeń również czytelnika, aktywizując tym samym jego empatyczny odbiór. Odbiorca niczym widz wchodzi w głąb sugestywnie nakreślonej sceny, choć nie do końca dlań jasnej, i deszyfrując stopniowo sensualne doświadczenia, zmuszony zostaje do rekonstrukcji percepcyjnego, przedślowego zdarzenia, leżącego u podstaw tekstu.

Dotyk ma tu charakter polisensoryczny i polisemantyczny jednocześnie – muśnięcie wargi językiem oznaczać może pocałunek, ale też smakowanie, kosztowanie kochanego – jak się możemy domyślać – ciała. Dotyk ust (warg czy języka) jest w kulturze zawsze znakiem wskazującym na intensyfikację

⁵¹ E. Balcerzan, *Liryka Juliana Przybosa*, s. 28.

intersubiektywnej relacji⁵². Wargi konotują zmysłowe odczuwanie ciała, są najwrażliwszym organem dotyku⁵³, stanowiąc obok ręki czy palców główny składnik cielesnych metafor Latawiec; będąc zaś figurą intymności, wskazują na przekraczanie granic (brzegów ciała), a sam akt miłosny staje się figurą bycia w świecie w ogóle. Wszystko rozpoczyna się w ciemności nocy, kontakt oparty zostaje na zmysłach bezpośrednich, wykluczając początkowo świat zewnętrzny, a spojrzenie podmiotu kieruje się w głąb – duszy, pamięci, świadomości? „Zamykając oczy, kierujemy spojrzenie do wewnątrz. Grecy nazywali owo zjawisko *myein*”, czyli zewnętrzną ślepotą połączoną ze zdolnością widzenia tego, co wewnątrz⁵⁴.

Szyfrowana sytuacja erotyczna zakłada zatem skrócenie dystansu, skupia uwagę na detalu, podkreśla bezpośredni kontakt o spontanicznym i arefleksyjnym charakterze: „doznania owych zmysłów «niższych»: zapachy, doznania dotykowe, smakowe, wrażenia somatyczne i kinestetyczne [...] ułatwiają, czy umożliwiają, albo znacznie utrudniają koncentrację na tym, co znajduje się na pierwszym planie naszej percepcji czy koncentracji intelektualnej”⁵⁵. Oskulatoryka łączy w sobie jednocześnie nieusuwalne sprzeczności: zderza duchowość (*psyche*) z fizycznością (*soma*), wypełnia się treścią seksualną i duchową, przynależy do kultury świeckiej i kościelnej. Symbolika pocałunku wiąże się z pokarmem, oddychaniem, związkiem mężczyzny i kobiety, może oznaczać zjednoczenie lub śmierć. Tutaj dotyk warg i języka otwiera wewnętrzną przestrzeń, pozwala zajrzeć w głąb pamięci, prywatnego czasu i postawić pytania metafizyczne – o przyczynę i sens tego, co jest. Zyskuje wartość symboliczną i epistemologiczną. Podmiot poprzez dotyk dąży do maksymalizacji doznań i kontaktu z drugą osobą; ale też język – który stanowi obok narządu dotyku i smaku organ mowy – w wierszu Latawiec przybliży słowa i światy, jest źródłem kreacji.

Będąc otworem, przez który płynie powietrze, słowa oraz życiodajny pokarm, usta stały się symbolem mocy twórczej. Reprezentują również tchnienie, które dało człowiekowi duszę. Została ona bowiem przetransportowana za pomocą ust i przez usta. Jako organ wytwarzający słowo (*logos, verbum*) oraz tchnienie (*spiritus*), usta symbolizują wyższą świadomość, rozumną siłę organizującą. A jednak także ich symbolika pozostaje dwuznaczna: prócz mocy budowania, ożywiania, porządkowania i wywyższania posiadają przecież moc niszczenia, poniżania, a nawet zabijania. Są bramą piekieł i paszczą potwora, a jednocześnie drogą do raju i wargami anioła⁵⁶.

⁵² Zob. O.F. Best, przy współpracy Wolfganga M. Schleidta, *Historia pocałunku*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawa 2003, s. 9.

⁵³ Zob. tamże, s. 122.

⁵⁴ Tamże, s. 316.

⁵⁵ M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997, s. 128.

⁵⁶ O.F. Best, *Historia pocałunku*, s. 169–170 (podkreślenie autora).

Dotyk językiem można rozumieć zatem jako gest nazywania, powoływania do istnienia poprzez wypowiedzenie. To znaczenie zostanie wzmocnione w dalszej części wiersza, gdzie mamy do czynienia z *sui generis* pocałunkiem rzeczywistości, autotematycznym i erotycznym zarazem, tęskniącym do cielesnego i realnego – *osculum cum lingua*⁵⁷. Skojarzenie sfery erotycznej i autotematycznej, charakterystyczne dla poetyki wierszy awangardowych⁵⁸, leży również u podstaw metaforycznego obrazu wiersza Latawiec, w którym sytuacja intymna przechodzi nagle w autotematyczny krajobraz. Za chwilę bowiem – jeszcze w tym samym zdaniu⁵⁹ – za sprawą intymnego dotyku zmienia się świat w wierszu i świat wiersza. Przede wszystkim rodzaj pojedynczy ustępuje podwojonemu – w miejsce „ja” i „ty” pojawiają się: „nasz”, „usłyszymy”, „nam”. Dwie osoby stają się grammatycznie (i erotycznie) jedną. Właśnie ten dynamizm relacji buduje napięcie tekstu, naładowanego zaimkami osobowymi, które wskazują na stosunki i zależności między poszczególnymi elementami świata. Dotyk – zwłaszcza tak delikatny, intymny, nastawiony na drugą osobę – to bowiem sposób tworzenia więzi, dekonstruujący kartezjańską perspektywę i przeciwdziałający wzrokocentryzmowi: „A więc aby wyzwolić oko potrzeba miłosnego zbliżenia?”⁶⁰.

Dogonić, uchwycić rzeczywistość – można właśnie poprzez dotyk językiem (nie: języka), który rozumiany jest jako materialne narzędzie i kontaktujące się ze światem medium. Przejście do następnego, tym razem akustycznego, obrazu odbywa się w przełamującym tekst, dużo krótszym wersem drugim: przeprowadzającym niejako z brzegu nocy na drugi brzeg – świata podwojonego, gdzie przestrzeń poszerza się i otwiera. Bliskość i intymność we wspólnej perspektywie stwarza świat, który „pojawi się” – „jawi się po” dotyku. Paronomastycznie ukryta w wierszu jawa przychodzi bowiem po nocy („wybucha nocą”) i od tej chwili (tj. drugiego wersu) wszelkie opozycje dotyczyć już będą krajobrazu, a nie zniesionego już

⁵⁷ Tamże, s. 291.

⁵⁸ Zwłaszcza w tekstach Tadeusza Peipera, którego najbardziej znany tekst programowy nosi tytuł *Nowe usta*, a często powracające w jego wierszach usta i wargi wiążą się z mową, sferą *ratio* i nowym tworzeniem, a także – „poezją ciała”. Więcej na ten temat pisałam w książce *„Drugie oko” Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej* (Poznań 2010). Współistnienie tematyki erotycznej i autotematycznej silnie widoczne jest także w tekstach pokolenia Nowej Fali, szczególnie – inspirującego się Peiperem we wczesnej swej twórczości – Ryszarda Krynickiego.

⁵⁹ Które do końca zdaniem nie jest, ponieważ zachowując wielkie litery, poetka rezygnuje jednocześnie z interpunkcji, nie zamykając w wierszu żadnego wypowiedzenia z wyjątkiem parentetycznego zdania pytającego.

⁶⁰ M. Poprzęcka, *Grzeszne oko*, w: *Grzech. Punkt po punkcie*, z. 4, red. A. Czekanowicz, S. Rosiek, Gdańsk 2003, s. 69–70.

przeciwstawienia „ja” – „ty”. Z nocy zrobionej z ciszy, ciemności i czułości wyłania się enklawa zobaczonego, a najpierw usłyszanego świata, miłosa sytuacja rozrasta się w metarefleksyjny pejzaż, a sprawca dotyku staje tu jednocześnie – po Przybosiowsku właśnie – kreatorem widzenia. Podobnie jak w wierszu *Podwojeni* z ostatniego tomu poetki, gdzie powtarza się – znów dzięki współbyciu – demiurgiczna sytuacja: „Kładę dłoń na twojej twarzy / i świat się przesuwa pod palcami” (Z). Równie delikatnie poetka dotykała w autorefleksyjnym wierszu *Nad ściętym świerkiem*: „Opuszką wskazującego palca / dotykam” – „skóry słów / w tym ściętym / w tym otwartym jak żyła świerku” (ZJZ). Co ciekawe, w wierszu o rok wcześniejszym *Istność*, dedykowanym „Autorowi Bólu językoznawczego”, czytamy: „Gdy tylko dotknę językiem / tej umykającej mi od świtu / istności / istnienia / gałęzie pszczoł zrywają się do lotu / celując prosto w moje usta / i całą ptasią zielenią ogrodu / mam przeciwko sobie” (GCZ)⁶¹. Rysuje się zatem scena podobna, tyle że ogrodowa, nie nadrzeczna, reakcja natury jest tu agresywniejsza, ale ucieczka podmiotu, pragnącego doznać „istności istnienia”, prowadzi tak samo w stronę autotematyzmu – „na suche pole papieru”, gdzie „bez cienia / deszczu” nie przeżyje ani owad, ani myśl.

Świat wyłaniający się z tekstu zmienia się zatem dzięki dotykowi języka, którego homonimiczne znaczenie rozwidla, rozspójnia tekst, zaszczipiając w nim nierozstrzygalną podwójność. Niedoskonała parafraza pierwszego zdania mogłaby zatem brzmieć: gdy (także w znaczeniu: jeśli) dotknę twojej wargi / wypowiem twoją wargę, gdy wypowiem ciebie i nasze w tej nocy istnienie – wyłoni się z nocy, wyźródłowi z pustki „nasz Brzeg Pierwszy i usłyszymy Wartę”. Rzekę, nad którą toczy się życie.

Po drugim wersie następuje gwałtowna zmiana poetyckiej dykcji – pierwsza część zdania maksymalnie skracająca dystans między lirycznymi bohaterami, a czytelnik sprowadzony do roli voyeura zdawał się niechęć uczestniczyć w intymnym spotkaniu. Duże litery i inwersja w trzecim wersie uniwersalizują czy alegoryzują zmieniającą się sytuację. Jeśli, jak twierdzi Beata Przymuszała, cielesność w „widzeniu intymnym” korzysta z poetyki opartej na koncepcji podmiotu otwartego, dialogicznego i związana jest z „eksponowaniem dotyku jako zwrotu w stronę innego człowieka”⁶², to teraz następuje zmiana: somatyczny obraz pierwszego wersu ustępuje zracjonalizowanemu, uporządkowanemu językowo opisowi krajobrazu. Gdy wступujemy na Brzeg Pierwszy i odkrywamy Wartę, zanika obrazo-

⁶¹ Również w *Hodowli rąk* to, co erotyczne, przywołuje to, co autotematyczne: „Pod palcami otwierają się rzeki / kładą stronice zatok na blade pola” (OR). Wszystkie podkreślenia w cytatach pochodzą ode mnie.

⁶² B. Przymuszała, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006, s. 19.

wanie cielesne, a sytuacja intymna zostaje wtopiona (dosłownie) w krajobraz i zamiast o tym, co czuje, podmiot mówi o tym, co ma sens i znaczenie. Soma staje się tym samym metaforą interpretacyjną i epistemologiczną; ciało okazuje się medium reprezentacji doświadczenia i wyrażalności, wplątując zarazem w dyskurs autotematyczny i metafizyczny – czym bowiem jest Drugi Brzeg? Przybosiowskim „Światem Drugim”? Spotkanie intymne stanowi pretekst, by powiedzieć coś więcej o czasie i świecie, rzeka zaś – poręczną metaforę. Jest bowiem w tym rzeczonym wierszu z gruntu nowoczesna potrzeba nazywania i wskrzeszania rzeczywistości w słowie, świadomość niewystarczalności języka oraz granic wyrażalności, a zarazem – potrzeba symbolicznej kreacji, która staje się medium indywidualnej prawdy.

Anna Legeżyńska analizowała motyw dłoni we współczesnej poezji, wskazując na dyskurs autotematyczny (ręka pisarza-kreatora u Juliana Przybosia) oraz erotyczny (motyw dłoni u Haliny Poświatowskiej)⁶³. O ile poeta, dotykając, dociera do materii, a dotyk prowadzi do kreacji świata, która ujawnia się w intelektualno-wizualnym oglądzie, o tyle poetka zakłada postawę uczestniczącą, dotyk zaś jednoczy ją ze światem, umożliwiając poznanie. W obu przypadkach umysł zostaje przeciwstawiony ciału, gdy tymczasem w analizowanym liryku nakładają się na siebie obie te kategorie: erotyzm nie wyklucza tu autotematyzmu, wzrok i słuch (jako zmysły intelektualne) nie zaprzeczają dotykowi, kreacja zyskuje wymiar epistemologiczny. W wierszach Bogusławy Latawiec spotykają się pogłosy obu tych poetyckich stylów, czego efektem charakterystyczna, bardzo sensualna „poezja niezbyt kobieca”⁶⁴, uzmysłowiona i zintelektualizowana jednocześnie, poddana logice języka i nieustannie ją przekraczająca. Od trzeciego wersu podmiot rozbudowuje nadrzeczny (nadwarciański) krajobraz, desensualizując dotychczasowy pejzaż ciała i zamykając autotematycznie pierwszą strofoidę wiersza. W ramę erotyka wpisany zostaje tym samym wiersz autorefleksyjny – relacja miłosna, międzyludzka więź, podwójność istnienia umożliwiają dotarcie do źródeł zarówno czasu, który – uprzestrzenniony w tytule tomu – jest ziemią, jak i poetyckiej mocy języka.

Dlaczego akurat rzeka? I co oznacza Brzeg Pierwszy? Motywy akwaticzne – morze, jezioro, a zwłaszcza rzeki – na stałe wpisane są w krajobraz poetycki Latawiec, choć ujawniają się z różną intensywnością w kolejnych tomach. W *Płakach Warty* koncentrują się charakterystyczne cechy tej poe-

⁶³ A. Legeżyńska, *Etiuda tematologiczna na cztery ręce (Przyboś i Poświatowska)*, w: *też, Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009, s. 195–207. Zob. też B. Przymuszała, *Szukanie dotyku...*

⁶⁴ Tytuł recenzji tomu *Otwierają się rzeki*, autorstwa Feliksa Fornalczyka, zob. *też, Poezja niezbyt kobieca*, „Głos Wielkopolski”, 10 października 1965.

ki, które w recenzji sprzed półwiecza wskazywał Ryszard Matuszewski: „woda, palce i litery”⁶⁵. Jak pisał w odniesieniu do debiutanckiego tomu poetki: dużo tu „rzek, stawów, wilgoci, soków krążących i żywotnych, wszelakiej życiodajnej limfy, użytej metaforycznie”⁶⁶. Inny krytyk również przed laty diagnozował: „Przyjęcie Talesowej zasady świata sprowadza się w konsekwencji pod piórem poetki do refleksji nad jego płynnością, przemianą stałego konkretnego w stan ciekły. Poetkę fascynuje bowiem proces przemiany materii, a w szczególności proces obumierania życia [...]”⁶⁷. W rzece widziano wodę oczyszczającą i życiodajną, ale dopatrywano się też niepewności, agnostycyzmu i braku określonej postawy światopoglądowej⁶⁸. Ten negatywizm podkreślał również Józef Ratajczak: „Pejzaż niszczy bowiem człowieka, zalewa go i zatapia”⁶⁹.

W późniejszej twórczości, także w *Ptakach Warty*, akcenty rozkładają się odmiennie. Rzeka wciąż stanowi jeden z silnie oddziałujących poetyckich obrazów, ale to, co niepokojące, opresywne, tanatologiczne, traci na znaczeniu, woda przestaje być zagrażającą człowiekowi koniecznością, a staje się estetycznie i intelektualnie opanowywanym żywiołem. Tak dzieje się w wierszu *Klatki*, którego podmiot wyznaje: „Suchą stopą przeszłam / przez wiele rwących snów”, uświadamiając sobie, że może przezwyciężyć niepamięć – „Przemknąć wstecz przez rude klatki pięt”, „przez dziesięciolecia” (GCZ). Metafora rzeki czasu (czy *Czasu rzeki*, jak brzmi tytuł jednego z wierszy), owa Talesowa zasada świata, przekonanie, iż *panta rhei* – wprowadza podmiot tej poezji w temporalny wymiar rzeczywistości, po której można się przemieszczać.

Dla uwydatnienia różnic w pojmowaniu rzecznej metafory warto zestawić *Ptaki Warty* z wcześniejszymi tekstami, zwłaszcza z tomu *Otwierają się rzeki*. Podmiot potencjalnie autobiograficznego liryku *Na krańcach rąk*, dedykowanego „Rodzicom”, to „ja pozbawiona brzegów osobna cegle i deskom”, w której szumią „czerwone tętna” i „[p]rzyptyw rzeki w którą wlewa się morze”: „Całe morze wniosłam z rzekami ciężkimi od krwi / w których lęgną się jak wiry za grubą łodzią myśli” – „Ale na krańcach rąk / gdzie palce splatają powietrze w różową aureolę czekano / Należało wejść” (OR). Pierwszy, „bezwolny” brzeg to brzeg własnego somatycznie określo-

⁶⁵ R. Matuszewski, *Woda, palce i litery*, „Życie Literackie” 1965, nr 31.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ J. Witan, *Niepokój zamkniętych słów*, „Odra” 1966, nr 9, s. 89. F. Fornalczyk zaś pisał: „Bogusława Latawiec najlepiej czuje się w rozległej przestrzeni, w krajobrazie nadmorskim, w obliczu wody, odległego horyzontu, przeciętej traktem ziemi, wobec rozpalonej «blachy piasku» i czystego nieba”; tenże, *Poezja niezbyt kobieca*.

⁶⁸ Zob. J. Witan, *Niepokój zamkniętych słów*, s. 90.

⁶⁹ J. Ratajczak, *Krajobrazy ze słów*, „Współczesność” 1965, nr 20.

nego „ja”, które musi nauczyć się żyć z innymi i wśród innych, którego palce jeszcze nikogo i niczego nie dotykają, a rzeka jeszcze nie wypłynęła w świat. Co ważniejsze, nie ma w tym krajobrazie „ty”, nie ma „nas”, są jedynie formy bezosobowe: „czekano” i „należało”. Podobnie dzieje się w liryku *Białe ramiona horyzontu*, gdzie „[p]od skórą garnce wrzątku i chrzęst zapadających się strumieni / Białe ramiona horyzontu” (OR). W pierwszym tomie poetyckim, pisany przez dwudziestoparoletnią kobietę wkraczającą dopiero w dorosłość, pojawia się jeszcze strach, obawa, niepokój przed odsłonięciem się, włączeniem w nurt rzeki większej, należącej do świata zewnętrznego. Jakże inny okazuje się punkt dojścia podmiotu w *Ptakach Warty*, gdzie „ja” spogląda wstecz na „nasz Brzeg Pierwszy”, otwierając się na drugiego człowieka – przy czym „nasz” znajduje się w akcentowanym nagłosie wersu. W wierszach z debiutanckiego tomu podmiot dopiero „przeczuwa” świat, wyznając w kapitalnym wersie rozpoczynającym liryk *Przeczuwam ziemię*: „Jestem dla siebie okolicą // W nadgarstkach zbieram przyływ wód” (OR). W tym tekście jest jeszcze „strach”, „łamią się włosy”, sęki „stygna w krtani”, a rzeka dopiero wypływa ze źródła, przeczuwając swój kres: „W opadaniu rzęs przeczuwam zimę / goły zagajnik zmarszczek”, „Mimo to boję się siebie przesączonej w ziemię / [...] Ptaka opitego wilgotną źrenicą”. Jakże inaczej – jaśniej – patrzy podmiot czterdzieści lat później...

Czy zatem wyznacza Brzeg Pierwszy granice własnego ciała, stanowiące o tożsamości „ja”? Ta somatyczno-żywiolowa konstrukcja osobowo rozumianego podmiotu charakterystyczna jest dla całej twórczości Latawiec, lecz najbardziej widoczna w wierszach wczesnych. Motyw rzeki-krwiobiegu, rozpościerającej się w „ja”, na początku jeszcze bardzo nieśmiałej i trzymającej się brzegów, pojawia się wielokrotnie w tej poezji: „W rzece zabitej lodem czerwona łódź tępna” (*Przed deszczem*, OR); „Choć wewnątrz ciała / jest silniej moje niż myśli // Zostaję na brzegu skóry / jak ślepiec przed głęboką rzeką” (*Refleksja na mrozie*, OR); rzeka „zwija skórę w szerokie wiry” (*Rzeka*, OR); „wypełnia mnie morze // Czuję się / koncha / topiona o świcie w gęstych wodach” (*Erotyk*, OR); „Tylko my wśród drzew / pociętych / mrozem na płytce deski / jesteśmy rzeką spaloną upałem” (*Spalony lód*, CDZ). Ten rzeczny krajobraz z pierwszego tomu bywa przygnębiający, zimowy i nieprzyjazny, dominuje w nim zmęczenie, bierność, niepokój; „Szum obitego w rynny deszczu [...] / Zamiast trzcin rozpiętych u brzegów, dźwięk blach, jakby ptaki wydzwaniały w lodzie zmarznięte skrzydła” (*Nasze myśli*, OR). Rzeka myśli, uczuć, emocji nie może znaleźć ujścia, jak w wierszu *Wnętrze II*: „Krew odmierza mnie wolno / od jednej ku drugiej krawędzi / wypełnia białe sale myśli / i jest jak strumień / wniesiony w urodzajny piętami Gmach / płynie / aż po ów najwyższy próg / za któ-

rym już / ziemia i Gmach nie mój” (CDZ). Brzegiem pierwszym, w znaczeniu: najbliższym, byłby zatem „brzeg skóry”, przed którym „ja” zatrzymało się jak „przed głęboką rzeką”.

Brzeg Pierwszy to być może także powracające w onirycznej ramie wspomnienie dzieciństwa, jak w wierszu *Zwierzęta nocy*: „W środku nocy rzuciło mną / jak ciepłą rybą o sam brzeg / dzieciństwa” (ŻJŻ). Podobne ujęcie powraca również w dużo późniejszej *Jesieni 1989* (Po), gdzie spotykają się wszystkie znane z *Ptaków Warty* motywy: woda, bliskość drugiej osoby, dotyk, wędrówka w czasie: „Wejść w biel o świcie jak w światło wody / W spojrzenie / W twoje spojrzenie? / Dzieciństwo poczuć pod stopami / jak ostatni brzeg / Serce piachu zabije prędeż”. Brzeg Pierwszy może też przywoływać wspomnienie miłosnego wtajemniczenia – w wierszu *Sozopol*, gdzie „poprzez morze / jak przez wąski stół / sięgasz po moją twarz”, ona (podmiot wiersza) stoi „u brzegu”, „u granicy morza” (CDZ).

Jakkolwiek rozumieć wyróżniony w liryku Brzeg Pierwszy – autobiograficznie, tożsamościowo czy erotycznie – nakazuje on spojrzenie w głąb czasu, czego metafizyczne konsekwencje opisują kolejne wersy liryku. Podmiot próbuje bowiem wrócić do początku, zatrzymać/odwrócić czas, stawiając pytania pierwsze i zasadnicze – chce „poderwać swoją rzekę do lotu wstecz”, „aż do jej źródła / do ognia sprawczego”. W jakiejś mierze można czytać ten fragment jako gest elegijny⁷⁰, stanowiący próbę powrotu do przeszłości, zmierzania się z przemijaniem, którego urzeczowieniem (urzeczeniem) jest rzeka, wpisująca się w krajobraz biografii. We wcześniejszych wierszach Latawiec rzeka nie miała imienia, z wyjątkiem tekstów poświęconych ojcu, w których pojawiała się Wisła i Sandomierz (*Sandomierz mego ojca*, *Rodowód sandomierski*, P, czy wiersz dedykowany ojcu, o incipicie *Moment bezruchu w słonecznym pokoju...*, Po). Tym razem jednak rzeka nazwana zostaje wprost, trafia nawet do tytułu wiersza – co więcej, to „nasz brzeg”, „swoja” rzeka, jak najbardziej realna, dotykalna, słyszalna – i magiczna jednocześnie.

Jej pojawieniu się towarzyszy poszerzenie pola zmysłowej percepcji. W nocnej ciemności poza dotykiem pojawia się głos – „usłyszymy”, „czyta na głos” – potem już widać ptaki i rzekę po lewej i prawej stronie, by na końcu rozjaśnił krajobraz „żywy głos słońca”. Zmysł haptyczny bardzo silnie wiąże się w tej poezji z audialnym, jak w wierszu bez tytułu z tomu *Powidok*: „Dotknęliśmy jej językiem / i wtedy usłyszałam cię”; „Teraz wiem / że to co zamknięte / otwiera się poza nami gwałtownie” (***) [*Minęłam cię na ulicy jak odbity od nieba Potok*], Po). Co ciekawe, w *Ptakach*

⁷⁰ Zob. A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.

Warty rzeka jest czytana (czas terazniejszy!), opowiadana przez kogoś, kto w narracyjnym geście daje jej legitymację istnienia. Być może pobrzmiewa tu ukryte pytanie tej poezji – o Tego, do którego należy woda, jej ptaki, źródło i ogień, gęsto tu bowiem od znaków początku, konstruujących mit genezyjski. To wyczulenie na głos spoza tego świata jest charakterystyczne dla wierszy Latawiec: „od początku czytam całość / Zawsze w dźwięku (bardziej głoska niż litera): / tropię rytm otwarcia i zamknięcia” – aż do końca, ostatniego brzegu, chciałoby się dodać (***) [*Nadal w powietrzu...*], O). W innym wierszu czytamy zaś: „I tylko ciszy stwarzania brak / Wszystko co jest, zawsze jest z łoskotu?” (*Dźwięgi morskie*, O).

Dźwięk, a czasem nawet hałas, towarzyszą w tej poezji stematyzowanemu momentowi językowej kreacji, obok stwarzającej mocy dotyku pojawia się zaś biblijnie stylizowane Słowo, które „było na początku”. To ważny, obrośnięty tekstami motyw wierszy Bogusławy Latawiec: rzeka liter, języka czy słów. I tak ryby „przemierzają prądy wielkich rzek” i „podzwaniają literami jak grzechotki. / Marzę: głoski w sylaby, te w zdania się kładą na morzu jak łódki”, ale też „stale rozplywają się w różne strony” (*Flotylla*, OR); zdanie jest „jak barki rybackie”, a „[k]ażde słowo żegluję osobno” (*Budowa zdania*, OR); „Cisza zajęła obszerne zatoki waszych zdań, gdzie słowa przemieszczają się prędzej niż fale” (*Cisza*, OR); dźwięk „wewnątrz zdania znaczy tyle / co przeszło / rzuconego w środek rzeki mostu” (*Przeszło*, CDZ). Wodna metafora jest zatem jednocześnie somatyczna, metafizyczna, jak i autotematyczna: „usiłuję / dojść wreszcie do zdania / które słyszę w gęstym krążanku krwi” (*Tak jak się szuka dna*, CDZ) „i próbuję odgadnąć / czy wzniesione jest z liter / czy jak rzeka / płynie przez palce / zbite z gorących kamieni”, „Jestem – przystań / wzniesiona na rwącym drzewie zdań” (*Przystań*, CDZ)⁷¹.

Wróćmy do *Ptaków Warty*. Autorefleksyjno-rzeczny obraz otwierający się przed nami w pierwszej strofoidzie wydaje się maksymalnie uporządkowany i zbudowany na binarnych opozycjach – podzielony na stronę lewą i prawą, wyznacza swój początek i koniec. Dużo w nim zwłaszcza zaimków dzierżawczych, wskazujących na relatywizm perspektyw, tak jakby role gospodarza pejzażu się zmieniały: „nasz” brzeg, „jej” (rzeki) ptaki, „swoja” (ptaków) rzeka, „jej” (rzeki) źródło, które jest sprawczym ogniem. Podmiot ustala krajobraz, gdy już usłyszał (czytaną mu) rzekę – jakby istniało tylko

⁷¹ Stanisław Balbus pisał o trzech zmagających się w tej poezji siłach: „Z jednej strony uwaga autorki koncentruje się na opisie tego, co stanowi jej oczywista własność: ciało, wnętrze, z drugiej – na najbardziej widocznych elementach krajobrazu. Obie sfery ściśle się przy tym przenikają [...]”, trzecią zaś siłą jest język. Zob. tenże, *Z dziennika lektur poetyckich*, „Życie Literackie”, 3 stycznia 1971, s. 10.

to, co opowiedziane. Opowiadanie wiąże się bowiem z poznawaniem i rozumieniem rzeczywistości oraz kształtowaniem własnej tożsamości, narracja jest sposobem nadawania naszemu doświadczeniu sensu. Gest auto-refleksyjny okazuje się zatem narracyjnym, wyśniony czy wyobrażony krajobraz zostaje przez „ja” opowiedziany, czyli wykreowany, połączony w logiczne sekwencje i sugestywnie zobrazowany. Podmiot dzięki literackim zabiegom porządkuje i uświadamia sobie świat w jego czasowym wymiarze. Opis łąki nad Wartą to lustrzane odbicie praw rządzących światem, struktura „wbrew logice” uspojnijająca i całościująca, mająca charakter odwróconej teleologii – zwracająca bieg rzeki życia słowem, czyli dzięki poetyckiej opowieści. Ptaki znajdują się po prawej stronie, czyli u kresu drogi (jeśli założyć ruch oka czytelnika odbywający się od lewej do prawej), lecz nagle dzieje się z nimi coś dziwnego – podrywają się do lotu, zabierając rzekę ze sobą; to złudzenie optyczne znane z potocznego doświadczenia, ale także zabieg iście Przybosiowski – świat bowiem istnieje w sposób, w jaki postrzega (opisuje) go „ja”, z czym wiąże się figura fałszywego sprawcy opisana przed laty przez Jerzego Kwiatkowskiego⁷². Rzeka usłyszana, rzeka (ze) słów, staje się rzeką zobaczoną i sterowaną (podmiot *Flotylli* marzył, by być „sternikiem” słów, OR) – zaczyna płynąć, a właściwie podrywa się „do lotu wstecz” razem z ptakami, z którymi pragnie się utożsamić: „ptaki / żeglują [...] (tak jak i my)”. Pejzaż jest tyleż realny – nadwarciański – co napisany, kontrolowany czy regulowany przez wsłuchujące się w „żywy głos słońca” „ja”: logocentryczny i kreacjonistyczny zarazem. Jak pisał Wojciech Lięża o tej poezji, „niknie granica pomiędzy autotematyzmem a opisowością”, „[w] skrajnych przypadkach akt percepcji pokrywa się z procesem zapisywania. Fragmenty krajobrazu ulegają wymieszaniu ze środkami notacji”, a „[m]yśl ludzka prowadzi nieustanny pojedynek z materialnością istnienia”⁷³. Podmiot po leśmianowsku widzi poprzez słowa, których wypowiedzenie jednocześnie powołuje świat do istnienia⁷⁴.

Ów centralnie położony w strofoidzie dwuwers: „nagle wbrew logice [...] poderwać swoją rzekę do lotu wstecz” stanowi zatem punkt kulminacyjny wierszowanej opowieści. Wokół niego symetrycznie układają się wersy zewnętrzne: „żeglują prawą stroną łąk” i „na lewą stronę lasu”; a dalej – „jej ptaki” i „aż do jej źródła”. Ptak kryje w sobie Bachelardowską symbolikę wyobraźni i marzenia, stając się zmysłowym ekwiwalentem psychicz-

⁷² Zob. J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosa*, Warszawa 1972, s. 113.

⁷³ W. Lięża, *Rytm środkowy*, „*Twórczość*” 1983, nr 1, s. 119.

⁷⁴ Zob. M.P. Markowski, *Leśmian. Poezja i nicość*, w: tegoż, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 90.

nego stanu „ja”, symbolicznym ucieleśnieniem jego twórczej energii⁷⁵. W wierszu *Zegarowy świat* z późniejszych *Zmów* powróci podobny obraz: „Kropla deszczu z rzęsistego snu / uniesiona do ust / porwała do lotu skrzydło łąki / sprzed dziesięcioleci”. Gdy sięgnąć do „liter pierwszych” tej poezji, dostrzeżemy ten motyw także w dużo wcześniejszym wierszu *Czas*, gdzie odbywa się „wędrowka kropel przepływ krwi”, a podmiot pyta: czy lata „znieruchomieją kiedyś w moich oczach / jak klucz ptaków nad wyspą / na moment?” (CDZ). Nie można dwa razy wstąpić do tej samej rzeki (podmiot *Ptaków Warty* zresztą wcale do wody nie wchodzi, obserwuje ją z zewnątrz, zachowując tym razem kartezyjański dystans), ale może da się ją zawrócić? W tym dojrzewającym marzeniu, by zmienić bieg czasu, kryje się nie tylko szczególna zdolność odczuwania przemijania, charakterystyczna zwłaszcza dla poezji kobiet, lecz także mądrość dojrzałej, elegijnej autorefleksji. Jak w *Czasie rzeki*, gdzie rzeka „zrywa się do lotu / cała w kroplach skrzydeł / Przelotna od nich i zagnieżdżona / Znowu wylęgnie się u naszych stóp”, „a czas tej rzeki patrzy na mnie / bez zmrużenia powiek / jak na rzecz drobną, przybrzeżną / i nie poznaje mnie” (Po).

To zawracanie rzeki za pomocą słowa ma właśnie Przybosiowskie ko-incydencje: działanie językiem przekłada się na działanie w świecie, podmiot ma władzę nad ukształtowanym w nocnym widzeniu krajobrazem, który „pojawia się” – „zjawia się po” twórczym geście. Rzeka w wierszu jest więc zarówno realna (Warta), jak i wykreowana (przeczytana, opisana, pojawiona), istnieje między „nami” i dzięki „nam”. Słowo zrasta się tu z rzeczywistością i w nią ingeruje, zmieniając ją i poprawiając. Autor *Powrotności* pisał: „Wiem, że jest on tylko – że czas jest powrotny” – po-wrotny znaczy, że: „[w]raca po przestrzeni”, „nagłym biciem serca odwrócony na nice” (UP II 205). Czas w tym wierszu, podobnie jak w *Ptakach Warty*, zdaje się zawracać dzięki intymnemu zbliżeniu, poetka jednak – inaczej niż Przybóś – nie rozpisuje, nie tłumaczy ukrytej polisemii, licząc na aktywność czytelnika. Podmiot jej wiersza chce wrócić do początku, do źródeł rzeki, odwracając bieg wydarzeń. U autora *Sponad* wędrowka pod prąd czasu, obraz jego zawracania w kierunku dzieciństwa, pojawia się w wierszu *Blask i cień*, również na tle rzeczno-krajobrazu: „Jest północ – i dno, i szczyt nocy – lecz... / jest tak, jak gdybym tutaj, najniżej, nad Wisłą / [...] jakbym uchylał tę przestrzeń nieścisłą, / a czas zawraca wstecz...” (UP II 268). Latawiec inaczej jednak uchyla ową „przestrzeń nieścisłą” – mimo wielu pokrewieństw, dotyczących np. eksplozywności jej wierszy czy epifaniczności nie tylko tego metaerotyku, poetka podąża w inną stronę niż autor cyklu *Tobie*.

⁷⁵ Zob. G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 183.

Podmiot jej wiersza w końcu zamyka oczy, pogrążając się na powrót w nocy i w geście tym, osłabiającym pracę świadomości, kryje się zasadnicze odstępstwo od Przybosiowskiej dykcji. Kobiece „ja” spogląda w głąb siebie, wywołuje świat z ciemności, stwarza go swoim wewnętrznym wzrokiem – który jest wtórny wobec dotyku, podobnie jak stowarzyszony z nim słuch, równie intelektualny zmysł dominujący w liryku. Jak pisała Węgrzyniakowa: „[e]pifanie Latawiec [...] bliższe są intelektualnym wzruszeniom Przybosia, który podkreśla równoczesną kontemplację zmysłowego zanurzenia się w świecie (to, co chłonę zmysłami jest mną, znika przedział między podmiotem a przedmiotem) i zarazem w znaczeniach”⁷⁶. U poetki epifanię wywołuje jednak nie język⁷⁷, który u autora *W głąb las* odkrywał jedność w wielości dzięki doświadczeniu w wierszu momentalnego piękna, lecz dotyk, pozwalający na przekraczanie granic, zamianę „ja” na „my” i zatrzymanie czasu.

Co istotne bowiem, mimo rozbudowanego krajobrazowego wtrącenia, ciało nie traci w wierszu swej materialności, a somatyczność sytuacji lirycznej podkreślona zostaje w końcowym powtórzeniu:

A ona nadal wybucha nocą
gdy dotykam Twojej wargi
przez sen

Ciało odchodzi tu w sen, czas przyszły czy warunkowy zmienia się w teraźniejszy, wszystko dzieje się „tu i teraz”, istnienie spełnia się dzięki dotykowi, który pozostaje w finale liryku narzędziem percepcji i poznania, ale nie – kreacji. Najważniejsza zmiana kryje się tu w elipsie: z powtórzonej frazy wypadł bowiem „język”, źródło autorefleksyjnej homonimiczności. Dla Przybosia ostatnie słowo zawsze miało... słowo, w wierszu *Latawiec* – zostaje dotyk.

Kolejna drobna różnica dotyczy „Twojej wargi” – zaimek w zakończeniu tekstu został zapisany wielką literą, co sugeruje, że coś ważnego wydarzyło się między kochankami, między pierwszym a przedostatnim wersem. A może „Twojej” odnosi się teraz do Tego, kto czyta „nam” świat? Duża litera wskazująca na Transcendent pojawia się w tym samym tomie w wierszu *Cisza i krzyk*: „Muzykę Twoich sfer niebieskich / oglądam czasem z bliska / gdy przed świtem / cisza chodzi po polu” (GCZ). Być może „sprawczy ogień” i „żywy głos słońca”, które rozjaśniły pejzaż wiersza, wprowadziły

⁷⁶ A. Węgrzyniakowa, *Uczennice Przybosia*, s. 188.

⁷⁷ Według Przybosia „[...] w prawdziwej metaforze jest coś z błysku jasnowidztwa czy bezbożnej epifanii. [...] Chodzi o widzenie poetyckie, którego obrazowa natura, objawiając się w szczególności, rodzi metaforę”. Zob. tenże, *Sens poetycki*, t. 1, Kraków 1967, s. 41.

doń metafizykujące światło, którego „wybuch nocą” przywołuje duchowy wymiar świata, dematerializuje gęstą rzeczywistość, powoduje „przeciwstawienie dotykalnemu – niedotykalnemu, żywego – nieżywemu, rozpoznawalnego – nierozpoznawalnemu”⁷⁸. Opozycja: „głucha i niema” ziemia – „żywy głos słońca” powróci też w wierszu ze *Zmów*, w którym Bóg wygraża poecie: „a twoja uparta pogoń / za krystaliczną bielą myśli / to jedynie głuchy łód który połknął słońce” (*Do poety*, Z).

Bliski Przybosiowi motyw eksplozywności występuje kilkakrotnie w tomie *Gdyby czas był ziemią*, z którego pochodzą *Ptaki Warty*: „skrzydlaty gil ognia / nie wybuchł nagle”, „bo na wszystkich łąkach / (także tych pisanich) czai się żar / iskra za iskrą” (*Spod lipy w lipcu*, GCZ); podmiot słyszy „łoskot przy brzegu / i krwi we mnie / na słony łopot mew – / żagli z piór, śniegu / nad naszym biegiem” (*Łoskot*, GCZ), a w przywoływanym już wierszu *Migot i błysk* „[k]tórejś nocy jednym błyskiem igliwia / jak zapalonym nagle lustrem / ogarnę całość: / wszystko zobaczone, dotknięte, pomyslane” (GCZ). Po tym tekście następują właśnie *Ptaki Warty*, w których rzeka czasu eksploduje, rozświetla, rozsadza noc – dzięki obecności i dotykowi drugiej osoby, o której przypominają ostatnie, powoli wygaszane wersy. Świat pojawia się właśnie w tym mgnieniu czułości, miłości, wyzwalając na moment doznanie pełni.

Rzeka, która wybucha nocą, otwiera zatem epifaniczną przestrzeń tego na wskroś nowoczesnego liryku, łączącego konstrukcję i ekspresję, trwanie i momentalność, doświadczenie efemeryczności istnienia oraz prawdę sztuki⁷⁹. Ten wiersz przypomina Przybosiowską racę, tak jak pisał o niej Ryszard Nycz – jego zadaniem jest przejawianie się prawdy istnienia, w sposób momentalny i efemeryczny, będąc zarazem „percepcyjno-wspomnieniowym śladem” i „językowo-poetyckim szyfrem rzeczywistości”⁸⁰. W rozbłysku odkrywa jedynie to, co zostaje objawione w momencie aktu kreacji, u którego źródeł leży psychosomatyczne doświadczenie podmiotu. „Ja” mówiące jest tu bowiem jednocześnie podmiotem zmysłowego doświadczenia, zaś sposób werbalizacji jego prywatnego doświadczenia pozostaje

⁷⁸ O współistnieniu materii i ducha w tej poezji pisała Adriana Szymańska: „W tych wierszach dokonuje się niepostrzeżenie przesunięcie reflektora świadomości z tego co realne, widoczne, trwałe na to co nadprzyrodzone, zakryte, egzystujące w świetle innym niż dostępne codziennemu doświadczeniu, co dzieje się jakby za kulisami istnienia stanowiąc jednocześnie o jego istocie”. Zob. też, *Wskrzyszanie światła*, „Przeгляд Powszechny”, V 1993, s. 301, cytował w tekście – s. 302.

⁷⁹ Zob. R. Nycz, *Wiersz jest „jak raca”*. *Juliana Przybosiowa poetyka oświecenia a estetyka nowoczesna*, w: *Stulecie Przybosi*, s. 36.

⁸⁰ Tamże. Zob. też wiersz *Epifania*: „Morze się o niebo nagle potknęło / czas cofnął się za czas / za nitkę zwinęłą jak ucho / nastuchujące” (RK).

w ścisłej zależności od sytuacji percepcyjnej. Rzeczywistość wyłania się w tym wierszu nie dzięki bezcielesnemu słowu, lecz dotykowi mowy, jej sensualnej mocy, zakorzeniającej w dwóch bytach – materialnym i werbalnym. *Ptaki Warty* zdają się bowiem ujawniać moment graniczny – między przywołanym Brzegiem Pierwszym a niewypowiedzianym Ostatnim, między tobą a Tobą, początkiem a końcem, nocą a dniem, ciszą oczekiwania „przez sen” i wybuchem tworzenia⁸¹.

To odmienna hierarchizacja i funkcjonalizacja poetyckiego sensorium zdaje się bowiem stanowić o zasadniczej różnicy w erotycznej interpretacji światów obojga twórców. Podsumowując i upraszczając, stwierdzić trzeba, że kobieta w poezji Przybosia jest adresatką monologu, postacią istniejącą dla mężczyzny i w jego doznaniu – wykreowana przez niego, jakby rysowana, wpisana w pejzaż natury, postrzegana przede wszystkim wzrokowo. Podmiot patrzy na kobietę, mówi do niej, wsłuchuje się w jej kroki i szepty, ważna jest jednak nie ona sama, lecz uzewnętrznienie jego doznań psychicznych, refleksja autotematyczna, która ewokuje kontakt z transcendencją, „chęć wniknięcia we Wszystko”. Przybos dokonuje w wierszach eksteriorizacji świata wewnętrznych przeżyć, potrzebuje narzędzia, by móc wyrazić swe doznania – kobiety, róży, drzewa czy katedry. Twórczość ta pozostaje tym samym głęboko niedialogiczna: poeta mówi *Do ciebie o mnie* – zwracając się do drugiej osoby, koncentruje się na sobie, wielbiąc w kobiecie przedmiot estetyczny⁸². „Ty” jest potrzebne podmiotowi po to, by mógł wymówić – „w mówić” światu siebie, erotyczne pozostaje potencjalnie autotematyczne – miłość okazuje się zadaniem dla intelektu, a zmysły nie rezygnują z kontroli rozumu. Kobieta w jakimś sensie pozostaje tu pretekstem do dobrego wiersza, stanowiącego odkrycie nowej sytuacji lirycznej.

Dla Przybosia liryka rodzi się z momentalnego olśnienia, wybucha, gdy podmiot zachwyci się światem. U poetki wynika ona z bezpośredniego kontaktu z drugą osobą, dotkliwego przeżycia polegającego na kontakcie ze

⁸¹ Ma rację Anna Mazurek, gdy pisze przy okazji *Odkrytek*: „Najbardziej interesujące jest [...] właśnie owo trwanie w najgorętszym przeciw punkcie ludzkiego istnienia, tzn. w intrygującej sferze granicznej między snem a jawą, światłością i ciemnością, bytem a sztuką i wyobraźnią, wreszcie – czuwanie między życiem a śmiercią niczym na brzegu stykсовых wód”. Zob. też, *Wstęga Möbiusa*, „Akcent” 2008, nr 113, s. 139.

⁸² Nawet w liryku *Nagle inna* z tomu *Na znak*, w którym mowa o „biciu dwóch serc równoczesnym”, nie pojawia się liczba mnoga: „napomykasz / [...] / mnie i siebie słodko-gorzka w rozchyleniu warg, na końcu / języka!” (UP II 200). Również w *Doświadczeniu wzrokowym*, gdzie następuje nałożenie perspektyw widzenia bohaterów – „Patrę pilnie w twoje oczy, gdy się mienią: / one wtedy przenoszą mi świat w spojrzeniu”, „w spojrzeniach kontrastowe / wymieniane z tobą barwy / scalają się w moim oku (więc i w słowie)” – ważniejsze od miłego zjednoczenia zdaje się być tytułowe „doświadczenie”, eksperyment epistemologiczny, którego uczestniczką staje się kobieta (*Doświadczenie wzrokowe*, UP II 55).

światem. Mężczyzna nie chce być sam, ponieważ rozstanie z Ty sprawia, że „świat jakby odziwaczał / i stronił... / – Załamał się w rozbitych bezdźwięcznie łzach” (*Odjazd*, UP I 88), a „my” w jego poezji z reguły rozpada się na „ja” i „ty”, pozostawiając ciągle napięcie, które nigdy nie zostaje zniesione przez pełne zjednoczenie. Kobieta natomiast chce być razem, by umacniać „nasz Brzeg Pierwszy”, by przeżywać świat podwójnie intensywnie. U Przybosia emocje są uzewnętrzniane, a doświadczenie bólu przemieniane w sytuację liryczną, u Latawiec zaś – interioryzowane dzięki spojrzeniu w głąb ciała i pamięci. Najważniejszym problemem dla autorki *Nigdy całości* nie jest bowiem nazywanie, lecz zrozumienie. U poety epifania jako momentalne przeżycie zdarzała się w stanach maksymalnego wyostrzenia zmysłów, stając się źródłem twórczości, u poetki – pojawia się w chwili sennego rozluźnienia, odpoczynku zmysłów, jak w *Ptakach Warty*. Dla niego ważna jest nowość i niepowtarzalność sytuacji, dla niej – liczy się ciągłość i powtórzenie o charakterze tożsamościowym: „a ona nadal wybucha”. W poezji Bogusławy Latawiec ciało staje się tym „miejszem na ziemi”, w którym świadomościowe i intelektualne zderza się z tym, co instynktowne i sensualne – miejscem, w którym rodzą się sytuacje liryczne.

„Lekcje biologii”, czyli Miłosz czyta Szymborską

W pojemnej twórczości Czesława Miłosza ciało z pewnością jest wyzwaniem, przynależąc do sfery biologii i natury, które zawsze wzbudzały u poety niepokój i dystans. „Lekcje biologii” należą do tych najtrudniejszych, na których przetestowany zostaje problem rzeczywistości, transcendencji, wartości oraz pamięci, o czym zresztą wielokrotnie już pisało. Wyczuleni na materialny, także biologiczny szczegół, widzialny i dotykalny detal, równoległe towarzyszy tendencja do uniwersalizacji poetyckiego obrazu, poszukiwanie uzasadnień ponadnaturalnych, przekonanie o nadrzędnym rytmie kosmosu czy istnieniu teologicznej sankcji. Według Aleksandra Fiuta: „U Miłosza istnienie przedmiotu poza podmiotem potwierdza świadectwo pięciu zmysłów. Przedmiot jest ponadto znakiem, w którym poprzez formę kulturową prześwituje treść metafizyczna czy wręcz religijna”¹. Biologia i ciało są z tej perspektywy ważne o tyle, o ile w swej indywidualności i niepowtarzalności zakładają metafizyczny porządek istnienia. Miłosz szuka więc usprawiedliwienia bytu poza materią, nieustannie balansując w tekstach między tym, co zmysłowe i konkretne, a tym, co uniwersalne i wieczne. Jego poezja buduje konsekwentny, choć przecież nie jednolity, projekt odnowy religijnej wyobraźni², występując przeciw erozji metafizycznego wymiaru rzeczywistości. Ten szczególnie („staroświecki jak przecinek”, powiedziałaaby Wisława Szymborska) sposób uwrażliwienia na świat towarzyszy również Miłoszowym wyborom lekturowym i decyduje o jego prywatnych hierarchiach, czego wyrazem są autorskie antologie poezji, translatorskie wybory, książki o pisarzach czy wypowiedzi dialogiczne.

¹ A. Fiut, *W stronę Miłosza*, Kraków 2003, s. 235.

² Według Mariana Stali, „wciąż pozostajemy w kręgu projektu poetyckiego, realizowanego i przekształcanego przez dziesięciolecia, w kręgu wielkiej poezji metafizycznej, sytuującej człowieka wobec historii, natury i Boga, i usiłującej odnowić jałowiejącą wyobraźnię religijną”. Zob. M. Stala, *Niepojęte: Jest. Urywki nie napisanej książki o poezji i krytyce*, Wrocław 2011, s. 36.

Wśród poetów czytanych przez autora *Pieska przydrożnego* stosunkowo niewiele jest kobiet, mimo iż on sam przyznawał, że „[p]isanie wierszy uchodzi za zajęcie niemeńskie”³. Według Marka Zaleskiego: „Miłosz powiedział kiedyś, żartując, ale też nie uchylając tonu serio, że literatura, poezja dobra jest dla kobiet – dla mężczyzn jest filozofia i teologia”⁴. W *Historii literatury polskiej* udział pań w dwudziestowiecznym życiu literackim okazuje się jednak niewielki: z poetek osobne półstronicowe hasło ma tylko Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, z prozatorek zaś docenione zostały Maria Dąbrowska, Maria Kuncewiczowa, Zofia Nałkowska i Hanna Malewska. Ulubienicą Miłosza pozostaje z pewnością Anna Świrszczyńska, obdarowana osobną książką, w której czytamy: „Przyznaję, osoby kilku poetek [...] szczególnie mnie pociągają, bo są kobietami, a ich płęć i ich umysł, połączone zachowują intrygującą cielesność”; i tu padają nazwiska Chinki Czu-Szu-Czen, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Haliny Poświatowskiej oraz, oczywiście, *par excellence* Anny Świrszczyńskiej, która „była urzekającą istotą, elfem może albo Rozalindą i Mirandą Szekspira”⁵. Poeta broni należnego jej miejsca w literaturze polskiej, ponieważ, jak twierdzi, jest „w niej (niemal) zakochany”⁶, i wprowadza do kanonu w nieco protekcyjnym tonie: „co uzasadniam moim podziwem”⁷. Widać wyraźnie, że Miłosz przypisuje twórczość kobiet pewnemu stereotypowi poetyckości, jednocześnie jednak go dekonstruuje: kobiece pisanie z jednej strony najpełniej realizuje się w tematyce miłości, cielesności i biologiczności, z drugiej zaś nieprzerwanie próbuje wydostać się poza ten zaczarowany krąg, czego najlepszym świadectwem miała być liryka Świrszczyńskiej, uważanej za poetkę metafizyczną przez autora antologii *Mówię do swego ciała*. Tutaj również znajduje swe miejsce Wisława Szymborska, zaliczona w *Historii literatury polskiej* do poetów „intelektualnie wyrafinowanych”, uprawiających twórczość filozoficzną, ale która też: „Być może, najlepsza jest wtedy, kiedy jej kobieca wrażliwość przeważa nad egzystencjalnym racjonalizmem”⁸. Na lekturach tej ostatniej chciałabym się dłużej zatrzymać.

³ Cz. Miłosz, *Piesek przydrożny*, Kraków 1997, s. 59. W tym samym tomie czytamy jednak także: „Płęć poezji jest żeńska. Czyż nie żeńska jest Muza? Poezja otwiera się i czeka na sprawcę, ducha, dajmoniona”; tamże, s. 60.

⁴ M. Zaleski, *Zamiast: o twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 2005, s. 151.

⁵ Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 2003, s. 35.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 39.

⁸ Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 2010, s. 549–550. Czytamy tu: „Byłoby czymś niesprawiedliwym przedstawiać ją jako poetkę jakiejś wąskiej dziedziny; dyscyplina pozwala jej uprawiać poezję filozoficzną o zwięzłości porównywalnej tylko do Zbigniewa Herberta. Ale często skłania się ona ku pewnej wymyślności” (tamże,

Gdy czyta się wypowiedzi Miłosza o Szymborskiej, można odnieść wrażenie, że to autorka przez poetę uznana i doceniana, aczkolwiek niekoniecznie go „urzekająca”. Ciekawe jest zarówno to, co noblista pisze o noblistce, ale również to, przy jakiej okazji i w jaki sposób to robi oraz czego o niej nie pisze (sygnalizuje np. „pewną wymyślność” jej wierszy, pomijając kwestię awangardowych korzeni tej twórczości). O ile Świrszczyńską opiekuje się i kanonizuje ją literacko, o tyle wobec Szymborskiej – mimo szeregu zdań pochwalnych⁹ – zdaje się być daleko bardziej powściągliwy oraz dialogiczny¹⁰.

Miłosz zalicza Szymborską (obok Świrszczyńskiej, Herberta, Tadeusza Różewicza, Adama Zagajewskiego oraz siebie) do „polskiej szkoły poetyckiej”, której cechą wyróżniającą jest według niego „łączenie doświadczenia historycznego z indywidualnym losem”¹¹. Przy okazji omawiania twórczości Świrszczyńskiej, podkreślając jej: „oszczędność słowa i destylację wyda-

s. 550). W innym miejscu to poezja autorki *Soli* staje się doścignionym wzorcem dla twórczości Herberta: „W swojej dojrzałej fazie Wisława Szymborska [...] osiągnęła pozycję poetki filozoficznej, której w zwięzłości dorównywał jedynie Zbigniew Herbert [...]. Pomimo wszelkich dzielących ich różnic, mają ze sobą jedno wspólne: ukrytą pod maską autoironii stoicką postawę wobec egzystencji. Taki powrót stoicyzmu jako filozofii, po tak wielu wiekach, budzi zdumienie” (tamże, s. 607).

⁹ Podkreśla je zwłaszcza Zbigniew Kaźmierczyk, stawiając pytanie o poczucie powinowactwa czy raczej dystansu Miłosza do poezji Szymborskiej. Zob. tenże, *Poezja Wisławy Szymborskiej w oczach Czesława Miłosza*, w: *Wisława Szymborska: tradice – současnost – recepcie*, Ostrava 2004, s. 108. Autor wskazuje na podobną wrażliwość obojga autorów, na wspólne „ujmowanie biologicznych danych egzystencji” i „uwikłanie ludzkiego losu w obrządku darwinowskiej natury”, które „uraga poczuciu dobra i zła żywionego przez podmiot mówiący” (tamże, s. 111), ale też i na podstawową różnicę między nimi, polegającą na szukaniu „możliwości zażegnania opresji bycia w Ulro na innej drodze niż tylko odnowa wyobraźni religijnej” (tamże, s. 112).

¹⁰ W biografii poety Andrzeja Franaszka wspomnień o Szymborskiej jest niewiele i ich zdawkowość zwraca uwagę. Nie tyle Miłosz mówi tu o poetce, ile ona o nim, wspominając poranek w Starym Teatrze w Krakowie w styczniu 1945 roku, a opisana relacja mieści się w kategorii Mistrz – uczennica: „Największe wrażenie zrobił na mnie Czesław Miłosz [...]. Poeci przeważnie czytali z okropną dykcją, mylili się, dukali [...]. A tu nagle wychodzi Miłosz, ma wygląd gniewnego cherubina, głos świetnie postawiony. Pamiętam, że pomyślałam: to wielki poeta”. Odmienny obraz Miłosza-człowieka znajdujemy w przypisie na końcu tomu: „[...] kelner przynosi mu schaboszczaka z kapustą, a on wcina z apetytem. Pamiętam, że ten widok: uduchowiony poeta, cherubin, z kotлетem wieprzowym w ustach, głęboko mnie przeraził. Wiedziałam, że i poeci czasem muszą jeść, ale żeby dania tak pospolite? Nie od razu się z tym pogodziłam”. Zob. A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 347, 815 (przypis). Wypowiedź Szymborskiej Franaszek cytuje za: A. Bikont, J. Szczęsna, *Onieśmielenie Wisławy Szymborskiej*, „Wysokie Obcasy”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 17 stycznia 2004.

¹¹ A. Świrszczyńska, *Mówię do swego ciała. Talking to my body*, przeł. Cz. Miłosz, L. Nathan, Kraków 2002, s. 7.

rzeń zbiorowych i osobistych w sposób całkowicie wolny od sentymentalizmu”, zaznacza od razu: „Tym samym rysem odznaczają się wiersze jej o wiele młodszej koleżanki po piórze, laureatki Nobla, Wisławy Szymborskiej”¹². Tu można by dodać również tak ceniony przez poetę dystans obserwatora wobec rzeczywistości oraz maksymalną zwięzłość, jakie pojawiają się przecież w twórczości obu autorek, choć realizowane są w innych poetyckich dykcjach¹³. Również w *Wypisach z ksiąg użytecznych*, mieszczących – jak deklaruje Miłosz – wiersze „krótkie, jasne i czytelne” oraz „realistyczne, to znaczy lojalne wobec rzeczywistości i starające się ją opisać jak najzwięźlej”¹⁴, pojawiają się przykłady z Szymborskiej.

Ciekawy jest jednak dobór tekstów. W twórczości autorki *Elegii podróźnej* bez trudu można by znaleźć przykłady nadające się do działu *Podróż, O miejscach, Chwila* czy *Sytuacje*, ale ich tam nie ma, ponieważ Miłosz inaczej rozstawia akcenty, czego innego poszukując w wierszach poetki. Nieprzypadkowo lokuje ją w dziale *O przyrodzie*, opatrzonym komentarzem:

Poezja naszego stulecia wprowadziła nowe elementy do obcowania z przyrodą, pewien niepokój, będący zapewne jednym ze skutków nauk przyrodniczych, teorii ewolucji i tak dalej. Linia, która oddzielała wyraźnie człowieka od istot pozbawionych duszy (jeszcze przez Kartezjusza uznanych za maszyny), została nadwątlona, jeżeli nie całkowicie zatarta. Spokojne użytkowanie ustąpiło miejsca świadomości, że spotykamy się z wielkim innym, pozbawionym naszego rodzaju świadomości, ale jakoś pokrewnym. [...] I właśnie konfrontacja z przyrodą zmusza poetów do nadania kształtu ich prywatnym filozofiom¹⁵.

Szymborska taką prywatną, przyrodniczo zorientowaną filozofię uprawia w cytowanych w antologii wierszach *Pochwała złego o sobie mniemania* oraz *Widziane z góry*. W obu dominuje – według Miłosza – perspektywizm ujęcia, pokazujący człowieka w konfrontacji ze światem zwierząt „o czystym sumieniu”, gdyż pozbawionych świadomości i wolnej woli, oraz obojętność wobec śmierci w naturze, niedostrzeganej z ludzkiego punktu widzenia: „Przyjeliśmy pewną konwencję podziału na nas, ludzi, i całą resztę, po to, żeby chronić się za tą konwencją jak za tarczą”¹⁶. Do części zatytułowanej *Kłopot z opisem rzeczy* trafia natomiast *Widok z ziarnkiem piasku*, w którym podkreśla Miłosz tendencję do filozoficznego eseju i sprozaizowanie tej poezji, stawiającej zasadnicze pytania:

¹² Tamże, s. 9.

¹³ W innym miejscu powie wprost: „Sekretem wszelkiej sztuki, również poezji, jest więc dystans”. Zob. Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 2000, s. 15.

¹⁴ Tamże, s. 8.

¹⁵ Tamże, s. 24–25.

¹⁶ Tamże, s. 67.

Wiersz Szymborskiej przeciwstawia ludzkie (język) pozaludzkiemu i pokazuje, że nasze porozumienie ze światem jest złudne. Ceniąc jej sztukę, myślę, że za nadto ulega „światopoglądowi naukowemu”. Nie jesteśmy aż tak oddzieleni od świata.

Świat biologicznych bytów, subiektywność czy relatywizm spojrzenia nań podmiotu, odrębność i nieprzenikalność poszczególnych świadomości zdają się tu najbardziej interesować Miłosza, niemogącego przystać na „linię oddzielającą nas od całej reszty istot żywych”¹⁷. Nieoczywisty to wybór spośród wierszy poetki, która przecież w innych swych tekstach stara się pokazać *continuum* życia przyrody, nie tylko w wymiarze ewolucyjnym, a właśnie w liryku *Widziane z góry* zdaje się domagać równorzędnego traktowania cierpienia i śmierci wszystkich istnień. Granice w naturze są w jej poezji wciąż przekraczane, „wszystko tu się rymuje”¹⁸ (*Moralitet leśny*), ponieważ „łączy nas wiele”, to znaczy te same prawa przyrody (*Milczenie roślin*), na czele których stoi wspólne wszystkim prawo śmierci. Spojrzenie człowieka nie jest jedynym i najważniejszym, dlatego że nic ani Nikt go nie uprawomocnia i nie warunkuje.

Pośród zmysłów to wzrok uznawany jest przez Miłosza za najdoskońszyszy, a konstytuujące rzeczywistość spojrzenie ma dlań wartość zasadniczą. Poeta, uznając źródłową gwarancję sensu, wierzy, że świat zostaje ustanowiony w boskim spojrzeniu – książka dlań to porządek „pogodzony na wieki spojrzeniem artysty” (*O książce*¹⁹). Jak dowodzi Marek Zaleski, to epifaniczne, zaangażowane spojrzenie poety stanowi porękę trwania i gwarantuje poczucie rzeczywistości, zgodnie z zasadą, że patrzeć to wyposażać w sens i utwierdzać w istnieniu²⁰. Szymborska natomiast w oglądzie świata pozostaje „eks-centryczna”²¹, uruchamia różne, peryferyjne punkty widzenia, wierząc w ważność prawd częściowych, z których żadna nie zostaje w żaden sposób uprzywilejowana, doprowadzając tym samym – tak jak pisał Ryszard Nycz o Leśmianie – do dehumanizacji poetyckiego spojrzenia²². Podobnie jak u autora *Łąki* mamy tu wielość bytów i związane z nimi światy i zaświaty, i podobnie jak on poetka mogłaby zapytać: „Czemuż

¹⁷ Tamże, s. 36.

¹⁸ Wiersze Szymborskiej cytuję za wydaniem: W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, wydanie nowe, uzupełnione, Kraków 2010.

¹⁹ Wiersze Miłosza cytuję za wydaniem: Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.

²⁰ M. Zaleski, *Zamiast*, s. 226–227.

²¹ G. Borkowska, *Szymborska eks-centryczna*, „Teksty Drugie” 1991, nr 4, s. 53.

²² Chodzi o „chwyt odwzajemnionego widzenia”, który prowadzi „do uniezależnienia się natury od humanizującego spojrzenia podmiotu; i do relatywizacji jego prawdy w obliczu innych, nie tylko ludzkich prawd istnienia, a w końcu także [...] do spojrzenia na człowieka właśnie z nieludzkiej (czy pozaludzkiej) perspektywy [...]”. Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 123.

innego nie ma świata?”²³. O ile Miłosz zakłada istnienie punktu orientacyjnego poza rzeczywistością, o tyle Szymborska każdorazowo lokuje go w utrwalanej w wierszu doraźnej, indywidualnej perspektywie. Miłosz, mimo iż w swej polifonicznej poezji mówi różnymi głosami²⁴, spoglądając na świat „oczami motyla” czy „salamandry”, wciąż stara się szukać „jednej, człowieczo widzianej, wspólnej dla nas wszystkich prawdy o rzeczach”²⁵, chce patrzeć „na piękny krajobraz, zapominając o sobie, kiedy znika, roztopia się wszystko, co nas dotyczy, i nie ma znaczenia, czy oko, które patrzy, jest okiem żebraka czy króla”²⁶. Pyta o „sroczość” czy „takość”, poszukując tego, co ogólne i całościowe. Dla Szymborskiej zaś istotne jest to, że patrzy konkretny wróbel, tarsjusz, terrorysta czy pies oprawcy, oraz co widać z ich perspektywy, gdyż każde z nich przecież – „widzi inaczej, niż my”²⁷, by znów przywołać Leśmiana. Poezja to dla niej „ochota oglądania rzeczy z sześciu stron” (*Do arki*), obmyślanie świata wciąż na nowo z różnych punktów widzenia, nieustający sprzeciw wobec wszelkich utrwalonych porządków – także tego metafizycznego²⁸. Jak rzecz ujął Arent van Nieukerken: „Świadomość wieloperspektywiczności świata [...] zakłada możliwość sumowania poszczególnych perspektyw”, a Miłosz należy do tych, którzy „traktują ową możliwość jako pochodną istnienia absolutnej perspektywy, czyli jako dowód istnienia Boga. Szymborska zaś zachowuje w tej sprawie większą powściągliwość”²⁹.

Wśród wykładów wygłoszonych przez Miłosza na Uniwersytecie Harvard na początku lat osiemdziesiątych znajduje się *Lekcja biologii*, egzemplifikowana wierszem Szymborskiej, jeszcze wówczas nienoblistki. Autor *Ziemi Ulro* pisze tu o poezji, która musi sobie radzić w nowych warunkach, „kiedy wyobraźnia traci swój fundament, tj. przekonanie o centralnym miejscu człowieka, także poszczególnego człowieka, w przestrzeni i w czasie”³⁰.

²³ Zob. M. Stala, *Niepojęte: Jest*, s. 49.

²⁴ Zob. J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 19.

²⁵ Cz. Miłosz, *Piesek przydrożny*, s. 9.

²⁶ Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 14.

²⁷ Z wiersza *Wieczorem*, zob. B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, Toruń 2000, s. 27.

²⁸ Marian Stala pisał: „W dokonywanym przez Szymborską obmyśleniu świata nie ma – tak znamiennej dla metafizyczno-teologicznego nurtu poezji Miłosza – bezpośrednio, naiwnej afirmacji bytu jako bytu, nie ma powiedzenia «tak» całości istnienia”. Zob. tenże, *Radość czytania Szymborskiej*, w: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Kraków 1996, s. 102.

²⁹ A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998, s. 358.

³⁰ Cz. Miłosz, *Lekcja biologii*, w: tegoż, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Warszawa 1990, s. 44.

„Odkrycia Kopernika, Newtona czy Darwina”³¹, natura z marnotrawstwem bilionów istnień czy człowiek jako statystyczna cyfra stanowią dla niego symptomy współczesnego, naukowego oglądu świata, w którym chrześcijańska wyobraźnia uległa erozji. I nieprzypadkowo spośród wielu możliwości wybór pada właśnie na wiersz Szymborskiej – *Autotomię*, która „jest dobrym przykładem wpływu wywieranego przez lekcje biologii”³², ilustrując ową perspektywiczną ułudę, jakiej poeta zaakceptować nie może. Liryk, dedykowany Halinie Poświatowskiej, odczytywać można jako wiersz napisany przeciw śmierci, pokazujący różnicę między zwierzęcymi możliwościami regeneracji (na przykładzie „dzielącej się na dwoje” strzykwy) oraz cielesnymi ograniczeniami w tej mierze człowieka³³. Zakończenie zdaje się jednak dotykać spraw zasadniczych dla poety:

Potrafimy się dzielić, och prawda, my także.
Ale tylko na ciało i urwany szept.
Na ciało i poezję.

Po jednej stronie gardło, śmiech po drugiej,
lekki, szybko milknący.

Tu ciężkie serce, tam non omnis moriar,
trzy tylko słówka jak trzy piórka wlotu.

Przepaść nas nie przecina.
Przepaść nas otacza.

Interpretacja Miłosza jest mocna i obudowana światopoglądowo. Choć po Noblu Szymborskiej poeta przyzna, iż docenia „wpływ nauk przyrodniczych na jej myślenie, tematy wzięte z biologii”³⁴, a ich autorka „bynajmniej jednak nie zmierza w nich do redukcjonizmu”³⁵, to jednak konsekwentnie twórczość poetki staje się dla niego doskonałym przykładem ilustrującym funkcjonowanie współczesnego człowieka w świecie przyrodniczo zdeteminowanym i pozbawionym eschatologicznego wymiaru. W tym wypadku Miłosz wyraża stanowczy sprzeciw wobec podważania dualizmu duszy i ciała i skoncentrowania się tylko na „ja” biologicznym³⁶. Wiersz Szymbor-

³¹ Tamże, s. 42.

³² Tamże, s. 45.

³³ Jak pisał o *Autotomii* Wojciech Ligęza: „umierać, by odrodzić się do życia – tego nie potrafimy my ludzie, to należy do chwytów obronnych szkarłupni”. Zob. tenże, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2001, s. 326.

³⁴ Cz. Miłosz, *Poezja jako świadomość*, w: *Radość czytania Szymborskiej*, s. 35.

³⁵ Tamże, s. 33.

³⁶ „Ten dualizm, duszy i ciała, towarzyszył naszej cywilizacji przez wiele stuleci. Nie ma go w zacytowanym wierszu. Przepaść otwiera się w ciele strzykwy, następuje podział na dwa «ja» cielesne”. Zob. Cz. Miłosz, *Lekcja biologii*, s. 46.

skiej reprezentuje dlań późną fazę cywilizacyjnego rozwoju, „poetykę odpowiadającą powszechnie odczuwanej płynności wszelkich miar”³⁷. Odrzuca już nie tylko chrześcijański obraz świata, ale też wiarę w zastępczy, artystyczny „system ubezpieczeń”³⁸ czy ideę *l'art pour l'art*, będące świadectwem poszukiwań wartości absolutnych. Już lokowanie *sacrum* w ulotnym słowie jest z punktu widzenia poety pewną redukcją, ukłonem wobec sztuki stawianej wyżej niż życie i sławionej dla samej siebie, zaś odebranie jej gwarancji wieczności oraz sugestii, że zostanie po nas jedynie „urwany szepc” czy „milknący śmiech”, stanowi dla niego przejaw „okrutnej świadomości”, której „nie mamy prawa poniżać, bo niedaleka jest ona od heroicznej cnoty”³⁹. Dla autora *Drugiej przestrzeni* ta droga „samowystarczalne sztuki, sztuki bez transcendencji”⁴⁰, pozostaje ślepą uliczką, zaś poezja Szymborskiej zdaje się ów kierunek przemian naszej wyobraźni (który w innym miejscu nazwie „samowielbiącą sztuką zwaną «aktem umysłu»”⁴¹) heroicznie obnażać. Spór wiedziony z biologią jest tu bowiem w swej istocie sporem o metafizykę – o to, czy „przepaść nas przecina”, czy „otacza” (mimo iż Miłosz samej „przepaści” tu nie interpretuje, koncentrując rozważania na „urwanym szepcie” i „milknącym śmiechu”). Świadomość, jaką wyrażają wiersze poetki, jest dla niego „świadomością po: po Koperniku, po Newtonie, po Darwinie, po dwóch wojnach światowych”, i choć co prawda dotyczy „nas wszystkich”⁴², to za chwilę słowo „nasza” pojawi się w cudzym słowie, jakby autor dyskretnie się wobec tej wspólnoty dystansował: „jest «nasza», bo dostatecznie dzisiaj powszechna”⁴³. Dalej, mimo iż Miłosz docenia próby przezwyciężenia przez Szymborską pesymistycznej wizji świata „po” poprzez dążenie do „inteligentnego mówienia o naszym smętnym tańcu”, podkreśla jednocześnie, iż to „bardzo gorzka poezja”, porównywalna z rozpaczliwymi diagnozami Samuela Becketta i Philipa Larkina. Z kolei w nieco późniejszej ponobrowskiej wypowiedzi *A nie mówiłem?* nazwie Szymborską „poetką okresu wielkich zwątpień”⁴⁴, powielając sąd o jej wierszach: „Znajduje w nich swój wyraz świadomość możliwa jedynie po – po

³⁷ Tamże, s. 49.

³⁸ „Wśród powszechnego osłabienia wartości tracących swój metafizyczny fundament powstaje koncepcja poezji, której ten kryzys nie dotyczy, bo ma być ona znakomicie samowystarczalna, swoim tylko prawom poddana, stanowiąca właściwie swoisty antyświat”. Zob. tamże, s. 47.

³⁹ Tamże, s. 50.

⁴⁰ Cz. Miłosz, *O erozji*, w: tegoż, *O podróżach w czasie*, wybór, oprac. i wstęp J. Gromek, Kraków 2004, s. 20–21.

⁴¹ Tamże, s. 31.

⁴² Cz. Miłosz, *Poezja jako świadomość*, s. 32.

⁴³ Tamże, s. 33.

⁴⁴ Cz. Miłosz, *A nie mówiłem?*, w: *Radość czytania Szymborskiej*, s. 38.

Darwinie, p o Einsteinie i p o wielu innych [...]” (podkr. autora)⁴⁵; być może różnicy w powtórzeniu szukać należałoby tu w dodanym słówku „jedynie”, wskazującym na zawężenie możliwego horyzontu. W tym tekście raz jeszcze powróci do *Autotomii*, którą uzna tym razem za „rewindykację ludzkiego przywileju, tworzenia sztuki – wbrew i przeciw śmierci [...]”⁴⁶.

Miłosz docenia twórczość Szymborskiej i kieruje w jej stronę wiele pięknych słów, ale też trudno oprzeć się wrażeniu, że nie wystarcza mu poezja możliwa jedynie „po”, „poezja jako świadomość”. Istotne wydaje się to właśnie, o czym Miłosz wprost nie mówi – owo umiejscowienie czy rozumienie „przepaści”. Noblista myśli o przepaści metafizycznej, która ma wymiar wertykalny i której, wbrew wszystkiemu, towarzyszy eschatologiczna nadzieja, Szymborska zaś – o tej horyzontalnej, egzystencjalnej, wynikającej z niemożności komunikacji i poznania między bytami na tym świecie, z braku „zmysłu udziału”. Autorowi *Drugiej przestrzeni* nie może się podobać w świecie przedstawionym Szymborskiej twierdzenie o duszy, którą się tutaj tylko „miewa” (*Trochę o duszy*), czy metafizyczny skandal „na skalę paru zaledwie galaktyk” (*Ludzie na moście*), narastające przeświadczenie, że „Nic jest całkiem niezłe zasłonięte” (*Rzeczywistość wymaga*), a „Sześć laboratorium” (*Może to wszystko*), „Zwierzchnik śmierci” (*Wywiad z Atropos*) czy „Ten, bez którego nie byłoby jawy, / jest nie znany” (*Jawa*). W twórczości Szymborskiej panuje ludzki (nie)porządek, a każde wychylenie w sferę *meta* związane jest z trybem warunkowym, tak często powtarzanym w jej wierszach słowem „jeśli”. „Arcykapłan” nowej poezji metafizycznej nie może przystać na zawężanie horyzontu do tego tylko, co jest „tutaj”, jak wskazuje tytuł przedostatniego tomu wierszy Szymborskiej. Według Miłosza, „lekcje biologii”, które spowodowały tak wielkie spustoszenie w wyobraźni dwudziestowiecznego człowieka, przyznając zwycięstwo światopoglądowi naukowemu i myśleniu deterministycznemu, wymusiły na poetach wypracowanie pewnych „taktów obronnych”, wśród których widzi Miłosz pielęgnowanie w poecie postawy dziecka – „triumf dziecka w poecie”⁴⁷:

Nigdy dotychczas poeta nie musiał stawić czoła takiemu naporowi faktów sprzecznych z jego naturą nieco dziecinną, jak w wieku XX. Zresztą każdy z nas musi wcześniej, w pierwszych latach życia, odkrywać na własną rękę twarde prawa istnienia, sprzeczne z naszymi pragnieniami. Płomień, tak piękny, kiedy się na niego patrzy, schwytyany parzy; szklanka strącona ze stołu nie zawisa w powietrzu, ale spada na podłogę i tłucze się. Pragnienie cudowności jest wystawione na ciężkie próby przez tak zwany naturalny porządek rzeczy [...]. Być może poeci są istotami

⁴⁵ Tamże, s. 37.

⁴⁶ Tamże, s. 38.

⁴⁷ Cz. Miłosz, *Lekcja biologii*, s. 59.

szczególnie opierającymi się tej zaprawie i dlatego stają się głosem prawdziwej ludzkiej tęsknoty do wyzwolenia się z tego, co jest zimne jak dwa razy dwa cztery, twarde i bezlitosne⁴⁸.

Szczególną odpowiedzią na te słowa wydać się może wiersz Szymborskiej *Mała dziewczynka ściąga obrus* z tomu *Chwila* (z roku 2002):

Od ponad roku jest się na tym świecie,
a na tym świecie nie wszystko zbadane
i wzięte pod kontrolę.

Teraz w próbach są rzeczy,
które same nie mogą się ruszać.

Trzeba im w tym pomagać,
przesuwać, popychać,
brać z miejsca i przenosić.

Nie każde tego chce, na przykład szafa,
kredens, nieustępliwe ściany, stół.
Ale już obrus na upartym stole
– jeżeli dobrze schwycony za brzegi –
Objawia chęć do jazdy.

Na obrusie szklanki, talerzyki,
dzbanuszek z mlekiem, łyżeczki, miseczka
aż trzęsą się z ochoty.

Bardzo ciekawe,
jaki ruch wybiorą,
kiedy się już zachwieją na krawędzi:
wędrownkę po suficie?
lot dokoła lampy?
skok na parapet okna, a stamtąd na drzewo?

Pan Newton nie ma jeszcze nic do tego.
Niech sobie patrzy z nieba i wymachuje rękami.

Ta próba dokonana być musi.
I będzie.

Jeśli nawet ten utwór nie nawiązuje w zamierzony sposób do cytowanego wykładu Miłosza⁴⁹, to jednak w jego kontekście nabiera szczególnego

⁴⁸ Tamże, s. 52.

⁴⁹ Wiersz powstał jako reakcja na konkretne wydarzenie związane z córką Michała Ru-sinka, sekretarza noblistki. Podczas rozmowy telefonicznej mała Natalia ściągnęła ze stołu obrus wraz z całą zawartością, na co Szymborska miała zareagować: „Wie pan co, to jest

znaczenia – zwłaszcza dla jego autora. Być może realizuje się w tym liryku „tatyka obronna” Szymborskiej, polegająca na sprzeciwie wobec „prawa rzeczy koniecznych”, mała dziewczynka zaś stanowi figurę współczesnego twórcy, zgodnie z twierdzeniem w *Lekcji biologii*, że „[p]oeta XX wieku jest dzieckiem, które ćwiczą w szacunku dla nagich faktów wyjątkowo okrutnie wtajemniczeni dorośli”⁵⁰. Dziewczynce nieznanym jest jeszcze „naturalny porządek rzeczy”, dla jej wyobraźni nieskażonej regułami świata dorosłych wszystko jest jeszcze możliwe, a wolności poczynania nie ograniczają obce jej prawa fizyki. Wiersz ten, stanowiący ciąg dalszy dużo wcześniejszego *Wywiadu z dzieckiem*, uznać można za tekst w gruncie rzeczy autotematyczny o bardzo niemetafizycznej perspektywie. Wszak dziewczynka nie odrzuca naukowych podstaw, one jej – po prostu – nie przeszkadzają⁵¹. Poetka jakby wbrew założeniom Miłosza nie chciała (czy nie mogła) wyzwolić się z „naturalnego porządku rzeczy”, gdyż przecież żaden inny nie został jej dany. Zetknięcie się dziecka z prawami natury i jego gest zdziwienia, utrwalanie nieoczywistości i nieustanne testowanie możliwości świata tego to zetknięcie się poety z twardą i niezaprzeczalną materią istnienia, które także nie oznacza rezygnacji z kolejnych prób pełnego, intensywnego doświadczania, „przemeblowywania” danego nam świata wbrew czy mimo wszelkich reguł i nakazów. „Małą Dziewczynkę ściągającą obrus charakteryzuje odwaga, umiejętność podejmowania ryzyka i spontaniczność w działaniu”, jak pisze Krystyna Pietrych⁵², zwracając uwagę na uprzywilejowaną drogę bezpośredniego doświadczenia. Będzie to łatwiejsze, gdy uświadomimy sobie, że „[...] oczywistego świata nie ma wcale. Nasze zadziwienie jest samoistne i nie wynika z żadnych z czymkolwiek porównań. [...] w języku poezji, gdzie każde słowo się waży, nic już zwyczajne i normalne nie jest”, tłumaczyła Szymborska w *Odczycie Noblowskim*⁵³. Wydaje się, że postawa małej dziewczynki nie tyle odrzuca świat podległy prawom Rozumu, ile próbuje go wykorzystać i przekraczać, zachowując w jego ramach – na ziemi Ulro – niepokorny zachwyt i nieustanne zdziwienie, znoszące myślenie w kategoriach jakichkolwiek „oczywistości”. Pragnienie cudowności, dzięki wystawieniu na ciężką próbę świata rzeczy, zyskuje na intensywności i ułożone zostaje „tutaj”, tzn. „na tym świecie” – ponieważ właśnie „na tym świecie nie

temat na wiersz”. Zob. A. Bikont, J. Szczęsna, *Pierwsza poetka i jej pierwszy sekretarz*, „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 45 (dodatek „Wysokie Obcasy”), s. 9.

⁵⁰ Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji*, s. 54.

⁵¹ Również według Nieukerkena Szymborska „[...] nie odrzuca wyników współczesnej nauki. Owszem, wykorzystuje je do budowania swych mikroświatów poetyckich” (zob. tenże, *Ironiczny konceptyzm*, s. 380).

⁵² K. Pietrych, *Co robią dwie Małe Dziewczynki? O dwu późnych wierszach Wisławy Szymborskiej*, w: *Wisława Szymborska*, s. 189.

⁵³ W. Szymborska, *Poeta i świat*, w: tenże, *Wiersze wybrane*, s. 408.

wszystko zbadane / i wzięte pod kontrolę". Rzeczom więc trzeba „pomagać, / przesuwać, popychać”, nawet jeśli (czy może właśnie dlatego, że) nie znajduje się trwałego punktu odniesienia „poza”, jak chciałby Miłosz.

Według Mariana Stali, wiersz Szymborskiej stanowi „mały traktat filozoficzno-teologiczny, rozważający problem swobodnego działania i poznawania świata”⁵⁴. Jego bohaterem negatywnym miałby być Pan Newton, strażnik praw natury, który odkrył prawo ciężenia, projektując obraz świata zwalczanego przez poetów. Nie chodzi tu jednak ani o Newtona, ani o żadnego innego Pana, który „sobie patrzy z nieba i wymachuje rękami”, ponieważ nie ma żadnego uprzywilejowanego czy uogólnionego punktu widzenia (fizyczny i metafizyczny plan zespoliły się tu w jednej figurze, potraktowanej z autorską pobłażliwością). Tu chodzi o tę małą, samodzielnie i na własnej skórze doświadczającą i dochodzącą własnych praw dziewczynkę, *alter ego* poetki, podejmującą próby przekroczenia czy „umeblowania” przepaści, która nas otacza⁵⁵. Małą dziewczynkę ściągnącą obrus – jej odpowiednikiem w wierszu Miłosza mógłby być chyba „pobożny chłopczyk”, ścigający „pod przebraniem utraconą Rzeczywistość. / Prawdziwą obecność Bóstwa w naszym ciele i krwi, które / są jednocześnie chlebem i winem”; ścigający ją „na przekór / ziemskiemu prawu” (*Capri*). Znamienne: z jednej strony – ściągnięty „obrus”, z drugiej – ścigana a „utracona Rzeczywistość”. Dla Miłosza poeta XX wieku jest dzieckiem, które ćwiczą okrutnie wtajemniczeni dorośli, dzieckiem poszukującym sensownej struktury świata poza grą fenomenów⁵⁶. Dziecięca mistrzyni Szymborskiej koncentruje się właśnie na tej grze teraz i tutaj, na ponawianych wciąż egzystencjalnych eksperymentach.

Historia *Małej dziewczynki*... ma swój ciąg dalszy. Autorki biograficznej książki o Szymborskiej odnotowują opowieść o sporze podczas kolacji dwójga noblistów, którego powodem stał się analizowany wiersz Szymborskiej:

⁵⁴ M. Stala, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Kraków 2004, s. 106. Czytamy tu też: „Pan Newton [...] jest strażnikiem świata w konieczny i bezwzględny sposób podporządkowanego prawom natury. (Jest też, zapewne, figurą Boga, jako tego, który taki właśnie świat stworzył i urządził). Nie jest to, wedle Szymborskiej, postać budząca sympatię i zaufanie. Ścisłej: nie budzi zaufania wymyślony przez tę postać świat i rządzące nim prawa” (tamże, s. 108–109).

⁵⁵ Byłby to przykład na „perspektywiczny empiryzm, typowy dla ironicznego moralizmu [który] nie musi pociągać za sobą konieczności zaakceptowania teistycznego światopoglądu”, zob. A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm*, s. 358.

⁵⁶ Od czasu rozejścia się religii i poezji poeta jest: „Jak dziecko, które przekonuje się, że ogień parzy, a ostry kant stołu, kiedy się o niego uderzyć, sprawia ból, ludzkość stanęła wobec nagich danych połączonych na zasadzie przyczyn i skutków, już bez boskiej opieki, która by gwarantowała pomyślny wynik”, czytamy w *Lekcji biologii*, s. 53. O poecie jako dziecku wśród dorosłych zob. też *Dziecinność*, w: Cz. Miłosz, *Piesek przydrożny*, s. 53.

Miłosz oświadczył, że wiersz ten porusza różne zasadnicze problemy, z którymi zmagał się filozof Lew Szestow i Fiodor Dostojewski w *Braciach Karamazow*. Poetka próbowała zaprzeczać, upierała się, że to po prostu opowieść o dziecku, które odkrywa prawo ciężenia [...]. Miłosz jednak tylko machnął ręką (same widziałyśmy) i nieprzekonany tezy swe rozwinął potem w tekście *Szyborska i Wielki Inkwizytor* [...]. Dowodził tam, że za eksperymentem małej bohaterki wiersza kryją się fundamentalne pytania dotyczące rządzących naszym życiem konieczności i ograniczeń boskiej woli⁵⁷.

We wspomnianej replice Miłosz stanowczo odbiera niewinne znaczenie skądinąd „wzruszającemu [...] wierszowi Szyborskiej o zdumieniu, z jakim my wszyscy kiedyś odkrywaliśmy działanie świata”⁵⁸. Według poety dziewczynka będzie kiedyś musiała poznać nieodwracalność newtonowskich „praw rzeczy koniecznych”, jakim poeta przeciwstawia rozumienie zmysłowego świata rzeczy jako „powabnej dekoracji, poza którą kryje się konieczność”⁵⁹. Przywołując w krótkim tekście kolejno Lwa Szestowa, Fiodora Dostojewskiego, Ewangelię, Aleksandra Błoka i Simone Weil, Miłosz uznaje światopogląd Szyborskiej za stoicki, poddający się biernie prawom historii, zgodnie z zasadą „szczerz zęby i znoś jakby nigdy nic”⁶⁰. Na zakończenie zaś, powracając do *Małej dziewczynki*, stwierdza: „Jak więc widać, pod niewinnym wierszem Wisławy Szyborskiej kryje się przepaść, w którą można zapuszczać się niemal bez końca, jakiś ciemny labirynt, który chcąc nie chcąc zwiedzamy w ciągu naszego życia”⁶¹. Przypomina się raz jeszcze sporny wers z *Autotomii*: „Przepaść nas nie przecina. / Przepaść nas otacza”.

Wypowiedzi Miłosza o Szyborskiej wydają się zatem konsekwentną i powściągliwą apologią jej sztuki poetyckiej i zarazem światopoglądową polemiką, wspierającą programowe wyznania poety. Ten dialog dwóch wielkich osobistości polskiej poezji toczy się w nieoczywisty sposób również na płaszczyźnie poetyckiej i tu szczególnie wart byłby osobnego śledztwa. Marian Stala zestawiał wiersz *Chwila* Szyborskiej z *Ląką* Miłosza oraz *Chmury* tejże z *Obłokami* noblisty⁶². Sprawy ciekawie się komplikują, jeśli porównać późną twórczość autora *Drugiej przestrzeni* z ostatnimi tomikami Szyborskiej; być może gdyby wnikliwie się im przyjrzeć, znaleźlibyśmy tyleż różnic, ile wspólnych pytań, do których prowadzą inne doświadcze-

⁵⁷ A. Bikont, J. Szczęsna, *Onieśmienie Wisławy Szyborskiej*; cyt. za: A. Franaszek, *Miłosz*, s. 728–729. Cytat ten pojawia się jako przykład intelektualnego tonu serio, jaki wnosił Miłosz, podnosząc w rozmowach „mysłową poprzeczkę” (tamże, s. 728).

⁵⁸ Cz. Miłosz, *Szyborska i Wielki Inkwizytor*, w: tegoż, *O podróżach w czasie*, s. 143.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Tamże, s. 144.

⁶¹ Tamże, s. 146.

⁶² M. Stala, *Przeszukiwanie czasu*, s. 103–104.

nia, różne poetyki i światopoglądy (wydaje się, że czasem pojemna mowa Miłosza posługuje się również dykcją Szymborskiej⁶³). O to samo wszak zdają się pytać poeta w wierszu *Co mnie* i poetka w *Nazajutrz – bez nas*, w odmienny sposób kreując wizję świata po śmierci bohaterów; z pewnością znakomity, polemiczny dwugłos stanowiłyby genialne w każdym calu liryki *O zbawieniu* Miłosza oraz *Vermeer* Szymborskiej, oba wygasające i nagie, tak samo rozwieszane między zachwytem a rozpaczą, życiem i śmiercią, i jednocześnie tak różnie rozkładające akcenty. Obraz Vermeera wszak to pogłos „urwanego szeptu” z *Autotomii*, dzięki któremu „nie zasługuje Świat / na koniec świata”⁶⁴.

Jeśli zatem będziemy widzieć w twórczości Miłosza traktat przeciw „laickiemu humanizmowi”, jak to ujął Zaleski⁶⁵, a w nim samym – odnowiciela poezji metafizycznej, nietrudno będzie zrozumieć, dlaczego ta liryka nie urzeka noblisty. Niezakorzenione w transcendencji wiersze Szymborskiej – z perspektywy Miłosza – rezygnują ze „zmysłu metafizycznego”, proponując w zamian ziemski „zmysł udziału”. Nie szukają ukrytego sensu, ponieważ nie zakładają obiektywnej gwarancji, ale też „świat nie jest przez to uboższy w szczegóły, / gorzej uzasadniony, słabiej określony” (*Może być bez tytułu*). I choć poetka dostrzega „zawiły [...] i gęsty haft okoliczności” (tamże), a czasem nawet podejrzewa, „że to szyfr właściwy” (*Spis*), to dla autorki *Jawy* „drozd” z wiersza *Sens* Miłosza „nie jest wcale znakiem, / Tylko drozdem na gałęzi”. Szymborska, jak mała dziewczynka, poddaje testom rzeczy, które „same nie mogą się ruszać”, próbując urządzić się jakoś „tutaj”, gdy tymczasem poeta, mimo pojawiających się wahań, powtarza: „nie jestem stąd” (*Gdziekolwiek*, podkr. autora), a w wierszu *Wbrew naturze* wyznaje wprost: „Wierzę w Boga i wiem, / że nie ma na to żadnych usprawiedliwień”. U obojga twórców świat ziemski objawia się w całej pełni i bogactwie, obojgu bliski jest temat graniczności ludzkiej natury oraz niepokój historyczny, wspólna wrażliwość dziecka i intensywność w postrzeganiu świata, oboje są poetami rzeczywistości, choć czego innego w niej szukają. O ile Szymborska, pytając o metafizykę, koncentruje się na „fakcie bezspornym” (wiersz *Metafizyka* z ostatniego tomu), jakim jest lekcja biologii, o tyle Miłosz, wychodząc od biologii, pisze „przeciw śmierci”, dając nam lekcję metafizyki. Oboje zaś stanowią na pewno „osobowości konieczne” naszej poezji⁶⁶.

⁶³ A. van Nieuwerkerken twierdzi nawet, że u obojga poetów są utwory, które mogłyby wyjść spod pióra każdego z nich; zob. tenże, *Ironiczny konceptyzm*, s. 399.

⁶⁴ W. Szymborska, *Tutaj*, Kraków 2009.

⁶⁵ M. Zaleski, *Zamiast*, s. 69.

⁶⁶ Zob. M. Stala, *Radość czytania Szymborskiej*, s. 105.

W wierszu *Pomysł* z tomu *Tutaj* tytułowy bohater toczy dialog z poetką, namawiając ją do podjęcia pewnego nieokreślonego bliżej tematu. Gdyby założyć, że rzecz miałaby dotyczyć spraw „nie z tego świata”, to czy nie o Miłoszu mogłaby myśleć autorka tych słów?

Ach, o to chodzi – mówię – to ciekawe.
Od dawna już te sprawy leżą mi na sercu.
Ale żeby wiesz o nich? Nie, na pewno nie.
Na co on szeptem kilka słów na ucho.
Tak ci się tylko zdaje – odpowiadam –
Przeceniasz moje siły i zdolności.
Nawet bym nie wiedziała, od czego mam zacząć.
[...] są przecież inni poeci.
Niektórzy zrobią to lepiej ode mnie.



Szyborska
wielokrotnie

„Życie z kropką u nogi”, czyli poetyckie renarracje Wisławy Szymborskiej

Wisława Szymborska w swojej poezji przede wszystkim opowiada – pisze i myśli wierszem specyficznym narracyjnym, który pozwala jej uchwycić i interpretować świat oraz doświadczenie uczestniczącego w nim podmiotu. Jeśli przyjąć, że opowiadanie wiąże się z poznawaniem i rozumieniem rzeczywistości oraz kształtowaniem własnej tożsamości, a „narracja jest na pewnym poziomie refleksją nad tym, jaki sens nadajemy naszemu doświadczeniu czasu”¹, to teksty poetyckie Szymborskiej, testujące sposoby opowiadania i ich konsekwencje, określić można jako na wskroś meta-narracyjne i autorefleksyjne. Narratysty uważali, że opowieść to struktura uspoźniająca i całościująca, mająca charakter teleologiczny, wiersze autorki *Końca i początku*, zmagając się z doświadczeniem jednostki w świecie pozbawionym metafizycznej gwarancji, dalekie są jednak od budowania stabilnego obrazu rzeczywistości. Dlatego równie ważna jak tematy poetyckich opowieści jest tu refleksja nad sposobami ich konstruowania.

Teksty Szymborskiej reprezentują w dużej mierze nieliryczny model poezji, synkretyczny, korzystający z takich „uniwersaliów narracyjnych”, jak personalność działania, sekwencyjność zdarzeń i punkt widzenia opowiadającego². Dominantą jest tu nie egocentrycznie zorientowane liryczne „ja”, lecz sytuacyjność, zdarzeniowość, dialogowość, wysuwająca na plan pierwszy konkretnego bohatera (Kasandrę, pastylkę na uspokojenie, tarsjusza, terrorystę, ziarno piasku, „jakichś ludzi”). Poetka korzysta z technik fabularyzujących lub dramaturgizujących monolog liryczny – opowiada historie, prezentuje bohaterów, udziela im głosu, mówi o zdarzeniach

¹ A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, Kraków 2006, s. 137.

² B. Owczarek, *Przemiany narratologii*, w: *Polonistyka w przebudowie*, t. 1, red. M. Czermińska i in., Kraków 2005, s. 182.

i związkach między nimi, buduje opowieści umieszczone w czasie. Do typowych fabularnych relacji nawiązuje m.in. w *Hani, Minucie ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej, Relacji ze szpitala, W przytułku, Pustelni czy Piecie*. Można by zatem postawić pytanie, ile prozy jest w tej poezji? Albo inaczej, mówiąc słowami autorki: czy „w poezji musi być tylko poezja?” (*Trema*, WW 245)³. Jeśli masowy czytelnik woli prozę, jak twierdzi Jonathan Culler⁴, to taki sposób pisania pociąga za sobą demokratyzację poetyckiej sztuki słowa i otwiera ją na szerokiego odbiorcę, którego nie zniechęca zawilgości stylu i języka, a przyciągnie ciekawa historia i śledzenie powiązań w tekstach o atrakcyjnych (i narracyjnych) tytułach: *Z nieodbytej wyprawy w Himalaje, Prolog komedii, Rozpoczęta opowieść, Ze wspomnień, Koniec i początek, Komedijki, Wersja wydarzeń, Zdarzenie, Perspektywa, Powieść*. To „komercyjne” w pewnym sensie wychylenie, uwyrażniające potoczność i komunikatywność języka, pozornie tylko zaciera poetyckość – forma wierszowa nadaje bowiem opowieściom specyficzną fragmentaryczność, kadrując jakiś jeden jej obszar, podkreśla punkt widzenia, skupia się na przyczynowości, przedstawieniu bohatera, uwyrażnia retardację, retrospekcję lub sposób opowiadania. Szymborska na plan pierwszy wysuwa przede wszystkim konstrukcyjną moc opowiadania, strukturalizującą doświadczany przez podmiot czas⁵, przejmując przekonanie o temporalnej strukturze ludzkiego doświadczenia i samoświadomości. Jej wiersze biorą w cudzysłów zwłaszcza te elementy świata przedstawionego, które budują ciągłość narracyjną i decydują o jej spójności: analizują logikę i następstwo zdarzeń, węzły przyczynowo-skutkowe lub przypadkowość, zawieszają na moment historię lub symultanicznie ją rozbudowują. Narracyjność opowieści zatem pozwala poetce wyeksponować czasowość istnienia i podjąć próbę „pewnego zorganizowania uczłowieczającego czas przez nadanie mu formy”⁶.

To największy być może temat tej poezji – „życie z kropką u nogi” (*Okropny sen poety*, WW 390), czyli człowiek jako byt rozwijający się w czasie i z założenia skończony, którego egzystencja rozpoczyna się narodzinami i kończy śmiercią⁷. Życie stanowi dla Szymborskiej opowieść, w jaką wpisany jest człowiek, a „Ten, bez którego nie byłoby jawy”, pozostaje nie-

³ Wszystkie wiersze poetki cytuję za: W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, Kraków 2010 (WW); *Tutaj*, Kraków 2009 (T); *Wystarczy*, Kraków 2011 (W). W nawiasie podaję skrót odsyłający do wydania i numer strony.

⁴ J. Culler, *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 97.

⁵ Zob. B. Owczarek, *Wstęp*, w: *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków 2001, s. 8.

⁶ J. Culler, *Teoria literatury*, s. 98.

⁷ Zob. K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 6.

znany (*Jawa*, WW 300). Bohater wierszy zanurzony jest w rytmy długiego trwania, czasu społecznego i jednostkowego: każdy początek to dla niego „tylko ciąg dalszy, / a księga zdarzeń / zawsze otwarta w połowie” (*Miłość od pierwszego wejrzenia*, WW 310), urodziny dziecka trafiają zawsze w środek jakiejś niosącej zagrożenie historii, która nigdy się nie kończy, są zawsze „po” i „przed” jakimś wydarzeniem (*Rozpoczęta opowieść*, WW 277), zaś zwyczajna historia opowiedziana zostaje ze świadomością przedakcji i poakcji: „Ma bujną przeszłość chwila nawet ulotna, / swój piątek przed sobotą, / swój przed czerwcem maj” (*Może być bez tytułu*, WW 291). Człowiek zostaje włączony w rozpedzoną opowieść, na którą nie ma wpływu, staje się jej przedmiotem, bohaterem: widać to szczególnie w tomie *Koniec i początek*, gdzie „Jawa otwiera się sama / i nie daje się domknąć”, „szalona [...] przez upór, / z jakim trzyma się / biegu wydarzeń” (*Jawa*, WW 300). Zdarzeniowość właśnie, rozumiana jako *spiritus movens* rzeczywistości, wydaje się być tu dominantą – Szymborska pisze swe „historie, czyli opowieści / o zdarzeniach”⁸, jej człowiek jest, bo „się wydarzył” (*Sto pociech*, WW 158), a coś istnieje, bo „[z]darzyć się mogło. / Zdarzyć się musiało” (*Wszelki wypadek*, WW 163).

Życie znaczy w tej poezji: „mieścić się w wydarzeniach” (*Notatka*, WW 360), których ramy konstrukcyjne są cały czas podkreślane i podważane, a gest narracyjny staje się równocześnie gestem autorefleksyjnym. Życie jest bowiem również opowiadaniem, którego podmiotem jest człowiek, mający zdolność kreacji, łączenia faktów w logiczne sekwencje, nadający zdarzeniom spójną ramę i sugestywną obrazowość. Poezja daje możliwość takiego indywidualnego przepisywania tekstu życia, indywidualnej renarracji wielkiej opowieści, która choć od nas nie zależy, dzięki literackim zabiegom zostaje uporządkowana i uświadomiona. Szymborska stara się zatem wyodrębnić podmiot (z) opowiadania, podkreślając jego kreacyjność i decyzyjność: w ramach narzuconej i rekonstruowanej opowieści o przewidywalnym końcu pojawia się druga – wpisana w nią kontrapowieść, próbująca uczłowieczyć czas, czyli przejąć nad nim tymczasową władzę.

Szymborska uwyrażnia zatem w swych wierszach „ideę następstwa, kolejności tego, co przedtem, i tego, co potem”⁹, a zarazem ją komentuje, koncentrując się na powiązaniach, postrzegając szczegół jako fragment włączony w większą całość, konfrontując go z przeszłością, równoległą terażniejszością i potencjalną przyszłością. W jej poetyckim świecie wszystko rozpa-

⁸ B. Owczarek, *Od poetyki do antropologii opowiadania*, w: *Praktyki opowiadania*, s. 11–12.

⁹ Tamże, s. 20.

da się na to, „co było i będzie” (*Autotomia*, WW 191), by przywołać tylko fragment wczesnego wiersza z niewydanego po wojnie zbioru: „przyszłość – któż ją odgadnie. Przeszłości pewien – któż” (*Czarna piosenka*, WW 9) oraz późny tekst z tomu *Chwila*: „Kiedy wymawiam słowo Przyszłość, / pierwsza sylaba odchodzi już do przeszłości” (*Trzy słowa najdziwniejsze*, WW 336). O ile w opowieści, do której należymy, nie ma możliwości powrotu do minionego czasu – „Nic dwa razy się nie zdarza / i nie zdarzy. Z tej przyczyny / zrodziliśmy się bez wprawy / i pomrzemy bez rutyny” (*Nic dwa razy*, WW 28) – o tyle jest to możliwe w poetyckiej renarracji o tym życiu. Wpisany w opowiadanie, które nie ma swego Autora, podmiot sam próbuje tworzyć spersonalizowane i niekompletne opowieści, rozmontowując Wielką Narrację: przyspiesza zatem, kumulując w jednym wierszu, strofie czy wersie wydarzenia rozciągnięte w czasie, rozgrywające się na przestrzeni lat, stuleci, a nawet tysiącleci (*Buffo*, *Tomasz Mann*, *Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy*, *Zdumienie*) lub na odwrót – spowalnia i zatrzymuje czas (*Czwarta nad ranem*, *Ludzie na moście*, *Znieruchomienie*). Najmocniej bowiem opowiadające „ja” uwiera owa nieodwracalność życia, logicznie i konsekwentnie zmierzającego do celu: „Nie do cofnięcia [są] słowa i odruchy”, choć „żałosne skutki tej nagłości”. Opowiadanie staje się tu jednocześnie etycznym zadaniem, postawionym przed człowiekiem: bez woli kreatora, opowiadającego historię uciekającej przed myślwiąmy sarny, „zdźbło się nie ugnie pod kropką kopytka” (*Radość pisania*, WW 115), a w wierszu opisującym „fotografię z 11 września” (z wiersza pod takim tytułem) jedynym humanitarnym gestem podmiotu jest: „opisać ten lot / i nie dodawać ostatniego zdania” (WW 355).

Ta zdolność do renarracji rzeczywistości odróżnia człowieka od świata natury, jak zdaje się powtarzać poetka za Wolfgangiem Iserem: „akt reprezentacji, stanowiący odroczenie konfliktu, okazuje się być fikcją wyjaśniającą odrębność rodzaju ludzkiego od królestwa zwierząt”¹⁰. Człowiek Szymborskiej na świat mu dany – czy też zadany – odpowiada światem wymyślonym, jednocześnie wmyślając weń siebie (jak dzieje się to w programowych wierszach *Radość pisania*, *Obmyślam świat* czy *Ludzie na moście*). Prywatne narracje próbują zatem wyjaśnić i uporządkować różnorodność i wielokrotność świata, ale zrozumieć w tej poezji niekoniecznie zawsze znaczy uspołnić. Sensotwórczemu gestowi narracyjnemu przeciwdziała gest autorefleksyjny, podważający całość i wiarygodność opowieści: „A to, że spadło na parapet okna, / to tylko nasza, nie jego przygoda”; „Czas przebiegł jak posłaniec z pilną wiadomością. / Ale to tylko nasze porównanie. / Zmyślona

¹⁰ W. Iser, *Czym jest antropologia literatury?*, „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 38.

postać, wmówiony jej pośpiech, / a wiadomość nieludzka" (*Widok z ziarnkiem piasku*, WW 251). W *Seansie* podmiot próbuje włączyć przypadek w ciąg przyczynowo-skutkowy, wierząc naiwnie, że „coś w tym musi być” (WW 308). W *Utopii i Obmyślam świat* zanegowany i skompromitowany zostaje model Wielkiej Narracji – Księgi i Encyklopedii, zakładających logocentryczny sposób myślenia (*Utopia*, co ciekawe, to opowieść bez bohaterów, gdyż „wyspa jest bezludna”, WW 238). Inna strategia polega na ukazywaniu tego, co nie mieści się w wizji racjonalnej i logicznej rzeczywistości, co niewidoczne na pierwszy rzut oka, pomijane, niepojmowalne lub sprzeczne (np. eksperymenty dziecka nieświadomego praw fizyki w wierszu *Mała dziewczynka ściąga obrus*). Jest też Szymborska specjalistką od narracyjnych hipotez, historii kontrfaktualnych, które przywracają wydarzenia minione przez myślenie o przeszłości w kategoriach „co by było gdyby”, tworząc „hipotetyczne rekonstrukcje zdarzeń zapisanych uprzednio w pamięci jako przeszła historia”; opowiada też poetka światy przyszłe, dzięki „symulowaniu przyszłości: przewidywaniu i projektowaniu biegu zdarzeń”¹¹ (*W biały dzień, Nazajutrz – bez nas*).

Do tych opisanych już praktyk należy dodać renarracje, polegające na wielokrotnym interpretowaniu przeszłości już raz opowiedzianej i ponawianiu jej w opowieściach za każdym razem z innej perspektywy. Edward Balcerzan pisał o ukrytych cyklach w tej poezji, o wrażeniu *déjà vu*, gdy czyta się późne wiersze Szymborskiej, i ich wewnętrznej intertekstualności¹², która może być odczytywana jako atut, ale także jako świadectwo wtórności, wyczerpania się tej poezji. Być może dałoby się wyjść z tego impasu, wykorzystując kategorię autonarracji, która – jak pisze Jerzy Trzebiński – „pozwala jednostce rozumieć siebie jako podmiot zmieniający się i podmiot w zmieniających się sytuacjach”¹³. „Ja” różnicuje bowiem swą pozycję w czasie i przestrzeni, za każdym razem chce na nowo zrozumieć, co dane doświadczenie znaczy. Podmiot wierszy powraca do tych samych wydarzeń i sytuacji i wydobywa przy tym nowe ich elementy, wcześniej przeoczone bądź nieistotne, konstruując tym samym fragmentaryczne i wewnętrzne narracje dialogowe z innymi opowieściami. Opowiedziane w odmienny sposób wydarzenia redefiniują się wzajemnie:

[...] te same fakty doświadczane są inaczej – stają się bowiem składnikami innej historii. Niektóre tracą na znaczeniu, inne, wcześniej niezauważane – zostaną odkryte i odczuwane jako najważniejsze. Możemy mieć wtedy przeświadczenie,

¹¹ J. Trzebiński, *Narracja jako sposób rozumienia świata*, w: *Praktyki opowiadania*, s. 98.

¹² E. Balcerzan, *Pochwała poezji. Z pamięci, z lektury*, Mikołów 2013, s. 257–259.

¹³ J. Trzebiński, *Narracja jako sposób rozumienia świata*, s. 109.

że znajdujemy się w innym otoczeniu, z innymi ludźmi, że sami jesteśmy też inną osobą, inaczej czującą, myślącą, chcącą czegoś innego¹⁴.

W swojej późnej twórczości, już od tomu *Koniec i początek*, Szymborska coraz rzadziej korzysta z pośrednictwa gotowych tekstów kultury, przechodząc drogę od renarracji kulturowych do renarracji osobistych. Jedną z takich autonarracji dotyczy „dziewczynki, którą byłam” (*Śmiech*, WW 122), o której autobiograficzne „ja” snuje wielokrotne opowieści, za każdym razem inaczej ją portretując, np. w *Trudnym życiu z pamięcią i Kilkunastoletniej*. Również śmierć bliskiej osoby i towarzyszące jej odczucie straty opowiedziane zostaje wielokrotnie, z różnych perspektyw czasowych: inaczej w *Kocie w pustym mieszkaniu*, gdzie podmiot wyręcza się punktem widzenia zwierzęcia, unikając bezpośredniej ekspresji i skupiając się na śladach nieobecności, inaczej w *Pożegnaniu widoku*, którego „ja” – mając świadomość nieuchronnego dalszego ciągu życia – nie chce się w tę opowieść włączać, gdyż nie godzi się na swój „przywilej obecności” (WW 307), a inaczej jeszcze w konsolacyjnej *Chwili*, gdzie bohaterka idzie „stokiem pagórka zazielenionego”, obrosłego trawą, jaka wielokrotnie w tych wierszach przykrywa miejsca klęsk i śmierci: tym razem „[w]szystko [jest] na swoim miejscu i w układnej zgodzie” (WW 329). Można też porównać dwa przebudzenia o poranku, opisane z różnych narracyjnych perspektyw w wierszu *Czwarta nad ranem*, pochodzącym z *Wołania do Yeti*, i we *Wczesnej godzinie z Chwili*, późniejszej prawie o pół wieku, a także trzy wiersze o psach: *Eksperyment*, *Monolog psa zaplątanego w dzieje* i *Łańcuchy*, w których za każdym razem zmienia się punkt widzenia. *Wszelki wypadek* z kolei rozpoczyna serię wierszy o śmiertelnych zdarzeniach – w *Wypadku drogowym* wszechwiedzący narrator pokazuje moment przed oznajmieniem rodzinie tragicznej nowiny, zaś *Identyfikacja* przynosi narrację spersonalizowaną, należącą do kobiety, której ktoś bliski zginął w katastrofie samolotowej, o tyle szczególną, że emocje oddaje tu anakolutowa składnia wypowiedzi: „Zaraz nastawię czwartek, umyję herbatę” (T 27). Co ważne i wyjątkowe u Szymborskiej, wypowiedź bohaterki kończy myślnik – wiersz nie stawia ostatniej kropki.

W poetyckich opowieściach noblistki często następuje podobne zderzenie narracji wszechwiedzącego podmiotu, posługującego się liczbą mnogą lub kryjącego się za bezosobowymi formami, z narracją personalną, korzystającą z technik punktów widzenia, strumienia świadomości czy mowy pozornie zależnej. Najciekawsze są teksty uruchamiające obie możliwości, stosujące chwyt podwojonej perspektywy, gdzie obok tej spersonalizowanej

¹⁴ Tamże, s. 102–103.

(niekończącej się kropką) pojawia się auktorialna, składniowo zamknięta i ujęta „w gotowe zdania”. Szymborska konfrontuje nieosobowy sposób mówienia z indywidualnym punktem widzenia, by uwyraźnić ułomność i sztuczność bezcielesnego, uniwersalnego opowiadania o człowieku i jego świecie. Kot ze znanego wiersza nie ma szansy zrozumieć, co się naprawdę wydarzyło, gdyż mimo iż jest fokalizatorem tej opowieści, nie on ją opowiada, nie bierze na siebie ciężaru autonarracji (*Kot w pustym mieszkaniu*, z tomu *Koniec i początek*). Podobnie jak bezosobowy podmiot *Ludzi na moście*, który nie słyszy szumu deszczu i nie czuje chłodu kropel, patrząc na uciekające przed deszczem postaci z drzeworytu Hiroshige Utagawy (WW 286). Autorka zdaje się podkreślać, że sens opowieści zależy zawsze od tego, kto i jak opowiada, że historia jest zdeterminowanym spojrzeniem z terażniejszości – zawsze czyjaś i zawsze dla kogoś. Ciekawym przypadkiem jest *Pejzaż*, gdzie na monolog bohaterki zapewne siedemnastowiecznego niderlandzkiego obrazu „starego mistrza” nakłada się współczesna perspektywa podmiotu, widoczna także dzięki podkreśleniu narracyjnego gestu opowiadania: „To co pragnę powiedzieć, jest w gotowych zdaniach” (WW 119). Podobny zabieg umieszczania jednej perspektywy wewnątrz drugiej, gdy „ja” wie więcej lub inaczej niż bohater, pojawia się w wierszach *Terrorysta on patrzy*, *Monolog dla Kasandry*, *Jeszcze* i *Listy umarłych*.

W późnych tekstach zdaje się przeważać już tylko jeden punkt widzenia – indywidualna, urwana, czasem nawet nieskładna narracja: „Żyjemy dłużej, / ale mniej dokładnie / i krótszymi zdaniami” (*Nieczytanie*, T 28). Podmiot rezygnuje z wszechwiedzącego spojrzenia z lotu ptaka, ponieważ „kto patrzy z góry, / ten najłatwiej się myli”, konstruując własną perspektywę, za którą bierze odpowiedzialność: „A ja, tylko przez moment / pewna, co widziałam, / próbuję teraz w przygodnym wierszyku / wmawiać Wam, Czytelnikom, / że to było smutne” (*Perspektywa*, WW 380–381). Szczególny na tle składniowo poprawnych wierszy poetki jest *Labirynt*, wiersz bez początku i końca, ujęty w dwa myślniki, opisujący pośpieszną ucieczkę nie do, lecz przed wyjściem: „Ale nie ty go szukasz, / to ono cię szuka” (WW 392). Ten rozpędzony, ciemny tekst, którego podmiot próbuje uchylić się przed śmiercią, również nie stawia ostatniej kropki. Na tle zdyscyplinowanych interpunkcyjnie utworów „staroświeckiej jak przecinek” Szymborskiej zmiana ta ma szczególne znaczenie (*Nagrobek*, WW 93).

Lejtmotywym tej poezji jest jednak historia powstania *homo sapiens*, jego przejścia na drugą stronę bytu, ustanawiająca – poszukująca mitu początku. Ten moment „odróżnienia od próżni” (*Urodziny*, WW 186) podlega w twórczości Szymborskiej wielokrotnym narracjom: opowiada o nim poetka w *Urodzonym*, *Jaskini*, *Szkielecie jaszczura*, *Krótkim życiu naszych przodków*,

Wersji wydarzeń, W zatrzęsieniu, również wśród nieukończonych wierszy pojawia się rękopis o neandertalczyku. Liryk bez tytułu, rozpoczynający się od słów *Nicość przenicowała się także i dla mnie*, ujawnia z kolei przekonanie, że owa nicość, próżnia czy pustka nie może zostać w poezji opowiedziana, gdyż tylko po stronie „tutejszego na opak” pojawia się czasowość i możliwość relacji – wieczność/nicość okazuje się zatem nienarracyjna (WW 199). O ile we wcześniejszych tekstach Szymborską interesowało to, co przepływa niezauważenie, owa „mnogość przeoczonego świata na sekundę” (*Pod jedną gwiazdką*, WW 200), a zatem to wszystko, co nie zdążyło się zdarzyć, o tyle w ostatnich wierszach ważniejsze stanie się to, co się już zdarzyło: „Było, minęło. / Było, więc minęło. / W nieodwracalnej zawsze kolejności, / bo taka jest reguła tej przegranej gry” (*Metafizyka*, T 40). Tu już opowieść nie odwija się wstecz, jak w *Labiryncie*, lecz zmierza posłusznie od początku do końca, do symbolicznego tytułu ostatniego tomu poetki: *wystarczy*.

* * *

Narracyjna (tożsamościowa) spójność to zadanie w tej poezji wciąż podejmowane i jednocześnie unieważniane. Szymborska dąży do fingowania koherentnych narracji, konstruuje własne wątki, tematyzuje kausalność i chronologiczność wydarzeń, wykazując przy tym dbałość o fakty i szczegóły. Opowiadanie jest tu jednak raczej grą z ciągłością, spójnością i kompletnością, okazując się jednocześnie „tyleż porządkującą «strukturą» sensu, co jego podważaniem, jednoczesną integracją i dezintegracją, porządkowaniem przemieszanym z eksperymentowaniem, konstrukcją splecioną z dekonstrukcją”¹⁵. Rozsypane fakty, sytuacje i wydarzenia próbuje się złożyć w logiczne ciągi zdarzeń, nadać historiom początek i koniec, przypadek włączyć w sekwencje, wszystko po to, by dać „odczucie rzeczywistości życia”¹⁶. To, co nieopowiedziane i niezapisane – ma być niepewny, jak dzień 16 maja 1973 roku, którego podmiot nie potrafi wpleść w żadne „wcześniej” i „później” (*Dnia 16 maja 1973 roku*, WW 312). Gest narracyjnego uspojnienia, projektującego sens, pozostaje zawsze gestem przygodnym i indywidualnym, częściej bowiem narracja się rozpada, opowieści okazują się niepełne i niepewne, a wysiłek opowiadania zamiast prowadzić do scallania, akcentuje sam proces opowiadania. Najciekawsze są te momenty zawieszenia, składniowego pęknięcia, zachwianego rytmu, kalekiej składni,

¹⁵ A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, s. 146.

¹⁶ B. Owczarek, *Przemiany narratologii*, s. 175.

niedokończonych zdań, owych myślników w miejsce kropek – gdy zamiast uporządkowanych „gotowych zdań” pojawia się niegrammatyczne „boli jeść”, wypowiedziane przez człowieka, który trzeci już raz otarł się o śmierć (*Spacer wskrzeszonego*, WW 174).

Najsilniej zaznacza się w tej poezji poznawczy i etyczny wymiar opowiadania. Poetyckie renarracje Szymborskiej są metodą refleksji nad rzeczywistością, sprzeciwem wobec stabilnych, uniwersalnych ram wielkich narracji (Natury, Historii, Ideologii), opowieści opresywnych, bezosobowych, dogmatycznych, unieruchamiających myślenie i punkty widzenia. Ale są też namysłem nad własną podmiotowością, sposobem osvajania świata i samoobrony człowieka skazanego na wyjście z labiryntu oraz ostateczny finał istnienia. Literatura według Szymborskiej pokazuje bowiem jego śmiertelność i skończoność – a z biegiem czasu czyni to coraz wyraziściej, choć za pomocą coraz bardziej ascetycznych środków. Opowiadanie o tym niczego w tej rzeczywistości nie zmieni, lecz może przynieść chwilowe ocalenie, „przelotnie lecząc”, jakkolwiek staroświecko to zabrzmie¹⁷. Wiersz *Do arki*, jako jedna z renarracji biblijnej historii, przywołuje konwencję bajki: „Ze względu na dzieci, / którymi nadal jesteśmy / bajki kończą się dobrze”, „[t]u również nie pasuje finał żaden inny” (WW 279); w *Możliwościach* zaś czytamy: „Wolę bajki Grimma od pierwszych stron gazet” (WW 281). Skoro zatem „[i]stota ludzka smutna jest z natury”, jak pisała przekornie autorka *Uśmiechów* (WW 215), opowiadane historie powinny jej przynosić pociechę. Taki też tytuł nosi wiersz o Darwinie, czytającym dla wytchnienia powieści, które „nie mogły kończyć się smutno”, ponieważ inaczej trafiały w ogień – jak mówi zatem podmiot wiersza: „przynajmniej od fikcji / i jej mikroskali” mamy „prawo oczekiwać happy endu” (*Pociecha*, WW 376).

Poezja Wisławy Szymborskiej, przyjmując narracyjny punkt widzenia, przepisując rzeczywistość i jej doświadczenie, jest zatem sposobem bycia w świecie bez transcendencji. W *Vermeerze* być może najważniejszy nie jest słynny obraz malarza, lecz to, że ktoś opowiada o tym, co na nim widać, a swą refleksję ujmuje nie w „gotowe”, ale powoli, jakby z wysiłkiem konstruowane zdanie, uwyrażniające (tym)czasowość oraz kazualność istnienia: „dopóki ta kobieta” na obrazie wykonuje pewną czynność – nadaje sens światu; dopóki ktoś relacjonuje tę historię – ustanawia pewną hipotezę sensu świata, a także zaznacza swe istnienie (T 39). Drugi obok terapeutycznego wymiaru narracyjności tych tekstów związany jest bowiem z samą

¹⁷ „Piękno przelotnie leczy”, pisał Julian Przyboś w wierszu *Katedra jest biała*. Zob. tenże, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, oprac. E. Balcerzan, A. Legeżyńska, Wrocław 1989, s. 349.

czynnością opowiadania. Metafora życia jako opowieści ma swój rewers w opowiadaniu jako życiu: póki autorka nie kładzie ostatniej kropki, póki dopisuje ciągi dalsze i nie zamyka zdania, jej narracja – narracja o niej trwa. Przypadek Szymborskiej pokazuje, że „choć śmierć jest zapewne tylko kropką ostatniego zdania snutej przez nas cierpliwie przez całe życie narracji, nie oznacza to wcale [...] końca naszej opowieści”¹⁸.

¹⁸ A. Burzyńska, *Anty-teoria literatury*, s. 148.

„Zachwiany rytm” wierszy Wisławy Szymborskiej

Kwestia rytmu nie leży w centrum poetyckiego świata Szymborskiej, a utwory korzystające z metrycznego uporządkowania są raczej wyjątkiem niż regułą jej twórczości. Gdyby jednak zastosować chwyt wywieziony z praktyk tej poezji, to znaczy: gdyby spojrzeć na nią ekscentrycznie¹ – z perspektywy przez wiersze raczej nieeksploatowanej, a przez krytykę nieuczęszczanej – można by zapytać o jej utracone rytmiczne prawdopodobieństwa. O tę pozornie peryferyjną poetykę, składającą się na (nie)rytmiczny światopogląd wierszy Szymborskiej. Innymi słowy – choć rytm wydaje się znajdować po stronie poetyckiego niebytu, co jakiś czas jednak w wierszach „nicość” ta się przenicowuje², organizując rytmicznie teksty – i dając do myślenia...

Mówiąc o rytmie, myślę nie tylko o sprawie poetyki, choć uporządkowanie wersyfikacyjne jest tu z pewnością punktem wyjścia. Rytm, etymologicznie wywodzący się od *rheo*, czyli ‘płynąć’, ‘spływać’, ‘falować’, związany jest z percepcją periodyczności i stanowi formę porządkowania czasu, odkrywa jego przemijalność i powtarzalność zarazem, próbując ów ruch porządkować i rozgraniczać; jak pisze Joanna Dembińska-Pawelec: „Rhythmos można [...] porównać do sekwencyjnego, powtarzalnego ruchu fali, wymierzanego przyplływem i odpływem, a więc ruchem wyznaczającym odwieczną miarę istnienia”³. Lub też, rzecz ujmując bardziej poetycko, za Bolesławem Leśmianem: „Rytm pozwala gromadzić w wierszu coś, co się rozwija i upływa w słowach i poza słowami, coś, co albo zastępuje istotę

¹ Zob. G. Borkowska, *Szymborska ekscentryczna*, w: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Kraków 1996.

² Jak w wierszu *** [*Nicość przenicowała się także i dla mnie...*] z tomu *Wszelki wypadek* (1972). Jeśli nie zaznaczono inaczej, teksty Szymborskiej cytuję za wydaniem: W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, wydanie nowe, uzupełnione, Kraków 2010.

³ J. Dembińska-Pawelec, „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak), Katowice 2010, s. 11.

czasu, albo jest samym czasem”⁴. Metryczna organizacja pobudza zatem myślenie temporalne, uwrażliwia na trwanie i chwilę, otwierając zarazem na ową „niematerialną istotę rytmu” lub też „zachowując [...] rytmiczną zdolność zmartwychwstania”⁵, by przywołać słowa poety. Rytmu poetyckich zdań mogą stać się w ten sposób nawiązaniem czy też sugestią rytmów mikrokosmosu człowieka i makrokosmosu natury. I tu już jesteśmy w świecie Szymborskiej, o której poezji zwykło się pisać językiem oksymoronów i paradoksów, że „to wiersze równocześnie bardzo proste i bardzo skomplikowane, komunikatywne i głęboko niejednoznaczne, pełne humoru i zarazem powagi, «rzeczowe» i «abstrakcyjne», przepojone dystansem i przepojone osobistym wzruszeniem”⁶. Do tej listy Stanisława Balbusa można dodać jeszcze jedną komplementarną parę: to wiersze rytmiczne i nierytmiczne zarazem.

Szymborska ma niezwykle wycucie możliwości formy, a pozorna prostota jej wierszy zbudowana jest na precyzyjnych, przemyślanych konstrukcjach, korzystających z dobrodziejstw wersyfikacji, fonostylistyki, składni czy reguł mowy potocznej. Trudno zgodzić się z twierdzeniem, że autorka rezygnuje z eksperymentu językowego, kompozycyjnego czy rodzajowego⁷ – czyni to jednak inaczej niż lingwiści, bardziej kameralnie i dyskretnie⁸, jakby doraźnie, a nie systemowo, nie podważając jednocześnie zaufania do słowa. Ta świadoma sobie poezja, wykorzystująca niuanse gramatyki, składni czy frazeologii, ostrożnie i z wycuciem korzysta również z uporządkowań rytmicznych. We wczesnych tekstach, zarówno tych z niewydanego po wojnie tomu, jak i w tomikach *Dlatego żyjemy* (1952) i *Pytania zadawane sobie* (1954) pojawia się jeszcze duża różnorodność wersyfikacyjna, którą odnotowuje w swej książce o socrealistycznej twórczości Szymborskiej Anna Zarzycka⁹. Utwory te wykorzystują nieregularności metryczne, łącząc wersy o różnej długości (najczęściej dziewięcio-, dziesięcio- i jedenastozgłoskowe), czasem sylabotonizowane, dla wyrażenia zmienności sta-

⁴ B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, w: tegoż, *Szkice literackie*, oprac. i wstęp J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 86.

⁵ Tamże, s. 84, 86.

⁶ S. Balbus, *Słowo wstępne. Tak mało wierszy, tak wiele poezji*, w: *Radość czytania Szymborskiej*, s. 19.

⁷ Zob. W. Bolecki, *Wisława Szymborska i modernizm w Polsce*, „Pogranicza” 2004, nr 1, s. 44–45; A. Zarzycka, *Revolucja Szymborskiej 1945–1957. O wczesnej twórczości poetki na tle epoki*, Poznań 2010, s. 277.

⁸ Słabo wyczuwalny i niesystemowy, by przywołać określenia Dariusza Pawelca, proponującego pojęcia lingwizmu „dyskretnego” i „rozproszonego”; D. Pawelec, *Między dyskrecją a dyspersją. Oblicza końca poezji lingwistycznej*, w: *Kamp, lingwizm: niedokończone projekty nowoczesności*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka XIII, Poznań 2006, s. 17–18.

⁹ A. Zarzycka, *Revolucja Szymborskiej...*, s. 158.

nów emocjonalnych mówiącego „ja”, zdialogizowania utworu lub budowania nastroju (np. w cyklu o Janku Muzykancie¹⁰ czy wierszu *Transport Żydów*). Czarna piosenka z roku 1947 rozpoczyna serię utworów tematyzujących motywy muzyczne, przywołujących konteksty tańca, balu, piosenki i śpiewu. Te nawiązania szczególnie silnie zaznaczają swą obecność w dojrzalej twórczości poetki, począwszy od tomu *Wołanie do Yeti* (1957), by wspomnieć tylko o *Zakochanych*, *Koloraturze*, *Klasyku*, *Próbie*, *Przy winie*, *Starym śpiewaku*, ale również dużo późniejszym *Balu*¹¹. W późniejszych tomkach poetka coraz oszczędniej dysponuje numerycznością, wypracowując swój własny sposób wypowiedzi, indywidualną dykcję poetycką. Wiersz autorki *Dwóch małą Bruegla* uznawany jest przez badaczy za przykład wiersza wolnego zdaniowego, porządkowanego za pomocą różnego rodzaju paralelizmów, enumeracji i współbrzmień¹². Składniowość – jako zasada delimitacji wsparta powtarzalnością tego samego kształtu intonacyjnego oraz szeregami ekwiwalentnych powtórzeń na różnych poziomach językowej organizacji – sprzyja tu jednak swoistemu nienumerycznemu zrytmizowaniu, pozwalając jednocześnie na zbliżenie się tej poezji do naturalnego rytmu mowy potocznej. Jako jeden z pierwszych ten stan zdiagnozował Julian Przyboś, pisząc o obawie przed sztucznością mowy poetyckiej Szymborskiej, która chce „zachować naturalność toku mowy, tę jak to nazywają niektórzy «kolokwialność» narracji”¹³. Wraz z nowym, socrealistycznym doświadczeniem podmiotu, zrywającego z utopią wszelkich ujęć całościowych i systemowych, nasila się wieloperspektywiczność tej poezji, która stara się odtąd używać słów – pozornie – w sposób najprostszy, dokładając „trudu [...], żeby wydały się lekkie” (*Pod jedną gwiazdką*, z tomu *Wszelki wypadek*). Szymborska stopniowo odnajduje swój własny rytm dla wierszy i każdy z nich – jak z perspektywy Nobla pisał Michał Głowiński – „ma charakterystyczną dla niej melodię, odznacza się niepowtarzalnym tokiem słów, w którym odbija się jej indywidualność. Melodia taka nie ma nic wspólnego z tzw. muzycznością, jest sprawą poetyckiej osobowości, jedynej i niepowtarzalnej”¹⁴. Paul Claudel pisał niegdyś o „fundamentalnym jam-

¹⁰ Zob. tamże, s. 124–125.

¹¹ Pomijam tu nawiązania muzyczne tej poezji, o których pisali m.in.: J. Kwiatkowski, *Wisława Szymborska*, w: *Radość czytania Szymborskiej*; W. Lięża, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2001; J. Wiśniewski, *O jazzie, operze i klasycznym kompozytorze, czyli portrety muzyków w utworach Wisławy Szymborskiej*, w: *Wisława Szymborska. Tradice – súčasnost – recepcje*, Ostrava 2004.

¹² Zob. A. Legeżyńska, *Wisława Szymborska*, Poznań 1996, s. 102; D. Urbańska, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*, Warszawa 1995, s. 76.

¹³ J. Przyboś, *Poezja Szymborskiej*, w: *Radość czytania Szymborskiej*, s. 30.

¹⁴ M. Głowiński, *Jest wielkim poetą*, w: *Radość czytania Szymborskiej*, s. 49.

bie” w poezji („jedno uderzenie słabe, jedno mocne”), wywodzącym się z rytmu uderzeń serca, tego „wewnętrznego metronomu, który nosimy w piersi”¹⁵; Stanisław Barańczak, wsłuchując się w rytm chorego ciała, przywoływał i posługiwał się w wierszu przyśpieszonym „anapestem tętna”¹⁶; Wisława Szymborska zaś zdaje się doskonalić swój pozasystemowy, swobodny trochej, przeplatany amfibrachem – najbardziej potoczny i niewyrafinowany z możliwych w języku polskim sposób wierszowania, symulujący naturalny tok oraz tempo wypowiedzi. A jednocześnie przeplata go nieustannie owym „fundamentalnym jambem”, oddającym rytm bicia serca, jak w ostatniej strofie wiersza *Wszelki wypadek* (z tomu *Wszelki wypadek*), opowiadającym historię cudownego ocalenia bliskiej osoby od śmierci. Pierwszy wers dyktuje równy rytm jambu, powtarzany w początkowych partiach kolejnych wersów (jeśli uwzględnimy akcenty poboczne w zestrojach); w ostatnim zaś fragmencie, po amfibrachicznym wprowadzeniu zwalniającego tempo, zawieszającego nagle wypowiedź i jakby wstrzymującym oddech („posłuchaj”), serce mówiącego i odczuwającego jednocześnie podmiotu zdaje się gwałtownie przyspieszać, wybijając rytm trocheja:

- ' | - - | - - | - ' | - - | - - | - - -
 Więc jesteś? Prosto z nachylonej jeszcze chwili?
 - ' | - - | - - - | - - - | - - -
 Sieć była jednooka, a ty przez to oko?
 - ' | - - | - - - | - - - | - - -
 Nie umiem się nadziwić, namilczeć się temu.
 - ' -
 Posłuchaj,
 - ' | - - | - - | - - | - -
 jak mi prędko bije twoje serce.

Na tle tak oszczędnie dysponowanej rytmiczności w wierszach Szymborskiej wyraźnie rysuje się każda próba dodatkowego regularnego uporządkowania. O kilku tylko przypadkach szczególnej eksplozji rytmu, swego rodzaju uwolnienia rytmiczności mowy, mającej daleko poważniejsze niż tylko ludyczne¹⁷ czy formalne konsekwencje, chciałabym tutaj powiedzieć.

¹⁵ P. Claudel, *Positions et Propositions*, cyt. za: M.C. Ghyka, *Złota Liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, listem poprzedził P. Valéry, postowie M. Eliade, przeł. I. Kania, Kraków 2001, s. 145. Zob. też: J. Dembińska-Pawelec, „Poezja jest sztuką rytmu”..., s. 21.

¹⁶ Cytat z wiersza *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* z tomu *Chirurgiczna precyzja* z roku 1998. Cyt. za: S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007, s. 419.

¹⁷ Według E. Dąbrowskiej, „zdolność Szymborskiej do uwalniania muzyczności tkwiącej w języku i formie wierszowej służy ludycznej funkcji jej sztuki poetyckiej”; zob. też, *Wisława Szymborskiej poetycka sztuka „przekładu” sztuki*, w: *Wisława Szymborska*, s. 55.

Zacząć wypada od początku, czyli od *Urodzin* (z tomu *Wszelki wypadek*) – wiersza wielokrotnie interpretowanego, będącego metaforą ludzkiego bytowania w świecie natury¹⁸. Najczęściej pisano przy jego okazji o brzmieniowości wzmagającej rytmiczność, „dźwiękopodobnym rytmie”¹⁹, zacieraającym warstwę semantyczną i podkreślającym zarazem afirmatywny charakter nieopanowanego bogactwa darów natury.

Tyle naraz świata ze wszystkich stron świata:
moreny, mureny i morza i zorze,
i ogień i ogon i orzeł i orzech –
jak ja to ustawię, gdzie ja to położę?
Te chaszczce i paszczce i leszczce i deszczce,
bodziszki, modliszki – gdzie ja to pomieszczę?
Motyle, goryle, beryle i trele –
dziękuję, to chyba o wiele za wiele.
Do dzbanka jakiego ten łopian i łopot
i łubin i popłoch i przepych i kłopot?
Gdzie zabrać kolibra, gdzie ukryć to srebro,
co zrobić na serio z tym żubrem i zebra? –
Już taki dwutlenek rzecz ważna i droga,
a tu ośmiornica i jeszcze stonoga!
Domyślam się ceny, choć cena z gwiazd zdarta –
dziękuję, doprawdy nie czuję się warta.
Nie szkoda to dla mnie zachodu i słońca?
Jak ma się w to bawić osoba żyjąca?
Na chwilę tu jestem i tylko na chwilę:
co dalsze przeoczę, a resztę pomylę.
Nie zdążę wszystkiego odróżnić od próżni.
Pogubię te bratki w pośpiechu podróży.
Już choćby najmniejszy – szalony wydatek:
fatyga łodygi i listek i płatek
raz jeden w przestrzeni, od nigdy, na oślep,
wzgardliwie dokładny i kruchy wyniośle.

Prezenty natury zostają tu nie tylko nazwane, ale przede wszystkim zakodowane, wpisane w melodię wiersza, który zdaje się być konsekwentnym czterostopowcem amfibrachicznym, rezygnującym z wszelkich urozmaiceń w klauzulach i nagłosowych nieregularności, o dierezowanym toku, dopasowującym przedziały składniowo-intonacyjne do granic wersów. Wszelkie próby rozchwiania metrum zostają udaremnione pod wpływem wszechwładnej w wierszu rytmiczności: koniec stopy przypada wewnątrz wyrazu tylko w 14. wersie, wyrażającym jednocześnie zdziwienie podmiotu: „a tu

¹⁸ Zob. E. Balcerzan, *Rosyjskie Urodziny Wisławy Szymborskiej*, w: tegoż, *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków 1997, s. 124.

¹⁹ T. Nyczek, *Tyle naraz świata: 27 x Szymborska*, Kraków 2005, s. 122.

oś/miornica" (– ‘ – | – ‘ –). Powstaje dzięki temu wrażenie pulsowania życia, różnorodności i zmienności form przyrody, gnającej przed siebie „na oślep”; rośnie odczucie jej „szalonego” biegu, którego tempo sprawia kłopoty podmiotowi, martwiącemu się, że „w pośpiechu podróży” coś przoczy, pomyli, pogubi, nie zdąży. (W *Życiu na oczekaniu z Wielkiej liczby* wyzna poetka wprost: „Kiepsko przygotowana do zaszczytu życia, / narzucone mi tempo akcji znoszę z trudem”). W *Urodzinach* to właśnie miarowa powtarzalność wysuwa się na plan pierwszy, wsparta brzmieniową i składniową organizacją, ale wbrew pozorom to nie rytm podporządkowuje się tu warstwie dźwiękowej, lecz odwrotnie: rozpedzony amfibrach, jego regularne tempo uderzeń – słabe, mocne, słabe – określa ramy tego świata²⁰. Amfibrach obok trocheja najlepiej imituje naturalny tok polskiej mowy, tu jednak jego funkcja polega na eksponowaniu szczególnej miarowości, meliczności czy wręcz transowości²¹. Stąd efekt eksplozji totalnego rytmu, pozorowanego chaosu determinowanego wewnętrzną powinnością rytmu przyrody, zaklętego tańca, w który – chcąc nie chcąc – włączony zostaje podmiot, pytający: „Jak ma się w to bawić osoba żyjąca?”

Pozornie mogłoby się wydawać, że – jak ujął to Leśmian – „pochwycone” rytmicznie „przedmioty zatracają narzucone sobie życiem codziennym znaczenia, wypełniając się nagle treścią, która je spleta razem w jedną nierozzerwalną harmonię”²². Tyleż tu jednak afirmacji i radości, ile ukrytego między słowami lęku, poczucia niegodności i zarazem odrębności „ja” wobec nadmiaru natury, która nieuchronnie – jak rytm wiersza – przytłacza, nie zezwala na wyjątki i przypadki, porywa i ubezwłasnowolnia, jakby „o wiele za wiele” było naraz tu świata. Trzeba zgodzić się z Tadeuszem Nyczkiem, że „[d]oznanie niedoścignionego bogactwa świata ma w sobie aż coś z masochizmu [...]”²³. Krytyk pomija w interpretacji kwestię rytmu,

²⁰ Według Edwarda Balcerzana, rytm sylabotoniczny podporządkowuje się tu brzmieniom, podkreślając instrumentację: „wprowadzenie gry brzmieniowej dodatkowo dramatyzuje tekst, okazuje się bowiem decyzją, która pozornie rozwiązuje problem «porządkowy» – w istocie ów porządek rytmiczno-instrumentacyjny nie likwiduje chaosu, przeciwnie, wzmacnia chaos (samowolę przypadku) na poziomie semantycznym. Okazuje się, iż dla rymu – dla wewnętrznego echa – spotykają się – i dziwią się sobie – byty z różnych, przypadkowo złączonych dziedzin, więc na przykład ulotne drobiny natury (motyle) sąsiadują z ociężałością dużych małp (goryle), a obok – zupełnie bez sensu – beryle: pierwiastek chemiczny Be”; zob. E. Balcerzan, *Rosyjskie Urodziny Wisławy Szymborskiej*, s. 126.

²¹ O specyficznej miarowości i pieśńowości rytmu amfibrachicznego na przykładzie wiersza romantycznego pisała Zdzisława Kopczyńska; zob. Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *O wierszu romantycznym*, Warszawa 1963, s. 60.

²² B. Leśmian, *Rytm jako światopogląd*, w: tegoż, *Szkice literackie*, s. 46.

²³ T. Nyczek, *Nieogarnione. Zapiski nieśpiesznego czytelnika*, w: *Radość czytania Szymborskiej*, s. 291.

a to on właśnie czytelnika „zmusza do zachwytu”²⁴, zyskując w wierszu samodzielne znaczenie, dar staje się tu jednocześnie nakazem, agresywny rytm zarazem porusza i więzi. Jak u Leśmiana niemal – „słowa idą [tu] w ślad za rytmem przewodnim jak za nicią Ariadny”²⁵, zaś ich transowe kołysanie zdaje się podporządkowywać sobie działania i świadomość podmiotu. W wierszu Szyborskiej rytm nie zyskuje jednak własności poznawczych, nic tu nie „nieśmiertelnieje” i do objawienia nie prowadzi²⁶, nie otwiera się na transcendencję i nie odkrywa żadnej tajemnicy, oprócz tej ponawianej z każdym zwykłym cudem urodzin, „że świat jest niewyczerpywalnym źródłem wrażeń niepoddających się ostatecznej kodyfikacji w żadnym systemie”²⁷. *Urodziny* odślaniają przed człowiekiem nieskończony nadmiar form rzeczywistości, ale obietnica obcowania z Pełnią czy Prajednią w jej „wielkiej liczbie” i różnorodności bytów pozostaje niezrealizowana, a nawiązanie dialogu z naturą okazuje się niemożliwe – ten świat po raz kolejny pozostaje dla bohatera niemy i głuchy²⁸. Inaczej niż u Czesława Miłosza – sumowanie nie prowadzi tu do całości, Szyborska pozostaje poetką świadomości, a nie epifanii, jej świat bowiem „nie narodził się z ducha muzyki i nie podtrzymuje go harmonia sfer”²⁹, jak pisał Arent van Nieukerken, nazywając ów konceptyzm rytmiczny Szyborskiej ironicznie metafizycznym.

Pełnia, podobnie jak pełna regularność wiersza, okazuje się w *Urodzinach* niemożliwa. Metrum amfibrachiczne wyznacza tu bowiem jedynie partyturę – idealną, arbitralną i ponadjednostkową, ponieważ podporządkowaną naturalnemu rytmowi świata, na który człowiek nie ma wpływu. Narzuca tym samym określone tempo, któremu nie chce się poddać podmiot, domagający się swobody, prawa do własnego porządku – życia i wypowiedzi, możliwości indywidualnej, nierytmicznej „mowy” na tle systemowego „języka”. „Ja” chce się „odróżnić od próżni”, zaistnieć „raz jeden w przestrzeni”, broniąc prawa do wykonania zadanej mu partytury w sposób niejednoznaczny, nieprzewidywalny i niekonsekwentny. Odbywa się tu

²⁴ Tamże, s. 294.

²⁵ B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, s. 84.

²⁶ Tamże.

²⁷ A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*, Kraków 1998, s. 375.

²⁸ Jak pisała o tej poezji A. Legeżyńska: „Otoczony florą i fauną, gwiazdozbiorami i pejzażami ziemi *homo sapiens* nie usłyszy żadnego głosu prócz swego własnego. Nie zostanie doń skierowana jakakolwiek «nieczłowiecza» wypowiedź, która przywróciłaby mu poczucie prajedni”; zob. też, *Milczenie roślin. Człowiek i natura w poezji Wisławy Szyborskiej*, w: *Wisława Szyborska*, s. 140.

²⁹ A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm*, s. 373.

swego rodzaju „walka z wierszem”³⁰, która jest walką z każdym systemem, jakkolwiek będziemy go rozumieć, sprzeciwem wobec odgórnie zaprogramowanego ludzkiego losu, nawet jeśli wydaje się on odwieczny i najbardziej naturalny. W planie rytmicznym wiersz zdaje się bowiem tylko symulować „czysty” sylabotonik, dopasowując sztucznie stopy do zestrojów akcentowych, a metrum staje się tu swego rodzaju formą przemocy, zniewolenia czy zawłaszczenia. Szymborska równoległe z naśladowaniem systemu dekonstruuje jego regularną rytmiczność w dyskretny, niemal niezauważalny sposób, podejmując w *Urodzinach* próby rozerwania magicznego amfibrachu i wyswobodzenia się spod jego zniewalającego wpływu.

Ramę czy cudzysłów buduje już pierwszy wers, niepoddający się hipnotycznej powtarzalności – przynosi on uświadomienie zewnętrznej perspektywy podmiotu, uwyrażnia zdystansowanie do zagarniającego go rytmu świata. Zaczyna się zatem po ludzku i po szymborsku, powoli, trocheicznie, dopiero pod koniec wersu zaczyna się stabilizować amfibrach:

‘- | ‘- | ‘- | -‘- | -‘- | -‘-

Tyle naraz świata ze **wszystkich** stron świata³¹.

Od następnego wersu rytm zdaje się być już konsekwentnie amfibrachiczny, lecz pewna dwuznaczność pojawia się w czwartym wersie:

-‘- | -‘- | -‘- | -‘-

jak **ja** to ustawię, gdzie **ja** to położę?

Przy takiej interpretacji „ja” zostaje włączone w monotony tok wiersza³², jego odrębność zostaje jednocześnie zaznaczona akcentem, ale i zagrożona,

³⁰ Sformułowanie to ukuł Stanisław Balbus, a wykorzystał Stanisław Barańczak, z precyzją i finezją interpretując rytmiczną organizację *Świtów* Czesława Miłosza. Abstrahując od odmiennego historycznoliterackiego kontekstu, w jakim osadzony jest ten wczesny wiersz autora *Trzech zim*, warto tu przytoczyć słowa interpretatora, które mogą stać się komentarzem również do tekstu Szymborskiej: „Tocząca się tu w materii brzmieniowo-rytmicznej «walka z wierszem» jest zewnętrzną formą głębiej ukrytego buntu poety – zdefiniowanego jako ten, który pragnie «prawa zbadać» – przeciw koniecznościom egzystencji, przeciw jej nie uznającym sprzeciwu ograniczeniom, jej despotycznym rytmom i porządkom”. Zob. S. Balbus, *„Pierwszy ruch jest śpiewanie”* (O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne), w: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, red. J. Kwiatkowski, Kraków–Wrocław 1985, s. 464; S. Barańczak, *Tunel i lustro. Czesław Miłosz: „Świty”*, w: tegoż, *Pomyślane przepaście. Osiem interpretacji*, posłowie I. Opacki, Katowice 1995, s. 21–22.

³¹ To tylko jedna z możliwości, pod warunkiem że zrezygnujemy z akcentowania „stron” i ściągniemy zestrój. Jeśli bowiem pozostawimy ten akcent, rytm amfibrachiczny w tym wersie jeszcze się nie pojawi: „ze **wszystkich stron świata**”.

³² Możliwa jest również alternatywa trocheiczna całego wersu, która wymazuje „ja” spod akcentu; za tę uwagę w dyskusji nad tekstem dziękuję Witoldowi Sadowskiemu.

ponieważ wchłonięta przez regularny rytm świata. Gdy jednak zaznaczymy logicznie pytanie, kładąc tym samym nacisk na autorefleksyjność podmiotu, rytm zostaje po raz drugi dyskretnie przełamany czy rozchwiany, wymuszając zwolnienie tempa wypowiedzi i podwojenie akcentów:

— — — | — — — | — — — | — — —

jak ja to ustawię, gdzie ja to położę?

Bohaterka wiersza ujawnia swe myśli i wyodrębnia operacje intelektualne: gdzie ja to pomieszczę? co mam z tym zrobić? domyślam się; nie szkoda to? jak mam się w to bawić? Bezmyślności automatyzującego się rytmu towarzyszy więc dystans samoświadomości podmiotu, któremu nie wystarcza „sens istnienia” odkryty w naturze i który, nie mogąc co prawda wybić się na niepodległość, próbuje zachować swą indywidualność – w wierszu *Do serca w niedzielę* (z tomu *Sto pociech*) poetka powie: „Dziękuję ci, serce moje, że raz po raz, wyjmujesz mnie z całości”.

Urodziny to tekst napisany z rozmachem, głośny i roztańczony, lecz jego rytmiczna dynamika zdaje się coś maskować – nicość? zagadywać – ciszę? zniczulać – śmierć? Jak pisał Jerzy Kwiatkowski, nie wspominając przy tej okazji o rytmach tej poezji, „Szyborska ukrywa głębsze, filozoficzne dno swoich wierszy. [...] Ukrywa [...] – tragiczny, gorzki sens swojej poezji. Udaje, że niczym znowu tak bardzo się nie przejmuje”³³. O ile poezja Leśmiana mogła być jeszcze „rytmicznym zaklinaniem świata”³⁴, o tyle poezja noblistki tych złudzeń dawno się już pozbyła, traktując rytmiczność jako szczególnie gest na tle niebytu, uobecniający i intensyfikujący życie – i odraczający „zaświat” nicości.

Również inne wiersze z naturą w roli głównej korzystają z regularnej rytmiczności, choć z różną konsekwencją: *Nic dwa razy*, *Zdumienie*, *Ruch*, *Allegro ma non troppo*, *Pogoń*, *Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy*. *Allegro ma non troppo* (z tomu *Wszelki wypadek*) rozpoczyna bezpośredni zwrot do życia:

Jesteś piękne – mówię życiu –
bujniej już nie można było,
bardziej żabio i słowiczo,
bardziej mrówczo i nasiennie.

Staram mu się przypodobać,
przypochlebić, patrzeć w oczy.

³³ J. Kwiatkowski, *Wisława Szymborska*, w: *Radość czytania Szymborskiej*, s. 85.

³⁴ M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 97.

Zawsze pierwsza mu się kłaniam
z pokornym wyrazem twarzy.

Zabiegam mu drogę z lewej,
zabiegam mu drogę z prawej,
i unoszę się w zachwycie,
i upadam od podziwu.
[.....]

Wiersz pisany jest ósmiozłogowcem trocheicznym – rzecz ujmując słowami Szymborskiej: rytmicznie „już nie można było”. Podmiot stara się tym samym życiu „przypodobać, przypochlebić”, ale jego słowa o „pokornym wyrazie twarzy” brzmią już dwuznacznie, gdyż naruszają regularny porządek wiersza:

´- | ´- | ´- | ´-
Zawsze **p**ierwsza **mu** się **k**łaniam
-´- | -´- | ´-
z pokornym wyrazem **t**warzy.

Podobne zachwianie trocheja towarzyszy nagłosom dwóch następnych wersów:

-´- | -´- | ´-
Zabiegam mu **d**rogę z **l**ewej,
-´- | -´- | ´-
zabiegam mu **d**rogę z **p**rawej.

Bohaterka jakby „zabiegała” o względy życia *allegro ma non troppo* – „szybko, ale nie za bardzo”, jednocześnie zagradzając mu drogę, czyli przeszkadzając, zakłócając jego tok – pochwała jest zatem nieco pragmatyczna i ironiczna: „Byle tylko nie urazić, / nie rozgniewać, nie rozpętać”. Te dwa momenty zakłócenia rytmu to próby wydostania się poza ciągłość i nieprzerwanłość biegu życia, bezwzględnie zmierzającego ku nicości: „Czy na chwilę, choć raz jeden, / dokąd idzie – zapomniało?”

Podobnie wyrachowany pozostaje akrobata z wiersza pod takim tytułem (z tomu *Sto pociech*), „ułomny” człowiek, który „spiskuje od głowy do stóp / przeciw takiemu jakim jest”, wszystko po to, by „chytrze” „pochwyć w garść rozkołysany świat”.

Z trapezu na
na trapez, w ciszy po
po nagle zmiłkłym werblu, przez
przez zaskoczone powietrze, szybszy niż
niż ciężar ciała, które znów
znów nie zdążyło spaść.

Sam. Albo jeszcze mniej niż sam,
mniej, bo ułomny, bo mu brak
brak skrzydeł, brak mu bardzo,
brak, który go zmusza
do wstydliwych przefrunieć na nieupierzonej
już tylko nagiej uwadze.

Mozolnie lekko,
z cierpliwą zwinnością,
w wyrachowanym natchnieniu. Czy widzisz,
jak on się czai do lotu, czy wiesz,
jak on spiskuje od głowy do stóp
przeciw takiemu jakim jest; czy wiesz, czy widzisz

jak chytrze się przez dawny kształt przewleka i
żeby pochwycić w garść rozkołysany świat
nowo zrodzone z siebie wyciąga ramiona –

piękniejsze ponad wszystko w jednej tej
w tej jednej, która zresztą już minęła, chwili.

Rozchwiany ruch wzlatującego – mimo braku skrzydeł – cyrkowca oddany zostaje przez podwojenie drobnych słów w kolejnych klauzulach i nagłosach, a „[n]iewidzialna pauza wypełnia utwór powietrzem i wahadłowym ruchem”, jak rzecz ujęła autorka tomu *Wielka pauza*, Urszula Koziół³⁵. W tym wierszu, inaczej niż w *Urodzinach*, *Allegro ma non troppo* czy *Nic dwa razy*, Szymborska narzuca słowom tok nienaturalny, sztucznie poprzerywany, skonfrontowany z „rozkołysanym rytmem” świata, przelamujący go i ujawniający nieprawomyślny wobec praw natury punkt widzenia. Akrobata chwije się tu „na sznurze rytmu”³⁶, a wszystko odbywa się w oddali od zgiełku „chaszczy i paszczy i leszczy i deszczy” – za to „w ciszy po”, zaś bohater jest „sam. Albo jeszcze mniej niż sam” – zaprzeczając prawom fizyki, szybuje przez „zaskoczony powietrze” i ociera się o śmierć. Wielka pauza, zawieszenie rytmu, zachwianie regularności wydobywa na plan pierwszy właśnie ciszę i niebyt, jakby zdjęcie rytmicznej skóry wiersza odsłoniło w pęknięciach rozłamanych wersów to, co pod nią ukryte. To jednocześnie ponowne, lecz jakże inne, nierytmiczne i samotne „urodziny” człowieka, który wzlatując: „nowo zrodzone z siebie wyciąga ramiona –”. Rozchwiany w tekście rytm ociera się o niezwerbalizowaną, ale groźną w nienaturalnym zawieszeniu i wersów, i ciała – śmierć. Przerwanie tego rozkołysania, które jest jednocześnie zamilknięciem, powróci w stematyzo-

³⁵ U. Koziół, „Przekład podobieństwa”, w: *Radość czytania Szymborskiej*, s. 336.

³⁶ Cytat z wiersza Leśmiana *Poeta*, z tomu *Napój cienisty*; zob. B. Leśmian, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Wrocław 1991, s. 183.

wany sposób także w późniejszych utworach: w *Negatywie* życie to „burza przed ciszą”, w *Moralitecie leśnym* „śmierć [...] gada / pospolitą prozą”, a więc nierytmicznie i nierymowo (oba wiersze z *Chwili*), a w *Zdarzeniu* (z tomu *Dwukropek*) „gdyby nie ćwierć sekundy / zachwianego rytmu”, biegnąca antylopa mogłaby uniknąć końca w paszczy lwicy. Również dla kota pozostawionego w pustym mieszkaniu śmierć właściciela oznacza przede wszystkim zaburzenie niezmiennego porządku dnia:

Coś się tu nie zaczyna
w swojej zwykłej porze.
Coś się tu nie odbywa
jak powinno

Można powiedzieć, że to rytm życia „był i był, / a potem nagle zniknął / i uporczywie go nie ma” (*Kot w pustym mieszkaniu*, z tomu *Koniec i początek*). Tym razem akrobata zachwiał się ostatecznie, próbując „pochwycić w garść rozkołysany świat”.

Wypada powtórzyć za Stanisławem Balbusem, że zwłaszcza w późnej twórczości Szymborskiej „panuje [...] ogólny nastrój właściwy utworom o tempie i dynamice już nie *allegro ma non troppo* [...], ale, powiedzmy, *andante spianato sotto voce*. A w tych wyciszeniach staje się coraz lepiej słyszalna wewnętrzna metafizyczna tonacja tej poezji”³⁷. Półgłosem, w umiarkowanym tempie, bez gwałtownej dynamiki, we własnym rytmie odroczonej³⁸ świadomości – taka jest dykcja coraz „słabiej słyszalnych”³⁹ tekstów Szymborskiej. Charakterystyczny jest zwłaszcza rytm wygasających, jakby cichnących nieśpiesznie i stopniowo wierszy. Tak jak w zakończeniu programowego liryku *Obmyślam świat* (z *Wołania do Yeti*):

A wszystko inne jest jak Bach
chwilowo grany
na pile.

– jak w przepięknym liryku o miłości i niebycie, rozpoczynającym się od słów *Nicość przenicowała się także i dla mnie...*:

A mnie się tak złożyło, że jestem przy tobie.
I doprawdy nie widzę w tym nic
zwyyczajnego.

– czy w *Vermeerze* z tomu *Tutaj*⁴⁰:

³⁷ S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 185.

³⁸ Por. L. Neuger, *Znaki odroczenia*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 7, s. 2–3.

³⁹ E. Balcerzan, *Rosyjskie Urodziny Wisławy Szymborskiej*, s. 126.

⁴⁰ Cyt. za wydaniem: W. Szymborska, *Tutaj*, Kraków 2009.

Dopóki ta kobieta z Rijksmuseum
w namalowanej ciszy i skupieniu
mleko z dzbanka do miski
dzień po dniu przelewa,
nie zasługuje Świat
na koniec świata.

W *Obmyślam świat śmierć*, określona jako „cisza bez oddechu”, w drugiej, poprawionej wersji Księgi będzie „niezłą muzyką”, gaśnięciem „do taktu”, a więc „spokojnym, stopniowym i rytmicznym pogrążaniem się w ciszy” dzięki znieczulającej władzy muzyki⁴¹. W rytm umierania wpisana zostaje tym samym obietnica metafizycznego sensu. Ale to tylko sen, utopijny plan, któremu przeciwstawia się nierytmiczne, ponieważ śmiertelne i chwilowe – „wszystko inne”, będące ułomną realizacją doskonałej partytury, niemogącą się powieść próbą pochwycenia rozkołysanego rytmu świata. Najważniejsze jest właśnie owo wykonanie, niewierne, dysonansowe i nierytmiczne; wykonanie, które dopuszcza odchylenia, wynikające z ułomnej kondycji instrumentu, jakim jest człowiek. Spójność i ład zawsze były w tej poezji podejrzane, życiu na ziemi towarzyszy bowiem poczucie dziwności i dysharmonijności, poszukiwanie wpisanej w rytm świata indywidualnej arytmii pojedynczego istnienia⁴². Rytm w poezji Szymborskiej z biegiem lat przestają być tylko chwytem czy ludyczną zabawą, stając się poważną grą świadomości w starciu z bytem, uruchamiając myślenie o życiu i śmierci, przemijaniu i nicości, doskonałości i bólu; są odraczaniem, zagłuszaniem niebytu, lecz także jego ujawnianiem. Wczesne wiersze bywały bardziej zrytmizowane, głośnie i roztańczone; w późniejszych muzyka powoli cichnie, tempo – zwalnia, rytmiczność pęka, a z załamania wersów zdaje się wyzierać cisza. Ale właśnie w tych wyciszeniach i szczelinach coraz wyraźniej można wysłyszeć i dojrzeć ostatnie „znaki odroczenia”: niemy odgłos mleka przelewanego z dzbanka do miski przez bohaterkę obrazu Vermeera czy „mój ludzki oddech” autorki *Mapy*, patrzącej na nas, jak mówi ostatni wers ostatniego wiersza – „nie tego świata”⁴³.

⁴¹ W. Lięża, *O poezji Wisławy Szymborskiej*, s. 243.

⁴² Zob. M. Stala, *Piosenka o końcu świata. Na marginesie tomu „Tutaj” Wisławy Szymborskiej*, w: tegoż, *Niepojęte: Jest. Urywki nie napisanej książki o poezji i krytyce*, Wrocław 2011, s. 48.

⁴³ Cyt. za wydaniem: W. Szymborska, *Wystarczy*, Kraków 2011.

„Sztuka kulinarna” Wisławy Szymborskiej

Na początku zaznaczę, o czym mówić nie będę. O kulinarnych upodobaniach noblistki Wisławy Szymborskiej, o fatalnym jedzeniu w stołówce w kamienicy przy Krupniczej, o wrażeniu, jakie wywarł na młodej poetce Miłosz-cherubin zjadający schaboszczaka z kapustą, czy talerzach ozdobionych „lepiejami”, na których można spożyć posiłek dzięki uprzejmości Fundacji Szymborskiej. Nie interesuje mnie praktyczny, biograficzny i medialny wymiar kuchni w życiu autorki *Soli*. Klasyk sztuki kulinarnej, Anthelme Brillat-Savarin, mawiał: „Powiedz mi, co jesz, a powiem ci, kim jesteś”¹. Prześledzenie wątków gastronomicznych w poezji Szymborskiej prowadzić ma właśnie do rozpoznania refleksji antropologicznej, jaka wyłania się podczas lektury tekstów podejmujących wątki kulinarne – do skonstruowania indywidualnej, gdyż zakorzenionej w niepowtarzalnej poetyckiej artykulacji, a zarazem wspólnej, ponieważ opartej na powtarzalnych doświadczeniach życiowych każdego z nas, opowieści, która próbuje nadać światu sens.

Kulinaria rozumiem tu hasłowo jako synonim wszelkiego jedzenia, czynności spożywania oraz przekształcania pokarmów wraz ze związanymi z nimi procedurami i narzędziami, rezygnując tym samym z szerokiej definicji konsumpcjonizmu jako całokształtu procesów społecznych, które towarzyszą wymianie towarowej i jej kontekstom ekonomicznym. Biorę pod uwagę wszystko, co dotyczy jedzenia z perspektywy fizjologii i uwarunkowań biologicznych, lecz także jego aspekt symboliczny, kulturowy². Pożywienie bowiem, jak pisał Claude Lévi-Strauss, umiejscawia się na styku natury i kultury: zaspokajając naturalne potrzeby, poprzez przetwarzania

¹ A. Brillat-Savarin, *Fizjologia smaku*, przeł. J. Guze, Warszawa 1973, s. 8.

² Zob. J. Płuciennik, A. Winer, *Jak jest możliwa literacka antropologia konsumpcji?*, w: *Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa?*, red. P. Czapliński, A. Legeżyńska, M. Telicki, Poznań 2010, s. 141.

nie pokarmów i wytwarzanie społecznych regulacji ich spożywania jesteśmy częścią obu tych obszarów: „[...] jedzenie jest szczególnie dobrym «pośrednikiem», ponieważ jedząc, ustanawiamy – w dosłownym znaczeniu – bezpośrednią tożsamość między nami (kultura) a pożywieniem (natura). Przyrządzanie jedzenia jest więc powszechnie spotykanym środkiem przetwarzania natury w kulturę [...]”³. Zapytanie zatem o to, co, ale też w jaki sposób, jedzą bohaterowie wierszy Szymborskiej (lub dlaczego tego nie robią), otwiera obszar „antropologicznej niepewności” (rozumianej jednak inaczej niż proponował to Lévi-Strauss), namysł nad wyrażonym czy projektowanym przez tę poezję rozumieniem kondycji człowieka. Pytanie to można też postawić inaczej: dlaczego literacko wyrażona podmiotowość uwikłana zostaje w konsumpcyjną leksykę i kuchenne konteksty?

Najogólniej rzecz można by ująć następująco: „kulinaria” w poetyckim świecie Szymborskiej stanowią „rodzaj uniwersalnego operatora dyskursu”⁴, uruchamiający myślenie przede wszystkim w perspektywie relacji: natura (biologia) a kultura (świadomość). Autorka czerpie z języka gastronomii, traktując go jako medium znaczeń kulturowych, z siatki dostępnych skojarzeń wybierając z reguły jednak nie te najbardziej prawdopodobne i atrakcyjne: nieaktywna z reguły zostaje symbolika wiążąca się z erotyzmem i zmysłową przyjemnością jedzenia, rytualnością pokarmów i otwarciem na Transcendencję, rozkoszowaniem się życiem, odkrywaniem pełni istnienia, poszukiwaniem bliskości z drugim człowiekiem. W tekstach Szymborskiej dominuje swoista redukcja czy asceza konsumpcyjna i ta powściągliwość sprawia, że szczególnie widoczne na jej tle są utwory, w których sygnały kulinarne urastają, jak w *Kobietach Rubensa*, do rozmiarów hiperkonsumpcji.

Motywy te występują zwykle w trzech aspektach: biologicznym wymiarze zaspokajania podstawowych potrzeb człowieka, społecznej sieci powiązań międzyludzkich oraz obszarze symboliki kulturowej, otwartej na konteksty historii, sztuki, metafizyki i etyki. Prześledzone pod tym kątem wiersze Szymborskiej opowiadają czytelnikowi swego rodzaju „naturalną i moralną historię jedzenia”, kulinarną wersję „historii ludzi”, z której zdawał egzamin bohater *Dwóch małą Bruegla*. Autorka *Soli*, z pozorną dezynwolturą traktując pożywienie samo w sobie, zdaje się przede wszystkim uświadamiać w swych wierszach, że może ono, jak pisał autor *Historii jedzenia* Felipe Fernández-Armesto, „[...] zawierać w sobie różne znaczenia. [...] Nie tylko podtrzymuje życie, ale czasami je uwzniośla bądź degraduje.

³ E. Leach, *Lévi-Strauss*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1998, s. 47.

⁴ R. Barthes, *Czytanie Brillat-Savarina*, w: tegoż, *Lektury*, przeł. E. Wieleżyńska, Warszawa 2001, s. 201.

Może zmienić jedzącego na gorsze i na lepsze. Wywiera duchowe i metafizyczne, moralne i przeobrażające wpływy⁵. Jedzenie w wierszach Szymborskiej staje się transformatorem treści kulturowych, pomaga diagnozować społeczną czy historyczną sytuację człowieka, zadawać pytania tożsamościowe i metafizyczne. Szczegół bowiem w tej zintelektualizowanej i uważnej poezji, także kulinarny, choć zwykle nieatrakcyjny i rozproszony, z reguły nie pozostaje bezinteresowny.

„Niedopita herbata” kochanków i „tłuste dania miłosne”

O ile kochankowie w erotykach zwykli pojawiać się w kulinarnych sytuacjach, a gastronomiczna metaforyka wskazywać na ich erotyczne „porwanie” – zgodnie z uwagą Barthes’a, iż „[w]spólny posiłek, przyjemność jedzenia razem, jest [...] wartością mniej niewinną, niżby się wydawało”⁶ – o tyle zakochanych Szymborskiej obowiązuje swoista dekonsumpcja, jakby we wzniosłej i tragizującej konwencji przeżywania miłości nie mieściło się trywialne spożywanie. Ci z tekstu *Obmyślam świat* są „zbyt nadzy”, „zbyt objęci, z nastroszoną / duszą” (WY 59)⁷, żeby myśleć o jedzeniu, a w *Jawności*, w której przemawiają „nadzy kochankowie”, występują jedynie kuchenne dekoracje: „stół w milczeniu trwa znaczącym. / I wiedzą szklanki, czemu na dnie / herbata stygnie niedopita” (WY 30). W wierszu *Przy winie* zastawiony stół stabilizuje codzienny, nieczuły na emocje wymiar rzeczywistości, stanowiąc kontrpunkt dla zawiedzionego uczucia miłości: „Stół jest stołem, wino winem / w kieliszku co jest kieliszkiem / i stoi stojąc na stole” (S 85). Gdy zaś w *Złoty godach* małżonkowie z pięćdziesięcioletnim stażem jednym „gestem podnoszą łyżeczki do ust”, oznacza to dopasowanie wypierające i miłość, i erotyzm, i indywidualność: „spełza płeć, tleją tajemnice” (S 78). Uważna obserwacja osób jedzących może bowiem, jak chce Brillat-Savarin, przynieść wiedzę o nich samych, opis pary małżeńskiej znacząco odbiega jednak od tego przytoczonego przez autora *Fizjologii smaku*:

⁵ F. Fernández-Armesto, *Wokół tysiąca stołów czyli historia jedzenia*, przeł. J. Jackowicz, Warszawa 2003, s. 51.

⁶ R. Barthes, *Czytanie Brillat-Savarina*, s. 182.

⁷ Teksty Szymborskiej cytuję za wydaniem: W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, wydanie nowe, uzupełnione, Kraków 2010 (tomiki: *Wotanie do Yeti* – WY, *Sól* – S, *Sto pociech* – SP, *Wszelki wypadek* – WW, *Wielka liczba* – WL, *Ludzie na moście* – LM, *Koniec i początek* – KP, *Chwila* – C, *Dwukropek* – D); W. Szymborska, *Tutaj*, Kraków 2009 (T); W. Szymborska, *Wystarczy*, Kraków 2011 (W). W nawiasie podaję skrót odsyłający do tomiku oraz numer strony.

Dalej para kochanków: widać to po jego gotowości, jej pieszczotliwych słówkach i smakoszostwie obojga. Oczy błyszczą im przyjemnością; i z kompozycji ich posiłku można odgadnąć przeszłość i przewidzieć przyszłość⁸.

Powściągliwa poezja Szymborskiej nie wykorzystuje motywów kulinarnych do ekspresji tematu miłosnego. Owoce, które bywają w literaturze „hieroglifami rozkoszy”⁹, u autorki *Głosu w sprawie pornografii* tracą całkowicie swój zmysłowy charakter: tekst ten korzysta z rytualnej figury społecznego aktu jedzenia, nawiązuje do wątku intelektualnej, filozoficznej dysputy, platońskiej biesiady, której jednak nie towarzyszy rozpusta kulinarna: podczas „schadzek” tych, „którzy myślą”, „parzy się ledwie herbatą” i „[i]nne im w smak owoce / z zakazanego drzewa wiadomości / niż różowe pośladki z pism ilustrowanych” (LM 275).

Nie ma w wierszach motywu rozkoszowania się smakiem i zmysłowej „przyjemności jedzenia”¹⁰, żadnej też „instynktownej” skłonności do smakoszostwa, które Brillat-Savarin wiązał z naturą kobiecą¹¹. Szymborska, przełamując kulinarne konwencje, jest w tej materii szczególnie niestereotypowa, wręcz „niekobieca”. Nie wykazuje subtelnego smaku, nie kokietuje i nie kreuje za pomocą jedzenia nastroju intymności, do prawdziwego spotkania z drugim człowiekiem nie dochodzi u niej podczas spożywania, a jedzenie nie staje się „ćwiczeniem uważności i bliskości”, jak to ma miejsce np. u Ewy Lipskiej¹². Być może bohaterka *Portretu kobiecego* opisana została z punktu widzenia reprezentującego właśnie męskie wyobrażenie kobiecości: trzyma ona w rękach „tasak do mięsa, kompres i kieliszek czystej”, gdyż „albo go kocha, albo się uparła” (WL 224). Świadomie przyjmuje rolę tej, „która przygotowuje lub podaje, ale nie je”, jak pisał Barthes:

Wiemy, że w potężnej mitologii, jaką mężczyźni wypracowali wokół kobiecego ideału, o pożywieniu systematycznie się zapomina. Widzimy zwykle kobietę w stanie miłości bądź niewinności; nigdy nie widzimy jej przy jedzeniu: jest to ciało w glorii, wyzbyte wszelkich potrzeb. W ujęciu mitologicznym pożywienie jest rzeczą mężczyzn, kobieta ma w nim swój udział najwyżej jako kucharka bądź służąca¹³.

Podobny punkt widzenia pojawia się w *Kobietach Rubensa*, ironicznie i ze stylistycznym rozmachem wykorzystujących erotyczny potencjał jedzenia. Mamy w nich do czynienia z wielokrotnie już opisywaną „bujną zmy-

⁸ A. Brillat-Savarin, *Fizjologia smaku*, s. 197–198.

⁹ P. Camporesi, *Laboratoria zmysłów*, przeł. J. Ugniewska, Gdańsk 2005.

¹⁰ R. Barthes, *Czytanie Brillat-Savarina*, s. 181.

¹¹ A. Brillat-Savarin, *Fizjologia smaku*, s. 102.

¹² Zob. A. Piech-Klikowicz, „Patrzmy sobie w oczy...” *O twórczości Ewy Lipskiej*, Kraków 2013, s. 28.

¹³ R. Barthes, *Czytanie Brillat-Savarina*, s. 183.

słowością obfitych, barokowych kształtów, odwołującą się do fizjologii¹⁴, podkreślającą jednocześnie seksualną obsesyjność czy gorączkowość męskiego pożądania¹⁵. Smak został tu zintegrowany z pozostałymi zmysłami, a cała ta eksplozja kulinariów, owa „żeńska fauna” przetaczająca się przez wiersz kojarzy się z przeznaczonymi do konsumpcji zwierzętami i kuchennymi atrybutami: kobiety są jak kury, które „[g]nieżdżą się w stratowanych łóżach”, czy koguty, co „śpią z otwartymi do piania ustami”, „jak łoskot beczek nagie”, rumiane jak wino i otyłe jak „ciasto w dzieży”, a z ich gruczołów „drożdże sączą się w krew” (S 88). Wkraczamy tym samym na teren zainscenizowanego „przepychu pragnienia miłosnego bądź gastro-nomicznego”¹⁶, gdzie dominuje zmysłowa przyjemność oraz rozkosz podniebienia, a bezkształtna, przelewająca się kobiecość, owa pierwotna i naturalna materia, tu „rozdyniona” i urastająca do gargantuicznych rozmiarów, zostaje – dosłownie – opanowana w zgrabnym, barokowym stylu – i w formie dania podanego na talerzu.

W wierszu nie ma jednak mowy o wspólnym posiłku kochanków, lecz kulinarno-erotycznym uprzedmiotowieniu kobiety, potraktowanej jak potrawa przeznaczona do spożycia. „«Dania miłosne», które przyrządzają się same, oczekują na konsumpcję graniczącą z obżarstwem”, interpretuje tekst Ligęza, obawiając się „protestu obrażonych czytelniczek-feministek”¹⁷. Wiersz można również czytać jako sfingowany, autokompromitujący się głos artysty-mężczyzny, uruchamiający dyskusję nie tylko o ograniczeniach wzorca estetycznego, ale też o uprzedmiotawiającej kobietę formie aktu. Według Lyndy Nead, akt stanowi „środek służący do opanowania kobiecości i kobiecej seksualności”, zaś techniki jego przedstawiania to metody „kontrolowania niesfornej cielesności i umieszczania jej w bezpiecznych granicach dyskursu estetycznego”¹⁸. Przypadek „kobiet Rubensa” byłby na tym tle modelową, lecz także ironicznie przerysowaną przez udosłownienie konsumenckiego spojrzenia mężczyzny na kobietę, egzemplifikacją sytuacji ustanowienia „męskiej tożsamości artysty i konesera, twórcy i konsumenta ciała kobiety”¹⁹.

¹⁴ M. Czermińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1–2, s. 236.

¹⁵ Zob. G. Bataille, *Łzy Erosa*, wprowadzenie J.M. Lo Duca, przeł. i postowie T. Swoboda, Gdańsk 2009, s. 205.

¹⁶ R. Barthes, *Czytanie Brillat-Savarina*, s. 180.

¹⁷ W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2001, s. 174, 175.

¹⁸ L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Poznań 1998, s. 14, 15.

¹⁹ Tamże, s. 33.

Gastronomiczny klucz prowadzi więc do refleksji nad skonwencjonalizowaniem sztuki oraz kobiecości – to przykład hiperkonsumpcji jako hedonistycznej wersji obżarstwa o jawnie erotycznym podtekście. To biesiada, której daleko do „pornograficznego” charakteru spotkań „takich, którzy myślą”, opisanych w *Głosie w sprawie pornografii*. Motywy kulinarne, owe „tłuste dania”, nie sprzyjają refleksyjnemu trybowi życia i intelektualnemu dystansowi, eksponują za to jego materialną, biologiczną stronę, bijąc w tej poezji „na fizyczny alarm”. Spod wirtuozerii stylu przebija podstawowa prawda, że bez jedzenia – życie byłoby niemożliwe.

Edo ergo sum, czyli przymus natury

Generalnie wymagania kulinarne Szymborskiej nie są wysokie, a dieta jej bohaterów raczej niewymyślna i niewyrafinowana: chleb, woda, wino, herbata, wódka, piwo, kawa, rosół, zupa, sól, ciasto, makaron, kluski, pierogi, mięso, słonina, schabowy, skwarki, ryba, jabłko, śliwka, owoce cytrusowe, cebula, kalafior, kapusta, drożdże, żółtko, cukier czy – największe chyba na tym tle kulinarne szaleństwo – orzeszki ziemne²⁰. Synonimem zwyczajnego cudu staje się w tej poezji rosół z makaronem oraz wszelkie rodzaje mącznych produktów, pojawiające się w wierszach (ciasta, kluski, makarony to jedne z najstarszych potraw, niezasochłonych i łatwych technologicznie do wykonania, wymagających tylko gotowania). I tak w wierszu *W biały dzień* hipotetyczny ciąg dalszy życia Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, który przeżył wojnę, uprawdopodobniony zostaje kulinarną konkretnością sytuacji: poeta „bębnął palcami po białym obrusie”, „czekając aż podadzą rosół z makaronem” (LM 258). W *Wypadku drogowym* ktoś nieświadomy tragedii „odcedza makaron” zamiast „ujrzeć już chmury / przywiane znad miejsca wypadku” (D 370). *Niektórzy lubią poezję* to autorefleksyjny tekst, gdzie „rosół z makaronem” trafia na antypody poetyckości, do grona rzeczy potocznych i banalnych, które tylko się „lubi” (KP 293). Na zasadzie kontrapunktu wobec sztuki słowa pojawia się też ciasto w *Wieczorze autorskim* (S 92):

²⁰ Pełnią one szczególnie ważną, metaforyczną rolę w wierszu *Nadmiar*, w którym o odkryciu nowej gwiazdy w kosmosie dywagują przy lampce wina – nieprzypadkowo zagryzając orzeszki ziemne właśnie – „astronom, jego żona, krewni i koledzy” (LM 247). Stanisław Barańczak opisał dokładnie perypetie związane z tłumaczeniem tego tekstu na język angielski, które miało na celu ocalenie w języku docelowym „ziemskiego” charakteru przegryzki; zob. S. Barańczak, *Amerykanizacja Wisławy, albo: O tym, jak wraz z pewną młodą Kalifornijką tłumaczyłem „Głos w sprawie pornografii”*, w: tegoż, *Ocalone w tłumaczeniu: szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów*, Poznań 1994, s. 139–141.

„W pierwszym rządku staruszek słodko sobie śni, / że mu żona nieboszczka z grobu wstała i / upiecze staruszkowi placek ze śliwkami” oraz w *Pochwale siostry* (WL 221): „A kiedy siostra zaprasza na obiad, / to wiem, że nie w zamiarze czytania mi wierszy. / Jej zupy są wyborne bez premedytacji, / a kawa nie rozlewa się na rękopisy”.

Pisząc o pokarmach, Szymborska rezygnuje zarazem z wszelkiego ceremoniału, rytualności czy obrzędów degustacji, pomija aspekt sakralizacji czy estetyzacji tego prozaicznego wymiaru życia. Jedzenie stanowi tu antidotum na przemijalność i kruchość istnienia, lecz także na jego wzniosłość i patos. Znajduje się bowiem całkowicie po stronie codzienności, ale i materii, życia w najprostszej, biologicznej postaci. Nazwy pokarmów włączone zostają w szereg innych metonimii rzeczywistości i jednocześnie zdają się zasłaniać wyzierającą spoza nich pustkę: podczas pogrzebu słychać fragmenty rozmów: „dwa żółtka, łyżka cukru”, „może by gdzieś na piwo” (*Pogrzeb*, LM 273); na Ziemi pośród malowideł, kineskopów i chusteczek znajdziemy na równych prawach zwykle „pierogi” (*Tutaj*, T 5); stary profesor (D 379) uskarża się, że mu „[z]akazują [...] kawy, wódki, papierosów”, a zamachowcy z wiersza pod takim tytułem „z apetytem zjadają swoje potrawy” i „popijają z lodówek soki cytrusowe” (T 24). W *Minucie ciszy po Ludwice Wawrzyńskiej* (WY 38) wśród aktywów życia, z których musi zrezygnować skacząca w ogień kobieta, znajduje się „rumieniec jabłek”; w wierszu *Z nieodbytej wyprawy w Himalaje* (WY 51) zbrodni i słowom skazującym na śmierć przeciwstawiony zostaje chleb, zaś w *Spacerze wskrzeszonego* (WW 174) profesor, który trzeci już raz otarł się o śmierć, powtarza z wysiłkiem: „boli jeść”. Utracie jasności umysłu towarzyszy zwrócenie się ku czynnościom podstawowym, koniecznym, zrównującym nas z naturą: dominuje ból ciała i potrzeba zaspokajania głodu.

W tle wszystkich tych opowiedzianych sytuacji kryje się śmierć, będąca nieuchronną alternatywą biologicznego wymiaru życia: póki czuję ból i głód, jeszcze jestem – ale to nie wystarcza, aby być świadomie. Kot w pustym mieszkaniu pozostaje po stronie życia, ponieważ mimo śmierci opiekuna, wciąż ktoś go karmi – choć (KP 304) „[r]ęka, co kładzie rybę na talerzyk, / także nie ta, co kładła”. *Eksperyment* opisuje z kolei odciętą głowę psa, która znajdując się na granicy między bytem a nieistnieniem, potrafiła „[w]ilgotnym nosem [...] rozróżnić / zapach słoniny od bezwonnego niebytu / i oblizując się z wyraźnym smakiem / toczyła ślinę na cześć fizjologii”. I tu pojawia się sugestia, że biologia to za mało, by żyć świadomie: „gdyby tylko o to w życiu szło, / głowa / była szczęśliwa” (WL 214). W *Identyfikacji* na wieść o śmierci bliskiej osoby w katastrofie samolotu bohaterka zaklina rzeczywistość, wykonując mechanicznie kuchenne czynności – „[z]araz

nastawię czajnik na herbatę” – te jednak zostają mentalnie (i składniowo) pokrzyżowane: „Zaraz nastawię czwartek, umyję herbatę” (T 27). Bohaterowie, którzy zostali w jakiś sposób porażeni śmiercią, umacniają swoją fizyczną, biologiczną obecność właśnie dzięki pokarmom, znajdującym się po stronie życia: jak dowodzi podmiot wiersza *Dnia 16 maja 1973 roku*, podkreślając swoje istnienie w owym niezapamiętanym czasie: „Nie byłam przecież duchem, / oddychałam, jadłam” (KP 312); podobnie powie bohaterka *Snu nocy letniej*: „Jadłam chleb, piłam wodę, / wiatr mnie owiał, deszcz mnie zmoczył” (WY 55). Kontrapunktem dla śmierci oraz dowodem na istnienie jest obok bólu ciała zdolność jedzenia: *edo ergo sum*, zdają się zatem powtarzać persony z wierszy Szymborskiej – śmierć bowiem nie zna się ani „na uprawie roli”, ani „na pieczeniu ciasta” (*O śmierci bez przesady*, LM 254).

Świadomość kruchości ciała oraz ulotności istnienia, niepoświadczonego w tej poezji żadną metafizyczną gwarancją, wiąże się tu z heroiczną postawą organizowania życia na nowo każdego dnia. A czynność jedzenia przywraca światu właściwe proporcje, włączając człowieka w rytm natury i utwierdzając ciągłość form: „Nie potrafię gryźć jabłek w nieustannej grozie” – wyznaje podmiot wiersza o mieście Kioto, które szczęśliwie uniknęło losu Hiroszimy, i wierzy „[n]a co dzień [...] w trwałość, / w perspektywy historii” (*Pisane w hotelu*, SP 141). Czynność gryzienia angażuje wszystkie zmysły, wiąże się z agresywnym pokonywaniem oporu materii oraz maksymalizacją biologicznego istnienia. Po raz kolejny jabłko nie prowadzi do Ogrodu Ziemskich Rozkoszy²¹, lecz pod drzewo wiadomości dobra i zła. Gryzienie jabłek na przekór grozie nicości sytuuje się na przeciwnym biegunie wobec klusek, rosółu i siekanego mięsa, by wspomnieć o ironicznie potraktowanej duszy, która „[p]rzy wypełnianiu ankiet / i siekaniu mięsa / z reguły ma wychodne” (*Trochę o duszy*, C 346), ale podlega przemijaniu jak każda z tych czynności. W *Metafizyce* „reguła tej przegranej gry”, brzmiąca, „że coś naprawdę było, / póki nie minęło”, spointowana zostaje w sposób kulinarny: „nawet to, / że dziś jadłeś kluski ze skwarkami” (T 40). Codzienna kuchenna krzątania i jej produkty są ważne, ponieważ osadzają człowieka w jedynej dostępnej mu rzeczywistości, a póki trwają, on sam zaprzecza nieistnieniu.

Kluski, rosół czy jabłko to egzystencjalny konkret, znacząca odrobina ważna nie dla samej siebie, ale też niesugerująca istnienia integrującej całości. Pokarmy w wierszach nie przyciągają zmysłów, nie pachną, nie atakują wzroku i kubków smakowych, nie odsyłają tym samym do tajemnicy Transcendencji. Dominuje porządek biologii, jak w wierszu *Przymus* (W 12):

²¹ Zob. P. Camporesi, *Laboratoria zmysłów*, s. 26.

Zjadamy cudze życie, żeby żyć.
Denat schabowy z nieboszczką kapustą.
Karta dań to nekrolog.

Nawet najlepsi ludzie
muszą coś zabitego przegryzać, przetrawiać,
żeby ich czułe serca
nie przestały bić.

Dobroć i czułość *versus* gryzienie i trawienie, żucie i przełykanie – etyka zderzona z biologią buduje opozycję pozorną: „gastronomiczny” wiersz obnaża nieuchronność ludzkiej natury, wyrażonej poprzez wspólnotowe „my”, która – jak czytamy dalej – „szalona, narzuca nam głód, / a tam gdzie głód, / tam koniec niewinności”. Szymborska w nieukończonym wierszu nie manifestuje gestu „powrotu do ciała”, nie akcentuje rozdarcia między ciałem a umysłem, przypomina jedynie z ironicznym dystansem o ich współzależności, myśląc „[o] stworzeniu leżącym na naszym talerzu [...] w kategoriach śmierci”²². Uświadamia, że jedząc uczestniczymy w wydarzeniu ostatecznym, że „codzienna czynność jedzenia jest zdarzeniem esencjalnym, które niesie w sobie informację o losie i uzmysławiać powinno biesiadnikom istnienia powagę i grozę sytuacji”²³. Wiersz nie jest wegetariańskim manifestem, lecz uwyrażnia paradoks koncepcji „umysłu wcielonego”: biologia zostaje nam narzucona, jest ograniczeniem i przymusem, bez którego niemożliwe byłoby jednak świadome istnienie. Podmiot nie rozwodzi się nad przyjemnością jedzenia, mówi natomiast z pozorną dezygnwolturą o przegryzaniu, przetrawianiu – czynności wszak niezbędnej, by „serca nie przestały bić”. „Wiedza o smaku obraca się w etykę”, jak pisał Barthes²⁴, gdy żyć w wierszu rymuje się nie z być, ale z konotującym przemoc natury i rytm serca bić – tym samym śmierć trafia do krwioobiegu życia, oferując człowiekowi jedynie możliwość gestu jej odroczenia paradoksalnie poprzez spożywanie innych istnień.

„Koniec niewinności” wiąże się z głodem, który „narzuca nam” natura. Odczucie to jest ważnym – choć niepierwszoplanowym – bohaterem wielu wierszy Szymborskiej. Jeśli się pojawia, to jako realny i wyniszczający biologicznie organizm przejaw dekonsumpcji, nie zaś jako wyostrające zmysły, stymulujące jasność umysłu i prowadzące do olśnień metafizyczne pożądanie czy pragnienie. Jak pisze Maguelonne Toussaint-Samat:

²² J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 2006, s. 189.

²³ Tamże, s. 169.

²⁴ R. Barthes, *Czytanie Brillat-Savarina*, s. 187.

Głód był motorem postępu i wciąż pozostaje źródłem wszelkiej ludzkiej energii, dobrej i złej; jest podstawą rozwoju, przyczyną konfliktów, alibi dla sumienia, ceną ludzkiego trudu. Wokół żywności wyrastały cywilizacje i ścierały się imperia, z jej powodu popełniano zbrodnie, ustanawiano prawa i zdobywano wiedzę. Cała reszta jest literaturą...²⁵

W poezji Szymborskiej głód rzadko zamyka się w obiegu praw natury, jak w *Zdarzeniu*, gdzie pojawia się „antylopa w gwałtownej ucieczce, / a za nią lwica zziajana i głodna” (C 374), z reguły wkracza bowiem w obszar etycznie naznaczonej działalności człowieka. „Lekcja biologii”, którą dostajemy w tych wierszach, staje się zarazem lekcją etyki i bezsilności. W *Obozie głodowym pod Jastem* sformułowany zostaje imperatyw spisania zbrodni przeciw człowiekowi: „Napisz to. Napisz. Zwykłym atramentem / na zwykłym papierze: nie dano im jeść, / wszyscy pomarli z głodu” (S 80). W drugiej strofie przedstawiony w wierszu krajobraz wydaje się być percypowany z perspektywy człowieka głodnego, niemogącego oprzeć się natrętnym kulinarnym skojarzeniom: „Tam opodal las / do żucia drewna, do picia spod kory – / to porcja widoku codzienna”; „pożywne skrzydła” ptaka; „Otwierały się szczęki / uderzał ząb o ząb. / Nocą na niebie błyskał sierp / i żął na śnione chleby”; ręce „z pustymi kielichami w palcach”; „Na różnie kolczastego drutu / chwiały się człowiek”. Człowiek po raz kolejny staje się tu pokarmem, a wiersz kończy się ciszą – napisaną ciszą.

Natomiast w *Komedijkach* aniołowie dowiadują się o życiu ludzi z niemych filmów, oglądając m.in. „tego nieboraka”, co „zajada z głodu / własne sznurowadła” (KP 316). Mógłby to być bohater Charliego Chaplina, który w *Gorączce złota* gotuje buty i przyrządza spaghetti ze sznurowadeł. Śmiech zmienia się w przerażenie, gdy człowiek w pewnym sensie zaczyna zjadać sam siebie: to „rozhuśtana na grozie wesołość / niewołająca nawet ratunku”. Tu także „wszystko dzieje się w ciszy” – niemego filmu i niereagujących aniołów, które istnieją przecież tylko hipotetycznie.

Zapisana opowieść lub sfilmowana historia to fikcje pozwalające nie mówić wprost o Realnym, osłabiające obcość i niezrozumiałość istnienia, zapośredniczające grozę pustki. Remedium na przymus *edo ergo sum* może brzmieć zatem: *creo ergo sum*. Tym bowiem, co nas ucłowiecza i pomaga znieść trud istnienia jest – jak pisał Wolfgang Iser – zdolność tworzenia fikcji²⁶.

²⁵ M. Toussaint-Samat, *Historia naturalna i moralna jedzenia*, przeł. A.B. Matusiak, M. Ochab, Warszawa 2002, s. 6.

²⁶ Zob. W. Iser, *Czym jest antropologia literatury?*, „Teksty Drugie” 2006, nr 5.

Creo ergo sum, czyli sztuka jak sól...

Zjadając innych, człowiek w tej poezji nie chce być tylko „niemądrym mięsem”, które „oczami tylko widzi, / uszami tylko słyszy” – jak przekonuje autorka w wierszu *Sto pociech* – dlatego nieustannie szuka czegoś „poza”, gdyż „w głowie” mu „wolność [...], wszechwiedza i byt” (SP 159). Motywy kulinarne prowadzą Szymborską w obręb szerszej problematyki materii o kosmogonicznym niemal zasięgu²⁷, ale nie ma chyba nigdzie w tej poezji zgody na podporządkowanie się przymusowi natury. Odkrywaniu nieuchronnych praw natury towarzyszy pragnienie przekroczenia poznania zmysłowego – imperatyw refleksji, intelektualnego namysłu oraz artystycznej kreacji.

Żeby być człowiekiem, nie wystarczy jeść, trzeba jeszcze umieć myśleć. Ta zdolność do autorefleksji, która wyrasta z niezgody na materialność naszego istnienia, jego czystą „mięśność”, nazywana bywa w wierszach „duszą”: „Po stronie Winien / wszelka tkanka w nas”, a „[p]rotest przeciwko niemu / nazywamy duszą”, czytamy w *Nic darowane* (KP 318–319). Owa świadomość zdaje się nasilać w ostatnim tomie poetki, rezygnującym z kulturowego entourage'u, którego swoista „elegijność” zasadza się właśnie na pełnej grozy wizji powrotu do istnienia li tylko materialnego, włączonego w obieg natury; po śmierci to my staniemy się „kartą dań” dla świata. Dla owadów z nieukończonego wiersza człowiek jest tylko pożywieniem: „Czują zapach mięsa krwi / żadnej misji tylko bycie” (*Wystarczy*, W 48). Ten sam motyw powraca w *Materii*, która nie ma „żadnej misji prócz bycia rozmnażania się”, a pragnąc być żywa, „w gryza się nawet w lód i ruchy gwiazd” (W 50).

„Mięso udziela nam swej istoty, ono nam ją demonstruje, choć nie trudzimy się, by o tym myśleć”, pisała Jolanta Brach-Czaina o metafizyce mięsa²⁸. Szymborska nie znajduje w ciele, owym „niemądrym mięsie”, spełniającym się w misji bycia jako „karta dań”, odpowiedzi na pytanie o sens czy tajemnicę istnienia. Nie wsłuchuje się w to, co „od mięsa płynie”, nie odkrywa mądrości ciała, bo choć od przymusu biologii ucieczki nie ma, to nie ma także epifanijnego przeżycia sensualnej jedności ze światem. Poetka pozostaje, jak to rozpoznał Miłosz, poetką świadomości, nie dając przyzwolenia na bezpojęciowość i ową „powszechną służbę ciałem”, buntuje się przeciw materialnej oczywistości natury naszego bytu:

Wspólnotą stworzeń rządzi prawo pokarmu: pochłaniamy się wzajemnie, sami będąc nieodwołalnie skazani na pochłonięcie. Naszym przeznaczeniem jest istnieć

²⁷ Zob. R. Barthes, *Czytanie Brillat-Savarina*, s. 184.

²⁸ J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, s. 161.

dzięki pokarmowi, jakim są dla nas inne stworzenia i stać się pokarmem dla nich. Uczestniczymy w kosmicznej uczcie kanibali²⁹.

Podmiot *Wersji wydarzeń*, odwołującej się do mitu początku, przemawia w imieniu pierwszych ludzi: „mierzyły nas / sposoby zaspokajania głodu / odstręczało / bezwolne dziedziczenie cech / i tyrania gruczołów” (KP 320); mieszkańcy jaskiń, którzy „tu byli / i serca swoje jedli / i krew swoją pili”, dzięki rysunkom na ścianach stali się „[h]erezją wobec potocznej nicości” (*Jaskinia*, SP 155). To właśnie zdolność budowania fikcji z tego zakłętego kręgu materii próbuje nas wydobyć, „odróżnić od próżni”, „wygłowić z pustki”, ale też z tłumy, ławicy, mrowiska, roju, krajobrazu, tak aby nie być tylko kimś „hodowanym na futro, / na świąteczny stół” (*W zatrzęsieniu*, C 330). Materia bez misji to za mało, „ja” chce „unieść się ponad ciało / które niczego tak dobrze nie umie, / jak ograniczać / i stwarzać trudności” (*Wielkie to szczęście*, KP 324). Jedyną wartością naszej „mięsności” jest dla Szyborskiej rodzące się z niej pragnienie przekroczenia ograniczeń natury, zuchwalstwo wyobraźni i tworzenie fikcji odkrywających i rozszczepiających zastane porządki.

Jedną z najciekawszych książek poetyckich Szyborskiej jest wydana w roku 1962 *Sól*, pełna symboli kulturowych oraz nawiązań do historii, literatury, mitologii, Biblii, malarstwa, muzyki i architektury. Choć wiersz o takim tytule tam się nie pojawia, co przeczy regule tej twórczości, to jednak w tekstach tomu znaleźć można wiele rozproszonych kulinarnych konkretności: małpa z inicjalnego wiersza „[j]adalna w Chinach, stroi na półmisku / miny pieczone albo gotowane” i „[p]odobno ma subtelny smak / jej mózg, któremu czegoś brak / jeżeli prochu nie wymyślił” (*Małpa*, S 64). W *Muzeum* „[s]ą talerze, ale nie ma apetytu” (S 66), w *Chwilach w Troi* obserwujemy dziewczynki „znad talerza” (S 67), kloszard na tle katedry gotyckiej „zarabia na czerwone wino”, a „[n]asze tygrysy piją mleko” (S 77). Śpiewaczka z *Koloratury* „drobiąc grzanki do śmietanki / karmi baranki z filiżanki” (S 89), a kulturyista w *Konkursie piękności męskiej* jest „jak strucla zasupłany” i kłania się „na odpowiednich witaminach” (S 91). Motywy kuchenne i gastronomiczne mają tu – najogólniej mówiąc – charakter ilustracyjny i dowodowy, są obrazowym, dodającym pikanterii, ironicznym argumentem w sporze o ludzką historię, moralność i odpowiedzialność wobec natury, w dyskusji o relacjach między życiem i sztuką.

Z kolei historyczny i symboliczny potencjał znaczeniowy soli jest ogromny. Sól to najważniejsza z przypraw, produkt niezbędny dla organizmu, znakomity konserwant pożywienia oraz składnik podnoszący walory

²⁹ Tamże, s. 167–168.

smakowe potraw – bez niej jedzenie po prostu nie sprawia przyjemności. Jest równocześnie jednym z najstarszych artykułów, które były przedmiotem handlu masowego, jej brak wywierał wpływ na bieg historii, przemiany polityczne i historyczne, kontrola nad jej zasobami stanowiła atrybut władzy, a posiadanie przynosiło korzyści ekonomiczne i finansowe. Sól to także boski dar, świętość dana nam od Boga, konieczna do życia substancja, chroniąca przed zepsuciem i niebezpieczeństwem, oczyszczająca, stosowana w praktykach magicznych i religijnych, stanowiąca odpowiednik żeńskiego pierwiastka. To wreszcie symbol życiodajnej siły oraz mądrości zgodnie z biblijną sentencją: „Wy jesteście solą dla ziemi” (Mt 5, 13), ale także Bożego gniewu i przekleństwa, i śmierci, by wspomnieć motyw żony Lota czy zagładę miasta i urodzajnej ziemi przez rozsypanie soli.

Właściwie wszystkie te społeczne i kulturowe konteksty stają się przydatne w analizach wierszy tomu, w którym dominować zdaje się temat sztuki. Szymborska w *Soli* tworzy, cytuje i interpretuje fikcje teatralne, muzyczne, malarskie, literackie, architektoniczne, mitologiczne, biblijne, zaś akt kreacji okazuje się tu pochodną intelektu bardziej niż emocji, zdystansowanej refleksji opartej na empatii, darem mądrości i siły transformującej okrutną naturę w kulturę, oczyszczającą i konserwującą solą życia. Słowem – *sal sapientiae*.

Dopóki bowiem człowiek opowiada, udaje mu się choć na moment oddalić grozę *edo ergo sum*, przekroczyć imperatyw „boli jeść”. Kultura z jej midasową zdolnością przemiany materii w symbole wydaje się tymczasowym, acz jedynym remedium dla nieuniknionej „mięsności” człowieka, z pozycji w karcie dań przenosząc go na pozycję mistrza sztuki kulinarnej. Na zakończenie przypomnijmy cytowany już wcześniej wiersz, w którym kobieta – po raz kolejny namalowana – nie spożywa pokarmu, ale go przygotowuje:

Dopóki ta kobieta z Rijksmuseum
w namalowanej ciszy i skupieniu
mleko z dzbanka do miski
dzień po dniu przelewa,
nie zasługuje Świat
na koniec świata.

Monotonne przelewanie mleka z dzbanka do miski uruchamia kulturową symbolikę mleka, kobiecości i rogu obfitości: warunkiem istnienia świata jest życiodajna siła uosobiona przez bohaterkę. Podwojona fikcja, namalowana i napisana (znowu w ciszy!) przynosi ukojenie, uspokaja, łagodzi ból, oddala trwogę, zaprzecza śmierci.

Vermeer jest jak wiersz-koło, przypominające zakłęcie: dopóki czytamy tekst, poddajemy się działaniu jego rytmu, pracuje on w nas, znieczulając, i zamiast patrzeć w pustą i ciemną przestrzeń dzbanka – w namalowaną nicość – skupiamy się na namalowanej i napisanej dyskretnej białej linii mleka, wiążącej nas ze światem. Mleko to substancja odznaczająca się „swą molekularną gęstością, śmietankowym, więc tłustym, charakterem swego kożucha; [...] mleko jest kosmetyczne, łączy, zakrywa, okrywa, odnawia. Co więcej, czystość mleka w połączeniu z dziecięcą niewinnością jest świadectwem siły, nie porywającej, przelewnej, lecz kojącej, czystej, lśniącej, całkiem jak rzeczywistość”³⁰. Swą sugestywną symboliką płyn ten odciąga uwagę od tego, co stanowi centrum obrazu – od czarnej pustki wyzierającej na nas z wnętrza dzbanka. Przepaść (próżnia, pustka, nicość) jest jednym z najważniejszych słów tej poezji, tworzenie fikcji zaś to zasłanianie owej przepaści, zamalowywanie, zagadywanie, dekorowanie... „Oddaj mi swoją przepaść – / wymoszczę ją snem”, jak mówi pastylka na uspokojenie (*Prospekt*, WW 172). W *Autotomii* zaś czytamy: „Przepaść nas nie przecina. / Przepaść nas otacza” (WW 192). To też ta sama czerń, która „milczy przeciw mnie” we wczesnym wierszu *Noc* (WY, tam jeszcze patrzyło na podmiot „biblijne oko boże”) czy „pusta, / Głucha, czcza” godzina nad ranem, gdy ból zbliża nas do śmierci (WY 54).

Motywy gastronomiczne tej poezji wprowadzają nas zatem w strefę pograniczną, w której „fizyczny alarm” biologii spotyka się z tym, co symboliczne i pojęciowe. Sztuka kulinarna Szymborskiej okazuje się w gruncie rzeczy próbą zmagania się z przymusem biologii, jest sztuką życia, czyli umierania. Manifestując swą obecność i przynależność do materii dnia codziennego, motyw jedzenia wykracza poza biologię na obszary etyki, stając ważnym składnikiem sensotwórczej działalności tekstów, konstruujących wizję rzeczywistości, której podstawowe zadanie zdaje się polegać na odrażaniu, przeciwdziałaniu czy oswajaniu myśli o śmierci i nicości.

³⁰ R. Barthes, *Wino i mleko*, w: tegoż, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Warszawa 2000, s. 106.

Brzegi i mosty Wisławy Szymborskiej (od wodnej kartografii do antropologii akwaticznej)

W napisanym świecie autorki *Wody* wszelkie akweny i nurty wydają się dobrze już rozpoznane, a kapitanowie żeglugi po meandrach tej poezji należą do najbardziej zaufanych i doświadczonych. Załóżmy jednak, że interpretacyjne znaki nawigacyjne bywają zawodne, a przetarte szlaki prowadzą w wiadome z góry miejsca, grożąc oczywistością rozstrzygnięć, co z kolei musi rodzić pytanie, po co (nam) właściwie ta poezja? I jak o niej opowiadać, by nie utonąć w banałach i nie znużyć czytelnika? Może więc trzeba zanurzyć się w jej podwodnych „prądach znaczeniowych”, rozpoznać miejsca grząskie oraz wyspy sensów, niebezpieczne wiry i mielizny, poddać się przypluwom i odpływom rozumienia, słowem – „uczynić doświadczenie «chybotliwej łodzi» stanem literaturoznawczego nastrojenia”¹.

I

Trudno mówić o akwaticznej wyobraźni Wisławy Szymborskiej w takich kategoriach, w jakich określa się poezję Krzysztofa Kamila Baczyńskiego

¹ Jak czytamy w eseju Mariusza Jochemczyka, „Jeśli bowiem zawarte w 289. aforyzmie *Wiedzy radosnej* Fryderyka Nietzschego ponaglenie, skierowane do gnuśnych i «ryczałtowych» filozofów («*Na łodzi!*») potraktować także jako polecenie egzystencjalne, jako swoisty nakaz poszukiwania nowych dróg myślenia i wytyczania kolejnych etycznych zadań, to kryje się w nim także postulat nowej, aktywnej, ekstatycznej postawy życiowej. Praktykować bowiem ekstatyczny *modus* życia, zadomowionego w ciele, beztroskiego – to uczynić doświadczenie „chybotliwej łodzi” stanem osobniczego nastrojenia”. Zob. M. Jochemczyk, *Super flumina Silesiae Superioris*, w: *Urzeczenie. Locje literatury i wyobraźni*, red. M. Jochemczyk, M. Piotrowski, Katowice 2013.

czy Czesława Miłosza, ale z pewnością wodna metaforyka, budowana najczęściej na potocznych frazeologizmach, kształtuje w tej poezji naturalne, choć dyskretnie szkicowane, środowisko dla podmiotu i jego bohaterów. Pojawiają się w nim wielokrotnie w planie świata przedstawionego: oceany, morza, rzeki, potoki, jeziora, brzegi, wyspy, nawet kałuże i krople wody, mowa o burzach, deszczu i wilgoci, ale – co ważne – nie ma źródeł. Poszczególne istnienie w poetyckiej przestrzeni postrzegane jest jako podróż, wędrówka, labirynt czy wycieczka (każde z tych określeń niesie inne konotacje), to znaczy ruch, który związany jest często z przekraczaniem jakiejś wody, a chybotała łódź właśnie powraca jako ulubiony środek transportu. W *Urodzonym* pojawia się „[ł]ódka, w której przed laty / przypłynął do brzegu” ów „[p]rzybysz z głębin ciała. / Wędrowiec do omegi” (SP 128)², zaś w *Ludziach na moście* na obrazie Hiroshige Utagawy „widać czółno moloźnie płynące pod prąd” (LnM 285). Wielka woda w tej poezji z reguły rozprzestrzenia się chaotycznie, jest nieprzebrana, niesie zagrożenie – to wciągająca topiel, potop, burza czy labiryntowe meandry (*Labirynt*, D 392). W wierszu o biblijno-katastroficznym tytule *Do arki*, gdzie „zaczyna padać długotrwały deszcz”, „[r]zeki wzbierają i wychodzą z brzegów” (LnM 279), w *Wodzie* zaś pojawia się znaczące określenie: „Cokolwiek kiedykolwiek gdziekolwiek się działo, / spisane jest na wodzie babel” (S 103). *Chwila* z kolei opisuje moment zawieszenia czasu i towarzyszące mu złudzenie, że „[j]akby tylko gdzie indziej burzyły się morza / i rozrywały brzegi horyzontów”:

Jest dziewięta trzydzieści czasu lokalnego.
 Wszystko na swoim miejscu i w układnej zgodzie.
 W dolince potok mały jako potok mały.
 (C 329)

„Wzburzone wody”, niepozwalające ustalić się harmonijnemu Bytowi Idealnemu, występują w wierszu *Platon, czyli dlaczego* (C 339), a bohaterce innego tekstu zagrożić są w stanie nawet kałuże, „zwłaszcza te świeże, po deszczu. / Któraś z nich przecież mogła nie mieć dna” (*Kałuża*, C 344). W późnej *Mapie* tylko na papierze „morza, oceany to przyjazny błękit / przy rozdzieranych brzegach” i właśnie dlatego podmiot przyznaje: „Lubię mapy, bo kłamią” (W 21–22), zaś prognoza pogody po śmierci mówiącej w wierszu osoby jest jednoznacznie burzliwa i mokra: pojawiają się desz-

² Teksty Szyborskiej cytuję za wydaniem: W. Szyborska, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, wydanie nowe, uzupełnione, Kraków 2010 (tomy: *Wołanie do Yeti* – WY, *Sól – S*, *Sto pociech* – SP, *Wszelki wypadek* – WW, *Ludzie na moście* – LM, *Koniec i początek* – KP, *Chwila* – C, *Dwukropek* – D); W. Szyborska, *Tutaj*, Kraków 2009 (T); W. Szyborska, *Wystarczy*, Kraków 2011 (W). W nawiasie podaję skrót odsyłający do tomu oraz numer strony.

czowe chmury, widoczność jest słaba, szosy śliskie, a burze i opady – nieuchronne (*Nazajutrz bez nas*, D 371).

Obok ogarniającego wodne przestrzenie spojrzenia z lotu ptaka pojawia się u Szymborskiej charakterystyczne dla niej kadrowanie szczegółu: po drugiej stronie poetyckiej lunety w miejscu oceanu widzimy kroplę wody, ulubioną – obok ziarenka piasku – bohaterkę tej poezji. W *Rozmowie z kamieniem* równie dobrze mogłaby uczestniczyć właśnie ona: podmiot wiersza chciałby bowiem „zwiedzić liść i kroplę wody”, a kamień odsyła pytającą: „zwróć się do liścia, powie to, co ja. / Do kropli wody, powie to, co liść” (S 109–111). Także w *Elegii podróźnej* powracają:

Nieprzebrane, nieobjęte,
a poszczególne aż do włókna,
ziarenka piasku, kropli wody
– krajobrazy.
(S 75)

Tę metodę obracania lunety, czyli przechodzenia od makrokosmosu do mikrokosmosu, doskonale pokazuje wielokrotnie interpretowana już *Woda*, gdzie linearny czas koncentruje się niczym w punkcie właśnie na pojedynczej kropli, w której przegląda się jednocześnie całe istnienie i pamięć natury³. Woda stanowi tu żywioł łączący w sobie sprzeczności i różnorodność, budujący jedność przeciwieństw – według Doroty Wojdy funkcjonuje jako *coincidentia oppositorum*, „jednia poszczególności”: woda/czas płynie, lecz jej istota pozostaje niezmienna⁴.

Szymborska konsekwentnie wylawia z tradycyjnej symboliki wody znaczenia związane z życiem i śmiercią, niestałością i zmiennością, uruchamiając mitologicznie i biblijnie zakorzenione skojarzenia z pierwotnym stanem chaosu i niezróżnicowania. Ważne jest również to, o czym przy tej okazji Szymborska nie mówi i z jakiego miejsca nie patrzy: woda w jej wierszach nie oczyszcza, nie uzdrowia, nie przynosi objawienia czy przemiany, nie zachęca do przegładania się w studni ani sięgania do źródła. Zarówno ocean, jak i kropla wody to w tej poezji minimalizujące metafizyczną perspektywę synonimy nieuporządkowania i przeciwieństwo Kosmosu, masa zawierająca w sobie szereg możliwości, wciąż pozostająca w ruchu, ożywiająca i groźna zarazem. Woda w kulturze występuje jako podstawa wszech-

³ Zob. np. W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2001, s. 347–348; W.P. Szymański, *Wisława Szymborska „Woda”*, w: tegoż, *Outsiderzy i słowiarze. Eseje. Szkice. Interpretacje*, Wrocław 1973, s. 332–335.

⁴ D. Wojda, „*Spisane na wodzie babel*”. *Przemilczenie a strategie retoryczne Wisławy Szymborskiej*, w: *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, red. S. Balbus, D. Wojda. Kraków 1996, s. 204.

rzeczy, w postaci rzeki życia albo morza opływającego ziemię, stanowi materię pierwotną i warunek istnienia, wszystko bowiem, co żywe, potrzebuje wilgoci, martwe zaś wysycha⁵. Woda nie tyle jest tu niezbędna do życia, ile jest samym życiem, jego żywiołem.

Dlatego pewnie Szymborska lubi deszcz, a w jej wierszach często pada – bycie wilgotnym, mokrym, splukanym wodą to bowiem namacalny dowód istnienia: „Jadłam chleb, piłam wodę, / wiatr mnie owiał, deszcz mnie zmoczył” – mówi bohaterka *Snu nocy letniej* (WY 55). Woda w postaci opływającego deszczu uaktywnia przede wszystkim doznania dotykowe, sygnalizując bliski, niemal intymny kontakt ze światem, dosłowne zanurzenie w życiu: „Jakie to lekkie w kropli deszczu. / Jak delikatnie dotyka mnie świat” (*Woda*, S 103). W *Elegii podróźnej* to właśnie deszcz pozwala wydobyć realność przywoływanego w pamięci miasta: „Z miasta Samokov tylko deszcz / i nic prócz deszczu” (S 74), gdy tymczasem nieistniejący bohaterowie *Atlantydy* (WY 56) są „[n]ie zawarci w kamieniu ani w kropli deszczu” – bycie „po tamtej stronie” życia oznacza bowiem brak wody, a ziemskiej „kropli rosy” przeciwstawione są „głębokie tam susze!” (***) [*Nicość przenicowała się także i dla mnie...*], WW 199). Także w *Nazajutrz bez nas* nieistnieniu po śmierci podmiotu odebrany zostaje życiodajny deszcz, tylko bowiem dla żyjących „mogą wystąpić burze” (D 371), zaś w *Negatywie*, gdzie następuje odwrócenie *status quo* rzeczywistości (przetwarzające koncept z *Nicości...*), niebo na zdjęciu jest zachmurzone, a „duch” próbuje „wywoływać żywych”, by powrócić do „życia, / czyli burzy przed ciszą” (C 334)⁶.

Nicość, próżnia i niebyt – szare eminencje tej poezji, jej cisi bohaterowie – konotują bowiem z reguły brak wody i pozbawiają zdolności zmysłowego odczuwania. A przecież wystarczy sama wilgoć, przesiąknięte wodą powietrze, by „wygłowić się z pustki”: „Na ścianach nic / i tylko wilgoć spływa. / Ciemno i zimno tu”, czytamy w *Jaskini*, gdzie właśnie wilgoć stanowi dowód, że jednak stamtąd wyszliśmy, że ta pustka i cisza jest p o:

Nic – ale po nas,
którzyśmy tu byli
i serca swoje jedli,
i krew swoją pili.
(SP 155)

⁵ Zob. W. Kopalinski, *Woda*, w: tegoż, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 1298–1299.

⁶ Podobne skojarzenie deszczu, dotyku i istnienia pojawia się w wierszu Zbigniewa Herberta *Deszcz*, gdzie zabity brat powraca z zaświatów pod postacią deszczu, kontaktując się z żywymi przez dotyk kropli: „opowiada / niestworzone historie / dotykając twarzy / ślepymi palcami płaczu”. Zob. Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997, s. 53.

Wystarczy wilgoć, by związać się z życiem: w *Monologu dla Kasandry* bohaterka, która głos ma „twardy” i spogląda na ludzi z gwiazd, kocha ich z wysoka – „[s]ponad życia”, „[z] przyszłości. Gdzie zawsze jest pusto / i skąd cóż łatwiejszego jak zobaczyć śmierć”. Natomiast „przesądzeni” ludzie „[ż]yli w życiu” i wbrew prawom przemijania „była w nich jakaś wilgotna nadzieja” (SP 132–133). Sugestywny obraz przynosi *Eksperyment*, w którym odcięta głowa psa zawieszona zostaje jakby pomiędzy dwoma brzegami, życiem a śmiercią: „Wilgotnym nosem umiała rozróżnić / zapach słoniny od bezwonnego niebytu / i oblizując się z wyraźnym smakiem / toczyła ślinę na cześć fizjologii” (WL 213). Gdyby pójść dalej tym anatomicznym tropem, można by przywołać pojawiający się w niektórych tekstach zapis uwewnętrznionej życiodajnej wilgoci: człowiek „[j]est – ale tylko tyle, ile w brzuchu matki / za siedmioma skórami, w obronnej ciemności” (*Powroty*, WW 177), w *Przylocie* mowa o „dorzeczu serca” (SP 146), w *Cebuli* zaś pojawia się skomplikowany obraz ludzkich wnętrzości: „W nas – tłuszcz, nerwy, żyły, / służy i sekretności. / I jest nam odmówiony / idiotyzm doskonałości” (WW 230). Zarówno przyszłość, jak i doskonałość nie zapowiada się zatem obiecująco – po życiu czeka nas pustka, cisza, susza i rezygnacja ze zmysłowości.

Nieludzka wieczność zatem („idiotyzm doskonałości”?) – zarówno w wymiarze początku, jak i końca – jawi się w wierszach Szymborskiej najczęściej na tle „deszczowego” i „burzowego” życia, stanowiąc tym samym kolejny „negatywny”⁷, alternatywny świat tej poezji, niemogący przejrzeć się w kropli wody. Jeśli zaś skupić się nad wypełnieniem tej opowieści, nad ziemską historią ludzkości, jaką zapisują wiersze Szymborskiej, to zaczyna się ona – jak w cytowanym już wierszu – w wilgotnej jaskini, by toczyć się dalej zawsze nad wodami. Ludy pierwotne wybierały na miejsce osiedlenia tereny nad morzem lub rzeką, a przemieszczając się, zatrzymywały się nad wodnymi zbiornikami – i tak jest również w tej poezji, której bohater, opisywany zwłaszcza z perspektywy długiego trwania (przemijania), umiejscowiony zostaje właśnie na brzegu rzeki, jeziora lub oceanu. Szymborska chętnie spogląda głęboko wstecz, w przeszłość *homo sapiens*, tropiąc jego istnienie na gruzach „kambrów” i „sylurów” (*Może być bez tytułu*, KP): w hipotetycznej *Wersji wydarzeń* początków ludzkości pierwsi ryzykanci osiedlający się na ziemi ogień „[r]ozpalali [...] właśnie / na stromym brzegu rzeczywistej rzeki” (KP 323). Jeśli spojrzeć na *Krótkie życie naszych przodków*, z których „niewielu dożywało lat trzydziestu”, to rozgrywało się ono

⁷ O „poetyce negatywnej” Szymborskiej pisał Artur Sandauer; zob. tenże, *Pogodziona z historią*, w: *Radość czytania Szymborskiej*, s. 60.

„wzdłuż połyskliwej rzeki, / co z ciemności wypływa i w ciemności znika” (LM 260). Również w filozoficznie inspirowanej i polemicznej *W rzece Hera-klita* poddany nieuchronnemu przemijaniu bieg ludzkiego życia zobrazowany został za pomocą wodnych metafor (ryba, morze, ławica, pływanie, rzeka czy łuska, S 105). W *Może być bez tytułu* mówiące „ja” także sięga pamięcią (czy wyobraźnią) wstecz, opowiadając o tym, jak „[d]oszło do tego, że siedzę pod drzewem, / na brzegu rzeki, / w słoneczny poranek”, i zadając sobie pytania o początek, czasy, kiedy świat „zagarniały [...] wędrówki ludów”:

A jednak siedzę nad rzeką, to fakt.
A skoro tutaj jestem,
musiałam skądś przyjść.
[.....]
Zawiły jest i gęsty haft okoliczności.
[.....]
Deseń fali, przez którą przewleka się patyk.
(KP 291–292)

Warto zatrzymać się na brzegach, które w tych antropologiczno-akwaticznych opowieściach Szymborskiej zostają wyraziście podkreślone. Wskazują na rozróżnienie i niepodobieństwo, pewną obcość czy odległość, a jednocześnie stymulują dążenie człowieka do ich połączenia, zażegnania przepaści czy pokonania wodnej przestrzeni. Z „przybrzeżnych” wierszy przebija z reguły dyskretna, acz konsekwentna metaforyka „końca i początku”, zabarwiona eschatologicznie czy tanatologicznie. „Urodzony” z wiersza pod takim tytułem, który przedostał się „na świat, / na niewieczność”, nazwany zostaje „[p]rzybyszem z głębin ciała”, „[w]ędrowcem do omegi”, który łódką „przed laty / przypłynął do brzegu” (SP 128–129). Inny wiersz przenosi nas nad Styks, gdzie mowa jest o „bezkolizyjnym przewozie dusz” i „łodziach rezerwowych”, a podmiot obiecuje: „Na drugi brzeg przejdiesz gratis”. Lepiej jednak na drugi brzeg się nie przeprawiać, by „kapsułka Lety” nie wprowadziła nas w mitologiczny „matrix”: „Duszyczko, tylko wątpiąc w zaświaty / szersze masz perspektywy” (*Nad Styksem*, WL 236–237). Także w *Rachunku elegijnym* powraca ów drugi brzeg, tym razem poddany szczególnej refleksji: ilu „przestąpiło ten próg”, „przebiegło przez ten most”, „znalazło się na drugim brzegu / (jeśli znalazło się / a drugi brzeg istnieje) –” (KP 302). Osobista wersja nadbrzeżnego krajobrazu, na który podmiot spogląda po śmierci bliskiej osoby, pojawia się w *Pożegnaniu widoku*: „tak jakbyś żył jeszcze – / brzeg pewnego jeziora / pozostał piękny jak był”, „[n]ie mam urazy / do widoku o widok / na olśnioną słońcem zatokę”. Wersja to swoiście zdekonstruowana, ponieważ „osoba żyjąca” (*Uro-*

dziny, WW 186) nie chce pozostać sama na ziemi i nie godzi się na „przywi-
lej obecności” (KP 306). Również *Autotomia*, w której mowa o śmierci, po raz
kolejny dobitnie tematyzuje symbolikę brzegu:

W połowie ciała strzykwy roztwiera się przepaść
o dwóch natychmiast obcych sobie brzegach.
Na jednym brzegu śmierć, na drugim życie.
Tu rozpacz, tam otucha.
[.....]
Przepaść nas nie przecina.
Przepaść nas otacza.
(WW 191–192)

Wodna przepaść otacza również wyspy, których nieliczną, lecz znaczą-
cą obecność na wodnej mapie tej poezji trzeba podkreślić. Wyspy te wcale
nie są szczęśliwe, wręcz przeciwnie – z reguły pozostają wyludnione i są
traktowane antyutopijnie⁸. W *Przypowieści* to osamotniony wśród innych
człowiek stanowi bezludną „wyspę Tu”, wołając: „Stoję na brzegu i czekam
pomocy” (S 82). Wyidealizowane wyspiarskie życie mieszkańców *Atlantydy*,
którzy pozostają „[n]ie wyjęci z powietrza, / z ognia, z wody, z ziemi”, wy-
daje się co najmniej problematyczne:

Istnieli albo nie istnieli.
Na wyspie albo nie na wyspie.
Ocean albo nie ocean
połknął ich albo nie.
(WY 56)

Utopia zaś to ironicznie potraktowana „[w]yspa, na której wszystko się
wyjaśnia”, gdzie znaleźć można „jezioro Głębokiego Przekonania” – z jego
„dna odrywa się prawda i lekko na wierzch wypływa”:

Mimo powabów wyspa jest bezludna,
a widoczne po brzegach drobne ślady stóp
bez wyjątku zwrócone są w kierunku morza.
[.....]
Jak gdyby tylko odchodzono stąd
i bezpowrotnie zanurzano się w topieli.

W życiu nie do pojęcia.
(WL 238–239)

⁸ Po wielkim potopie w wierszu *Do arki* „[u]stanie deszcz, / opadną fale, / na przejaśnionym niebie” i wyłonią się co prawda „wyspy szczęśliwe” (LM 280), ale to tylko życzeniowa wersja innych, opuszczonych i martwych wysp, „żałosnego cmentarzyska / wiecznych odpoczywań”, jakie pojawia się chociażby w *Otwornicach* (T 20).

Z przepaścią, która nas otacza, tym razem konkuruje topiel, czyli głębia, otchłań, niebezpieczne, głębokie miejsce w rzece lub jeziorze, grząski teren, lecz także: wzburzone, pieniące się wody w takim miejscu⁹. Od tak rozumianej topieli blisko już do określenia „babel”, pochodzącego z cytowanego już wiersza *Woda*: „Cokolwiek kiedykolwiek gdziekolwiek się działo, / spisane jest na wodzie babel” (S 103). Pisanie „na wodzie babel” to skazane na nietrwałość porządkowanie tego, co chaotyczne, pomieszane, nieczytelne, niezrozumiałe (*balal* po hebrajsku znaczy ‘mieszać, pomieszać’). Jeśli budowanie wieży Babel uznać nie tylko za znak buntu i pychy człowieka czy też przekroczenia praw boskich¹⁰, lecz również za próbę połączenia „brzegu” nieba z „brzegiem” ziemi, wieczności z teraźniejszością, doskonałości z ludzkością, to zmiana budulca oraz jego odniesienia (spisanie na wodzie zamiast wznoszenia budowli, „babel” zamiast Babel) odgrywa w wersji Szymborskiej niebagatelną rolę. Wertykalny ruch wznoszący zostaje zastąpiony horyzontalnym, wielka litera – małą, konstruowanie – pisanie, gwarancja *sacrum* – chaosem i decentracją, a konkretność materiału – nieuchwytnością, niepewnością, nietrwałością, dodatkowo konotowaną nakładającym się znaczeniem frazeologizmu „palcem na wodzie pisane”. Wiersze zdają się przypominać liryczne narracje – „spisane” (a zatem czynność dokonana) i jednocześnie ulotne, chwilowe, będące próbą utrwalania i porządkowania magmy życia, zrozumienia, czyli dążenia „do pojęcia” życia poprzez opowiadanie o tym, co znajduje się między brzegami, między początkiem a końcem – poprzez wypełnianie ruchem „ręki śmiertelnej” (*Radość pisania*, SP 116) właśnie „tej chwili”, o którą „[ś]mierć / zawsze [...] przybywa spóźniona” (*O śmierci bez przesady*, LM 255).

Oprócz wież¹¹ w tej poezji człowiek buduje bowiem mosty, które – jak pisał Georg Simmel – dają „cudowne poczucie, że oto przez chwilę bujamy między ziemią a niebem”¹². Budowli tych jednak jest stosunkowo niewiele w porównaniu z licznie pojawiającymi się w wierszach brzegami: „ten most” między życiem a „drugim brzegiem” pojawia się na moment w *Rachunku elegijnym* (KP 302), „[n]ie więcej niż półtora mostu” powraca we

⁹ Jednocześnie topiel paronomastycznie nawiązuje do tytułu wiersza, wykorzystując podobieństwo brzmieniowe między utopią a topieniem się, zanurzeniem się w topieli. O kłopotach z przełożeniem na szwedzki tej gry językowej zob. A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*, Kraków 2012, s. 278.

¹⁰ Zob. *Babel-Babilon*, w: *Słownik teologii biblijnej*, red. X. Léon-Dufour, tłum. i oprac. K. Romaniuk, Poznań 1990, s. 61.

¹¹ Zob. *Na wieży Babel* z tomu *Sól*.

¹² G. Simmel, *Most i drzwi*, w: tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejsów*, Warszawa 2006, s. 252.

wspomnieniach z podróży po „Leningradzie mostowym” (*Elegia podróżna*, S 74), w rozrachunkowym *Pogrzebie* są mosty, ale „zwodzone” (WY 44), a dla „jakichś ludzi”, próbujących uciec przed wojenną rzeczywistością – wciąż te niewłaściwe, przerzucone nad zakrwawionymi rzekami (*Jacyś ludzie*, C 353). Warto też zauważyć, że sama śmierć „[n]ie zna się [...] na mostach”, tak jakby nie umiała „nawet tego, / co bezpośrednio łączy się z jej fachem” (*O śmierci bez przesady*, LM 254), ponieważ budowanie i łączenie to czynność na wskroś ludzka, należąca do przestrzeni człowieka, kultury i cywilizacji. Budowanie mostów uznać bowiem można za unieruchamianie czy też utrwalanie „psychofizycznego procesu życia, w którym spełnia się realność człowieka”, gdy „w jednej, ponadczasowo stabilnej postaci naocznej, jakiej rzeczywistość nigdy nie przybiera i nie może przybrać, skupia całą jej płynną i upływającą w czasie ruchliwość”¹³. Most jest zatem tworem buntownika przeciw regułom natury, buntownika próbującego je przekroczyć, połączyć przeciwieństwa, zaprowadzić własny rytm i porządek, zatrzymać przemijające. Mosty łączą i wydzielają jednocześnie w tej poezji dwa brzegi: sztukę i życie, życie i nicość, ruch i bezruch, intelekt i sensualność. Spajają, lecz także podkreślają różnice: „Człowiek jest istotą łączącą, która zawsze musi rozdzielać, aby móc łączyć – toteż gołe, neutralne istnienie dwóch brzegów musimy najpierw duchowo ująć jako rozdział, aby połączyć je mostem”¹⁴. To bowiem przywilej, którym obdarowany został człowiek, gdyż brzegi są brzegami tylko z naszej, ludzkiej perspektywy: jest „[b]ezdennie dnu jeziora / i bezbrzeżnie brzegom. / Nie mokro ani sucho w jego wodzie” (*Widok z ziarnkiem piasku*, LM 251).

Owo zanurzanie się w topieli, wychodzenie z wilgotnej jaskini, moknięcie na deszczu to wersje powtarzającej się w tej poezji metafory życia – człowiek wyłaniający się z wody i w niej zanurzony tworzą autorską „scenę źródłową”¹⁵ napisanego świata Szymborskiej. Wilgoć, deszcz, topiel, lecz także wewnętrzne „śluzu” ciała – woda w jakiegokolwiek postaci – odraczają śmierć, której świadomość zdaje się przenikać wersy tej poezji. Z każdą kolejną poetycką opowieścią o losach człowieka wszechmoc śmierci zostaje zdekonstruowana, ponieważ nie ma takiego zapisu, który by choć przez

¹³ Tamże, s. 250.

¹⁴ Tamże, s. 255.

¹⁵ Jak pisał Wolfgang Iser, nawiązując do *End of Culture* Erica Gansa: „fikcja ma z natury do spełnienia podwójną rolę: stanowi hipotezę, pozwalającą na stworzenie «sceny źródłowej», z której wyewoluowała ludzkość, a zarazem tworzy ogólny wzór wyjaśniający wszelką zmienność kultury jaka z owej sceny źródłowej się wywodzi”. Zob. W. Iser, *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 19.

chwilę nie był nieśmiertelny. W wierszu *Otwornice* skamieniałe skorupki tytułowych jednokomórkowych organizmów stanowią:

dwa widoki w jednym:
żałosne cmentarzysko
wiecznych odpoczywań
czyli
zachwycające, wyłonię z morza,
lazurowego morza białe skały,
skały, które tu są, ponieważ są.
(T 20)

Śmierć jest, ponieważ jest życie, jest jego wewnętrzną, różnicującą zasadą, i to samo można chyba powiedzieć o tej poezji, która płynąc pod prąd istnienia, podkreśla przede wszystkim jego zaprzeczającą śmierci wątpliwość i kruchość. „Spisywanie na wodzie babel” oznacza świadome, jedynie odraczające działanie, którego „ruchy / to są uchYLENIA / od powszechnego wyroku”. Ten, kto pisze, zastawia – skuteczne choć na chwilę – pułapki na czas: antropologiczne narracje Szymborskiej odsuwają obecność śmierci, a jednocześnie z nią oswajają, budując poetyckie mosty-autorefleksje.

W *Urodzinach* „osoba żyjąca” martwi się, że nie zdąży w trakcie swego krótkiego życia siebie i innych „odróżnić od próżni”, tzn. od-różnić od p-różni (WW 186). To pragnienie wypełnienia pustej przestrzeni materią życia, zagęszczenia jej przez doświadczenie, odsunięcia nicości przez odróżnienie się od niej: tylko pojedyncza początkowa głoska różnicuje niejako od środka „próżnię”. Warto przypomnieć, że różnica jest w tej poezji zawsze pozytywnie wartościowana i często – co ciekawe – przywoływana z wykorzystaniem wodnej metaforyki: „Musieli kiedyś być odmienni, / ogień i woda, różnić się gwałtownie” (*Złote gody*, S 78), „choć różnimy się od siebie / jak dwie krople czystej wody” (*Nic dwa razy*, WY 29), „[d]o arki” – trafiają wyjątki, czyli „radości z różnic” (*Do arki*, LM 279).

Szymborska nie zrywa w swych tekstach kontraktu z rzeczywistością, nie ma problemu z wypowiedalnością, język nie jest dla niej przeszkodą, choć poetka świadoma jest jego złudnego pośrednictwa. Jej gest „odróżnienia” od próżni, topieli czy „wody babel” jest zarazem gestem odroczenia, odsunięcia, uchYLENIA, czyli opóźnienia konsekwencji śmierci, nicości, przepaści nieświadomości. Paradoksalnie, urzeczona zaprzeczaniem nicości, chce poprzez poetyckie opowiadanie o ludzkim doświadczeniu zatrzymać, choć na moment, materialność i zmysłowość bycia. Żeby być, trzeba się bowiem refleksyjnie odróżnić od próżni, wygłowić z pustki, zdać sobie sprawę z istnienia brzegów i – co najważniejsze – zapisać to, opowiedzieć, namalować, utrwalić.

II

We wspomnianym już *Monologu dla Kasandry* ścierają się dwa ujęcia: pierwsze to zewnętrzna, obiektywna, kartezjańska perspektywa, obdarowująca mówiącą bohaterkę wiedzą i pewnością, gwarantująca spojrzenie „sponad życia”, „z wysoka”, „z przyszłości” pustej i twardej, drugie zaś – to spojrzenie od wewnątrz, subiektywne, związane z zanurzonymi w empirii, skazanymi na „wilgotną nadzieję” śmiertelnikami w „pożegnalnych ciałach” (SP 132–133)¹⁶. W innym „akwaticznym” tekście – *W rzece Heraklita* – również zmienia się punkt widzenia czy raczej odczuwania: obserwator stojący nad wodą przyjmuje w drugiej części wiersza perspektywę pojedynczej ryby zanurzonej w strumieniu. Jednocześnie różnicuje się dykcja, która na początku przypomina sposób formułowania zdań przez Kasandrę:

W rzece Heraklita
ryba łowi ryby,
ryba ćwiartuje rybę ostrą rybą,
ryba buduje rybę, ryba mieszka w rybie,
ryba ucieka z obłązionej ryby.

Według Heraklita poznanie zmysłowe ujawnia to, co w świecie zmienia i przemijające i nie przynosi prawdy o rzeczywistości. Filozof wierzył w poznawczą moc rozumu, który umożliwia dostrzeżenie pod powierzchnią zmienności rzeczy ich wewnętrzznego porządku i jedności. Na przypadek nie ma miejsca, gdy świat jest uporządkowany i rządzi nim tkwiący w nim immanentnie Rozum. Myśliciel proponował poznanie rzeczywistości nie przez zmysły, lecz przez racjonalny namysł nad jej istotą, dzięki czemu możliwe będzie nie tylko obserwowanie tego, co nietrwałe, ale i poznanie tego, co absolutne¹⁷. Może zatem w rzece Heraklita wszystko jest takie samo, monotonne i niezienne w swej zmienności, ponieważ ten, kto mówi, pozostaje tylko na jednym brzegu – poznania logocentrycznego, rezygnującego z siły zmysłów? Gdy punkt widzenia podmiotu jest statyczny i ulokowany na zewnątrz, „ryba łowi rybę”, „ryba kocha rybę” i jest w stanie wymyślić – tylko rybę. Jak pisał Stanisław Balbus: „W tej rzece, zda się, nic nie płynie, a przeciwnie: wszystko stoi w miejscu, ponieważ wszystko,

¹⁶ O zmieniającej się sytuacji bohaterki w tym wierszu pisała Iwona Gralewicz-Wolny, porównując tekst Szymborskiej z *Rozterką Kasandry* Anny Kamieńskiej. Zob. I. Gralewicz-Wolny, *Poetka i Świat. Studia i szkice o twórczości Wisławy Szymborskiej*, Katowice 2014, s. 156–157.

¹⁷ Zob. A. Jocz, *Kłęska logosu. Rozważania o racjonalnej bezradności kultury XX wieku wobec fenomenu zła*, w: *Logos i mythos w kulturze XX wieku*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, M. Brzostowicz-Klajn, Poznań 2003.

co w niej zachodzi, jest zawsze takie samo”¹⁸. To rozum bowiem, wyparowany ze zdolności empatii, pozwala dostrzec porządek i jedność w zmienności. Gdy w ostatniej strofie perspektywa się zmienia, prawdzie przeciwstawione zostaje doświadczenie, a bezosobowemu monologowi – „ja” odczuwające, pojawia się pierwsza osoba podkreślająca swą chęć indywidualizacji, „odróżnienia od próżni”: „ja ryba pojedyncza, ja ryba odrębna / (choćby od ryby drzewa i ryby kamienia)”. Do tekstu wkracza zmysłowość i cielesność przeżywania, poczucie chwilowości i niepewności, podkreślone instrumentacją i pytaniem: „w łusce srebrnej tak krótko, / że może to ciemność w zakłopotaniu mruga?” Jak komentuje wiersz Stanisław Balbus:

Otóż nie ma tutaj [...] absolutu. Poetka wciela się w jedną z ryb i wypowiada się z pozycji wszechświata Rzeki. I to bynajmniej nie jako „wymyślona” tam „ryba nad rybami”. Należy co najwyżej do Heraklitejskich ‘pół-wtajemniczonych’ – *myetoi*. Jej własne stanowisko pozostawia też więc pewne niejasności. Jest sceptyczna, ale nie do końca¹⁹.

„Ja ryba” nie spogląda już obiektywnie z brzegu rzeki, lecz przesiada się do „chybotliwej łódki” ciała, obleka w szeleszczącą „łuskę srebrną”, przyjmując tym samym zmienną, poruszoną, odrębną perspektywę.

Ta dwuperspektywiczność, polegająca na zmianie lokalizacji centrum percepcyjnego, rządzi także w *Ludziach na moście*, jeszcze jednym „rzecznym” wierszu Szymborskiej, w którym znajdujemy dwa różne opisy drzeworytu Hiroshige Utagawy. Pierwszy – z perspektywy obcego, który spogląda na „dziwną planetę” i zamieszkujących ją „dziwnych ludzi” – utrzymany jest w formie układu rozkwitania, naśladowującego bliskie psychologii postaci struktury poznawania od ogółu do szczegółu:

Nic szczególnego na pierwszy rzut oka.
Widać wodę.
Widać jeden z jej brzegów.
Widać czóno mozolnie płynące pod prąd.
Widać nad wodą most i widać ludzi na moście.
Ludzie wyraźnie przyspieszają kroku,
bo właśnie z ciemnej chmury
zaczął deszcz ostro zacinać.

Drugi opis, a właściwie relacja, pojawia się w zakończeniu tematyzującym style odbioru obrazka:

¹⁸ S. Balbus, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 94.

¹⁹ Tamże, s. 97.

Bywa tu w dobrym tonie
Wysoko sobie cenić ten obrazek,
zachwycać się nim i wzruszać od pokoleń.

Są tacy, którym i to nie wystarcza.
Słyszą nawet szum deszczu,
czują chłód kropel na karkach i plecach,
patrzają na most i ludzi,
jakby widzieli tam siebie [...].
i wierzą w swoim zuchwalstwie,
że tak jest rzeczywiście.

W pierwszej wersji ekfrastycznie zabarwionego ujęcia dominuje wizualny i intelektualny aspekt doświadczenia zmysłowego: podmiot znów stoi nad (namalowaną tym razem) rzeką, przemawiając twardo i sucho jak Kassandra, tak samo jak ona dziwiąc się obcej mu rzeczywistości. Czterokrotnie powtarza w nagłosach wersów „widać”: postrzega coraz więcej i wydaje się, że wie więcej, gdyż w hierarchii zmysłów wzrok pozostaje na pierwszym miejscu jako główne źródło poznania. To kolejna symulacja teoretyzującego, separatystycznego spojrzenia znikąd, bezosobowo uogólniającego i porządkującego świat („widać” sugeruje „wiedzieć”). Ale oznajmiający, suchy ton pierwszej strofy demonstruje w gruncie rzeczy nieobecność podmiotu, przekonująco mówi się tu bowiem o tym, czego – czy kogo – tu nie ma.

Gdy jednak w wierszu zaczyna padać deszcz (na drzeworycie Hiroshige Utagawy *Nagła ulewa na Wielkim Moście pod Atake* widać podłużne, gęsto wypełniające obrazek ukośne kreski), coś zaczyna się zmieniać. A dzieje się tak dopiero od pewnego momentu, „wyraźnie”, „właśnie” i „ostro” zaznaczonego, gdy tymczasem widzowie patrzący na obrazek Utagawy dostają go od razu z całym dobrodziejstwem namalowanej przestrzeni – i na tym polega w tym wypadku wyjątkowa siła narracyjnej sukcesywności opowieści, stopniującej napięcie i rozwijającej się w czasie. Wiersz, tak jak przedstawieni w nim ludzie, zaczyna nagle przyspieszać, a na pierwszy plan wysuwa się terażniejszość, chwilowość i – sensoryczność. Sztuczna sytuacja znajdującego się na zewnątrz społeczności podmiotu, który dotąd z dystansu patrzył i komentował zachowania, zmienia się zasadniczo w ostatniej strofie – dziwny, bezosobowy konstrukt mówiący przyjmuje teraz perspektywę ludzi przyglądających się obrazkowi. Podmiot wchodzi do rzeki i staje się rybą, Kassandra chce zrozumieć punkt widzenia człowieka. Zmianę tę demonstrują leksykalne wykładniki doświadczenia zmysłowego umieszczone w nagłosach kolejnych wersów: słyszą, czują, patrzą oraz nagromadzenie środków brzmieniowych (onomatopeiczna instrumentacja głoskowa – „słyszą szum deszczu” i budzące dreszcz zbitki spółgłosek – „chłód kro-

pel na karkach i plecach”). W pierwszym opisie ludzie są anonimowi i wtopieni w tło, w drugim – odczuwają i odróżniają się z niego, przestają być anonimowi²⁰, ponieważ właśnie dzięki deszczowi „dotyka ich świat”. Nacisk położony zostaje na odbiór polisensualny, somatyczny, ale słówko „jakby” podkreśla nierealność całkowitego utożsamienia, nieidentyczność sytuacji na obrazie i poza nim. Empatyczny odbiór możliwy jest bowiem, kiedy językowe wykładniki zmysłowego doświadczenia powodują rezonans u odbiorcy, który odtwarza fizyczne doznania „ludzi na moście” w sobie, odczuwa je „jakby” na własnej skórze, przy czym powtórzenie przeżycia nie oznacza tu jego tożsamości²¹.

Niepozorne „jakby” przyciąga uwagę, pełniąc w wierszu deziluzyjną rolę. Obnaża prawdę, iż mamy do czynienia ze światem na niby, stanowiącym przykład fikcji odkrywających, które zgodnie z propozycją Wolfganga Isera „są przede wszystkim konstrukcjami typu *jak gdyby*”, czyli „braniem rzeczywistości w nawias; oznacza to, że rzeczywistość nie jest nam *dana*, ale mamy ją traktować jak gdyby tak właśnie było”²². „Obrazek”, o którym mowa w wierszu, nie został po prostu namalowany, lecz „zrobiony”: to drzeworyt, którego proces produkcji jest czasochłonny i skomplikowany²³, a w jego efekcie powstaje wytwór kunsztownie skonstruowany – stanowiący *fictio*. To w nim spełniają się ludzkie wyobrażenia i marzenia, sublimują lęki i obawy, ale też pomaga on w zmaganiach z rzeczywistością, pozwalając na gest odwlekania, odsuwania tego, co nam zagraża, „odraczając realne w nierealnym”²⁴.

„Zrobić obrazek” (wiersz) to zatem ruszyć z posad wyobraźnię, rozbudzić ów „zamysł” czy „zawiązek” „zmysłu udziału” (*Rozmowa z kamieniem*, S 111), jakim jest zdolność człowieka do fikcjotwórstwa. Produkcowanie własnych wersji rzeczywistości, opowieści o światach obmyślanych i odczuwanych, staje się w poezji Szymborskiej zadaniem i powołaniem, lecz także wyrazem buntu wobec nieobjętego, nieuchwytnego i niezrozumiałego

²⁰ Jak pisał Wojciech Ligęza: „Chociaż poetka pominęła drewnianą skomplikowaną konstrukcję mostu, utrzymaną w ciemnych brązach, jaśniejsze od niej poręcze, stopniowanie barwy wody od błękitu do granatu i czerni, pionowe oraz ukośne kreski ulewy, ochrony przed deszczem – parasole z trzciny, okrągły kapelusz, worek, bosc stopy przyspieszających kroku przechodniów, to jednak wszystko, co istotne, zostało powiedziane. Most przestał być anonimowy, podobnie – ludzie”. *Tenże, O poezji Wisławy Szymborskiej*, s. 189.

²¹ Zob. J. Płuciennik, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, Łódź 2002, s. 10.

²² W. Iser, *Czym jest antropologia literatury?...*, s. 26 (podkreślenie autora).

²³ Tę „skomplikowaną procedurę drzeworytniczą, wymagającą wyjątkowych umiejętności i zgranej do perfekcji współpracy kilku osób” opisuje dokładnie Beata Kubiak Ho-Chi. Zob. też, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2009, s. 139–140.

²⁴ W. Iser, *Czym jest antropologia literatury?...*, s. 24.

– rozwiązaniem co prawda zuchwałym, pozornym i chwilowym, ale jedynie dostępnym. Na moment śmierć zostaje wzięta w nawias („czas potknął się i upadł”), a przyglądając się i przeglądając w takich „obrazkach jak na przykład ten”, jesteśmy w stanie silniej doświadczyć terażniejszości, poddając ją refleksji.

Poetka sięgnęła po drzeworyt Hiroshige Utagawy, na którym „widać” ludzi przysłoniętych gęsto przebiegającymi przez obraz strugami deszczu. Czas się tu zatrzymał i zaprzeczył swym ciągom dalszym, ale istnienie jest intensywne i sugestywne – właśnie dzięki przenikającej obraz wodzie. Drzeworytom *ukiyo*, czyli „obrazom przepływającego świata”²⁵, przyświecało credo:

Przechodź przez każdy most, który masz przed sobą; podziwiał księżyc, śnieg, kwiaty wiśni i jesienne liście; mów wiersze, pij sake, baw się. Nawet ubóstwo niech ci nie przeszkodzi. Przepływając i nie topiąc się, jak tykwa płynąca z nurtem rzeki – to właśnie nazywamy „przepływającym światem” (*ukiyo*)²⁶.

Akwatyczne wiersze Szymborskiej zdają się modyfikować owo wezwanie, podmiot poetyckich opowieści nie chce być bowiem jak unoszona bezwładnie na falach tykwa, woli stanąć po stronie „buntownika”, dzięki któremu „czas potknął się i upadł”, chce czuć „chłód kropel na karkach i plecach”, wyobrażać siebie w „czólnie mozolnie płynącym pod prąd”. Poetka „robi” wiersze-obrazki, które przypominają pułapki zastawione na czas, a przerzucając mosty między brzegami, podejmuje próby usensownienia ludzkiego doświadczenia poprzez jego spisanie, choćby „na wodzie babel”. Wodna antropologia Szymborskiej uwyrażnia najważniejszy zapewne nurt twórczości noblistki: przeżywanie i zażegnawanie śmiertelności człowieka, przy czym jej poetyckie gęste opisy niczego nie porządkują i nie tłumaczą, nie przynoszą odpowiedzi, a jedynie dają „wilgotną nadzieję”, pomagając odnaleźć się w „przepływającym świecie”. Ludziom na moście, ludziom patrzącym na ludzi na moście i ludziom czytającym o ludziach na moście zostaje tylko przywilej uświadomienia sobie kruchości ustalonego porządku i przemijalności życia oraz – d(r)eszcz sensowności.

²⁵ B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska...*, s. 70.

²⁶ Tamże, s. 69.

Nota bibliograficzna

W książce zamieszczone zostały opublikowane już i częściowo zmienione teksty:

Kruchość i ciągłość – o kilku wątkach cielesnych w polskiej poezji kobiet XX wieku, w: *Polskie piarstwo kobiet w wieku XX. Procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, red. E. Kraszkowska, B. Kaniewska, Poznań 2015

„Wiersze podszyte ciałem”. *O kilku wątkach somatycznych w najnowszej poezji kobiet*, w: *Przechadzki po polskiej literaturze najnowszej*, red. J. Grądziel-Wójcik, Z. Kopec, J. Jastrzębska, Poznań 2014

„Wyścig z suknią”. *O pewnym wątku metafizycznym we współczesnej poezji kobiet*, w: *Ślady, zerwania, powroty... Metafizyka i religia w literaturze współczesnej*, red. E. Sołtys-Lewandowska, Kraków 2015

Między metafizyką a zaangażowaniem, czyli o metaforze tekstylnej w poezji Ewy Lipskiej, w: *Zaangażowani? Pisarki i pisarze w kulturze XX i XXI wieku*, red. M. Brzostowicz-Klajn, G. Pertek, B. Przymuszała, Poznań 2016 [w druku]

„Sunąc krawędzią”. *Chusty, buty i przesłony w poezji Krystyny Dąbrowskiej*, w: *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku*, red. J. Grądziel-Wójcik, J. Kaniewski, A. Kwiatkowska, T. Umerle, Poznań 2015; przedruk: *Jakie rozwiązania. Szkice o młodej poezji*, red. P. Śliwiński, Poznań 2016

„...zapisać siebie siebie”. *O poezji metacodziennej Krystyny Miłobędzkiej*, w: *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*, red. I. Iwasiów, A. Galant, Kraków 2011

Ob ręce wiersza – kręgi interpretacji. Wokół Córki bednarza Ludmiły Marjańskiej, „Ruch Literacki” 2016, z. 5; przedruk: *Intryga interpretacji. Profesor Władysław Panas in memoriam*, red. A. Fitas, Lublin 2016

Zawracanie rzeki słowem. Ptaki Warty Bogusławy Latawiec, w: *Wiersz-rzeka*, red. M. Piotrowiak, M. Jochemczyk, Katowice 2016

„...zobaczone, dotknięte, pomyślane”. *Przyboś i poetka, czyli o wierszach Bogusławy Latawiec*, w: *Przyboś dzisiaj*, red. M. Rabizo-Birek, Rzeszów 2016 [w druku]

„Lekcje biologii”, czyli *Miłosz czyta Szymborską*, „Ruch Literacki” 2012, z. 1

„Życie z kropką u nogi”. *Poetyckie renarracje Wisławy Szymborskiej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich/ Problems of Literary Genres” 2014, z. 2 (114)

- „Zachwiany rytm” wierszy Wisławy Szymborskiej, w: Potencjał wiersza, red. W. Sadowski, Warszawa 2013*
- „Sztuka kulinarna” Wisławy Szymborskiej, w: „Niepojęty przypadek”. O poezji Wisławy Szymborskiej, red. J. Grądział-Wójcik, K. Skibski, Kraków 2015*
- Brzegi i mosty Wisławy Szymborskiej (od wodnej kartografii do antropologii akwaticznej), w: Urzeczenie. Lecznie literatury i wyobraźni, red. M. Jochemczyk, M. Piotrowiak, Katowice 2013*

Indeks nazwisk

A

Achremowiczowa Wanda 25, 70
Araszkiewicz Agata 7

B

Bach Johann Sebastian 218
Bachelard Gaston 174, 175
Baczyński Krzysztof Kamil 225, 234
Baka Józef 69
Balbus Stanisław 151, 173, 185, 207, 208,
214, 218, 236, 244, 245
Balcerzan Edward 13, 50, 114, 149, 151,
159, 162, 163, 165, 201, 205, 211, 212,
218
Banaś Monika 14
Baranowska Małgorzata 29, 73, 129
Barańczak Stanisław 22, 48, 61, 62, 111,
112, 116, 121, 210, 214, 225
Bargielska Justyna 52, 76, 100
Barthes Roland 221–224, 228, 230, 233
Bassaj Maria 198
Bataille Georges 224
Beckett Samuel 187
Berger John 45
Best Otto F. 166
Białoszewski Miron 109, 111, 115, 116, 121
Biedrzycki Krzysztof 32
Bieńczyk Marek 121
Bieńkowski Zbigniew 70
Biesiada Jacek 25
Bikont Anna 182, 190, 192, 241
Błok Aleksander 192
Błoński Jan 149, 175, 185
Bodzioch-Bryła Bogusława 57
Bolecki Włodzimierz 13, 23, 60, 96, 110,
114, 116, 208

Boniecki Edward 24
Borkowska Grażyna 7, 8, 14, 184, 207
Borowczyk Jerzy 158
Borowiec Jarosław 8, 109, 111, 113–115,
117, 118, 120, 121, 123–126, 151
Brach-Czaina Jolanta 101, 120, 121, 123,
125, 126, 228, 230
Brillat-Savarin Anthelme 220, 222, 223
Bryl Mariusz 45
Bryła Bogusława zob. Bodzioch-Bryła Bo-
gusława
Brzóstowicz-Klajn Monika 244
Bukowiec Paweł 69
Burzyńska Anna 197, 204, 206

C

Camporesi Piero 223, 227
Chaplin Charlie 229
Chojnowski Zbigniew 152
Chudak Henryk 175
Cichowicz Stanisław 41
Cieślak Robert 15
Cieślak Tomasz 43, 44, 62
Claudel Paul 209, 210
Culler Jonathan 198
Cyranowicz Maria 47–49, 58, 59, 100
Czaina Jolanta zob. Brach-Czaina Jolanta
Czapliński Przemysław 220
Czechowicz Józef 103, 149
Czekanowicz Anna 167
Czermińska Małgorzata 7, 14, 197, 224
Czu-Szu-Czen 181
Czyżak Agnieszka 109, 113, 123

Ć

Ćwikliński Krzysztof 16, 63, 89

D

Darwin Charles 186–188, 205
Dąbrowska Elżbieta 210
Dąbrowska Krystyna 9, 45, 46, 97–101,
103–105, 107, 108, 151, 153
Dąbrowska Maria 181
Dembińska-Paweł Joanna 207, 210
Descartes René 24, 183
Dostojewski Fiodor 192
Dziadek Adam 60, 156, 233

E

Eliade Mircea 210
Elin Mila 15

F

Falkiewicz Andrzej 118
Ferenc Teresa 29, 35, 39, 44, 51, 151, 154
Fernández-Armesto Felipe 221, 222
Fiedorczyk Julia 44, 54, 80, 151
Filipowicz Anna 50
Fiut Aleksander 180
Fornalczyk Feliks 169, 170
Forstner Dorothea 66, 67, 73, 87, 88, 103,
104, 106, 137, 140
Fraszek Andrzej 182, 192
Frasz Ewa 18, 37, 45, 224

G

Galant Arleta 129
Gałkowska Iwona zob. Skrzypczyk-Gał-
kowska Iwona
Gans Eric 242
Gałkowska Krystyna zob. Kralkowska-
-Gałkowska Krystyna
Ghyka Matila Costiescu 210
Ginczanka Zuzanna 7, 27, 28, 72
Gładziuk Nina 67, 68
Głowiński Michał 15, 209
Gołaszewska Maria 166
Gosk Hanna 121
Górecka Ewa 51
Górnicka-Zdziech Izabela 35, 41, 130, 135
Grajewski Wincenty 198
Gralewicz-Wolny Iwona 244
Grądział-Wójcik Joanna 34, 40, 65, 151
Grimm, bracia 205

Grochowiak Stanisław 17
Gromek Joanna 187
Grzebalski Mariusz 109
Gutorow Jacek 110
Gutowska Magdalena 141
Gutowski Wojciech 31
Guze Joanna 220

H

Hartwig Julia 7, 8, 20, 23, 44
Heraklit z Efezu 244, 245
Herbert Zbigniew 111, 181, 182, 237
Herbst Lothar 124
Hillar Małgorzata 7, 23
Ho-Chi Beata zob. Kubiak Ho-Chi Beata
Hurnikowa Elżbieta 16, 45, 63, 64, 128

I

Iłakowiczówna Kazimiera 7, 9, 25, 26, 40
Iser Wolfgang 20, 229, 242, 247
Iwańska Alicja 19
Iwasiów Inga 45, 129
Iwaszkiewicz Jarosław 111

J

Jackowicz Jan 222
Janiszewska Anna zob. Zeidler-Janiszew-
ska Anna
Jasnorzewska Maria zob. Pawlikowska-
-Jasnorzewska Maria
Jochemczyk Mariusz 234
Jocz Artur 244

K

Kałuża Anna 110, 117
Kamieńska Anna 7, 17, 28, 29, 36, 38, 40,
41, 51, 73, 74, 76, 131, 244
Kania Ireneusz 210
Kaniewska Bogumiła 7, 163, 244
Kaniewski Jerzy 40
Karpowicz Tymoteusz 99, 106, 109, 111,
112, 114, 116, 117, 119, 151, 153
Kartezjusz zob. Descartes René
Kaźmierczyk Zbigniew 182
Kiec Izolda 27, 28, 72
Kielar Marzanna Bogumiła 44, 53
Kisiel Joanna 16, 32, 45, 64

- Kisiel Marian 53
 Klajn Monika zob. Brzóstowicz-Klajn Monika
 Klikowicz Aneta zob. Piech-Klikowicz Aneta
 Kłak Tadeusz 103, 149
 Kłosiński Krzysztof 233
 Kmiecik Michałina 164
 Komornicka Maria 24, 25
 Kopaliński Władysław (właśc. Władysław Jan Stefczyk) 237
 Kopczyńska Zdzisława 212
 Kopeć Zbigniew 158
 Kopernik Mikołaj 186, 187
 Koschany Katarzyna zob. Kuczyńska-Koschany Katarzyna
 Kowalska Jolanta 137
 Koziół Paweł 49
 Koziół Urszula 7, 22, 30, 33, 36, 39, 55, 58, 59, 79, 217
 Kralkowska-Gątkowska Krystyna 53
 Kraskowska Ewa 7, 13, 31
 Kruszevska Felicja 15
 Kruszevski Wojciech 17, 51
 Kryczyńska Anna 166
 Krynicki Ryszard 167
 Krzemiński Jerzy 129
 Krzywicka Irena 27
 Kubiak Ho-Chi Beata 247, 248
 Kuczyńska-Koschany Katarzyna 117
 Kufłowa Mirosława zob. Ołdakowska-Kufłowa Mirosława
 Kuncewiczowa Maria 181
 Kurek Jacek 57
 Kwiatkowska Agnieszka 26, 40, 163, 164
 Kwiatkowski Jerzy 16, 21, 25, 70, 174, 209, 214, 215
- L**
 Larkin Philip 187
 Latawiec Bogusława 9, 59, 65, 151–159, 162, 164–167, 169–173, 175, 176, 179
 Leach Edmund 221
 Legeżyńska Anna 7, 17, 20, 50, 74, 84, 87, 111, 130, 138, 144, 151, 163, 169, 172, 205, 209, 213, 220
 Léon-Dufour Xavier 241
- Leśmian (Lesman) Bolesław 68, 77, 98, 109, 135, 136, 143, 144, 152, 154, 155, 184, 185, 207, 208, 212, 213, 215, 217
 Lévi-Strauss Claude 220, 221
 Lewandowska Edyta zob. Sołtys-Lewandowska Edyta
 Ligęza Wojciech 174, 186, 209, 219, 224, 236, 247
 Lipska Ewa 7–9, 18, 20, 21, 23, 33, 39, 50, 57, 58, 72, 76, 83–85, 87, 88, 90–96, 111, 223
 Lo Duca Joseph Marie 224
 Lurker Manfred 63, 66, 74, 104, 136, 144
- Ł**
 Łuczkiwiczówna Krystyna zob. Miłobędzka Krystyna
 Łukasiewicz Jacek 35
 Łuszczkiewicz Piotr 152, 153
- M**
 Maćkowiak Krystyna zob. Szeżyńska-Maćkowiak Krystyna
 Madyda Aleksander 16, 63, 89, 185
 Malewska Hanna 181
 Maliszewski Karol 109, 110, 115
 Maliszewski Krzysztof 57
 Marjańska Ludmiła 9, 29, 34, 35, 38, 41, 51, 73–78, 127–133, 135–145
 Markowski Michał Paweł 98, 174, 215
 Marzec Lucyna 40, 158
 Matusiak Anna Bożenna 229
 Matuszewski Ryszard 19, 170
 Matywiecki Piotr 34, 51, 97, 131
 Mayenowa Maria Renata 133
 Mazurek Anna 152, 178
 Michałowski Piotr 153
 Mikołajczak Małgorzata 22, 37, 55
 Miłobędzka Krystyna (z d. Łuczkiwicz) 7–9, 30, 34–37, 44, 59, 76–78, 94, 99, 109–126, 151
 Miłosz Czesław 9, 19, 30, 47, 73, 180–194, 213, 214, 220, 230, 235
 Mitosek Zofia 198
 Morstinowa Zofia zob. Starowiejska-Morstinowa Zofia
 Mueller Joanna 49, 59, 60, 100

N

Nalewajk Żaneta 32
Nałkowska Zofia 181
Nasiłowska Anna 8, 23, 25, 26, 30, 96, 116
Nathan Leonard 182
Nawrocka Ewa 60, 110
Nead Lynda 18, 37, 45, 47, 224
Neuger Leonard 218
Newton Isaac 95, 186, 187, 189, 191
Nietzsche Fryderyk 234
van Nieuwerkeren Arent 185, 190, 191, 193,
213
Niklewicz Piotr 221
Nowacki Dariusz 121
Nycz Ryszard 13, 23, 47, 96, 110, 113, 114,
116, 177, 184
Nyczek Tadeusz 211, 212

O

Ochab Maria 229
Olszański Grzegorz 84
Ołdakowska-Kuflowa Mirosława 25
Opacki Ireneusz 214
Ortega y Gasset José 41
Owczarek Bogdan 197–199, 204

P

Pachciarek Paweł 66, 87, 103, 137
Palczny Tadeusz 14
Panas Władysław 128, 142
Pawelec Dariusz 22, 30, 113, 208
Pawelec Joanna zob. Dembińska-Pawelec
Joanna
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 7, 15–
19, 21, 26, 27, 31–33, 41, 45, 62–72, 75–
79, 89, 93, 94, 108, 154, 181
Peiper Tadeusz 149, 167
Phillips Ursula 7, 14
Piech-Klikowicz (Piech) Aneta 21, 58, 91–
94, 223
Pietrek Kira 9, 47, 48, 56
Pietrowicz Krzysztof 95
Pietrych Krystyna 19, 43, 44, 62, 190
Piotrowiak Jan 17
Piotrowiak Miłosz 234
Płuciennik Jarosław 220, 247
Podczaszy Anna 57

Podgórnik Marta 46, 48, 57, 100, 151
Pollak Seweryn 19
Pollakówna Joanna 28, 37, 39, 41, 50, 51
Poprawa Adam 94
Poprzęcka Maria 167
Poświatowska Halina 7, 16–18, 21, 39, 45,
65, 72, 77, 80, 88, 100, 169, 181, 186
Przemysk Grzegorz 125
Przyboś Julian 9, 99, 112, 149–164, 168,
169, 174–179, 205, 209
Przymuszała Beata 168, 169
Pszczółowska Lucylla 212

R

Rajewska Ewa 129
Ratajczak Józef 25, 170
Rembrandt Harmenszoon van Rijn 17
Rewers Ewa 47
Rodowska Krystyna 31, 52
Romaniuk Kazimierz 63, 104, 241
Rosiek Stanisław 167
Rosner Katarzyna 198
Różewicz Tadeusz 111, 182
Rubens Peter Paul 224
Rusinek Michał 189
Rusinek Natalia 189
Rydz Agnieszka 34

S

Sadowski Witold 214
Sandauer Artur 66, 238
Sawicki Stefan 61
Schleidt Wolfgang M. 166
Schmidt-Nielsen Knut 143
Serafiński Włodzimierz 143
Shakespeare William 181
Sienkiewicz Barbara 151, 157
Simmel Georg 241
Skibski Krzysztof 34, 65, 151
Skrendo Andrzej 30, 163
Skreń Rościław 112, 156
Skrzypczyk-Gałkowska Iwona 128
Sławiński Janusz 15, 149
Smolka Iwona 7, 29, 34, 41, 74, 97, 98, 128,
131, 138
Sobolewska Elżbieta zob. Szemplińska-
-Sobolewska Elżbieta

- Sołtys-Lewandowska Edyta 62
 Spólna Anna 128, 129, 138, 140
 Stabro Stanisław 55
 Stala Marian 23, 25, 53, 180, 185, 191–193, 219
 Starowiejska-Morstinowa Zofia 27
 Stawowy Renata 41, 131
 Stefko Jolanta 57
 Sterna-Wachowiak Sergiusz 152
 Stępień Tomasz 61
 Struzik Elżbieta 57
 Swoboda Tomasz 224
 Szaruga Leszek 98, 152
 Szczerbicka-Ślęk Ludwika 133
 Szczęsna Joanna 182, 190, 192, 241
 Szczuka Kazimiera 78
 Szekspir William zob. Shakespeare William
 Szemplińska-Sobolewska Elżbieta 20, 21, 33, 35, 38
 Szestow Lew 192
 Szeżyńska-Mačkowiak Krystyna 62, 84, 101
 Szlendak Tomasz 95
 Szostak Violetta 52
 Szymańska Adriana 152, 177
 Szymański Wiesław Paweł 236
 Szyborska Wisława 7–9, 14, 16–18, 20–23, 34, 39, 44, 54, 55, 57, 58, 64, 65, 69, 71, 77, 79, 87, 88, 94, 151, 154, 180–193, 197–210, 213–223, 225–239, 241–245, 247, 248
- Ś**
 Ślęk Ludwika zob. Szczerbicka-Ślęk Ludwika
 Śliwiński Piotr 43, 49, 163
 Świeściak Alina 53
 Świrszczyńska Anna 7, 16, 18, 19, 21, 23, 30, 38, 41, 45, 47, 72, 73, 88, 116, 131, 181, 182
- T**
 Tarnowska Maria 181
 Tatarkiewicz Anna 175
 Telicki Marcin 23, 220
 Tomsia Teresa 152
- Toussaint-Samat Maguelonne 62, 64, 65, 67, 69, 73, 78, 84, 85, 87, 101, 104, 105, 228, 229
 Tramer Maciej 53
 Trzebiński Jerzy 201
 Trznadel Jacek 68, 98, 208, 217
 Turzyński Ryszard 66, 87, 103, 137
- U**
 Ugniewska Joanna 223
 Umerle Tomasz 40
 Urbańska Dorota 209
 Utagawa Hiroshige 203, 235, 246, 248
- V**
 Valéry Paul 210
 Vermeer Jan 193, 219
 Versace Gianni 92
- W**
 Walentynowicz Anna 124
 Wałęsa Lech 124
 Warmińska Katarzyna 14
 Waśkiewicz Andrzej K. 15, 163
 Waśkiewicz Uta 163
 Weil Simone 192
 Węgrzyniakowa (Węgrzyniak) Anna 61, 151, 153, 154, 163, 176
 Wieleżyńska Ewa 221
 Winer Agata 220
 Winiecka Elżbieta 109, 110, 117, 121
 Wiśniewska Lidia 15
 Wiśniewski Jerzy 209
 Witan Jan 170
 Witosz Bożena 17, 18, 45
 Włast Piotr 24
 Włoszczyńska Aleksandra zob. Żurawska-Włoszczyńska Aleksandra
 Wojda Dorota 185, 207, 236
 Wojnakowski Ryszard 136
 Woldan Alois 20
 Wolny Iwona zob. Gralewicz-Wolny Iwona
 Woroszyński Wiktor 153, 154
 Woźniakowski Henryk 41
 Wójcik Joanna zob. Grądziel-Wójcik Joanna

Wróbel Elżbieta 16, 45, 64
Wyka Kazimierz 163
Wysłouch Seweryna 244
Wysocka Aneta 18

Z

Zagajewski Adam 149, 182
Zakrzewska Wanda 66, 87, 103, 137
Zaleski Marek 181, 184, 193
Zarębianka Zofia 40, 61, 62
Zarzycka Anna 208

Zawiszewska Agata 7
Zawodziński Karol W. 25, 70, 71
Zdziech Izabela zob. Górnicka-Zdziech
Izabela
Zeidler-Janiszewska Anna 47
Zielińska Barbara 32
Zych Jan 45, 65, 100

Ż

Żurawska-Włoszczyńska Aleksandra 25

TRYING ON EXISTENCE

Motifs and topics in women's poetry of the 20th and 21st century

Summary

Research on Polish women's lyrical poetry has been dominated by studies that focus on the particular poet's artistic output. There are very few cross-sectional overviews and comparative studies covering this issue. This book entitled *Trying On Existence. Motifs and topics in women's poetry of the 20th and 21st century* is not a synthetic analysis, but is an attempt to fill in this gap by providing an overview of the 20th century and the most recent Polish women's poetry. The main figures of both the panoramic overview and the interpretative close-ups come from different generations, e.g. Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Zuzanna Ginczanka, Ludmiła Marjańska, Anna Świrszczyńska, Wisława Szymborska, Krystyna Miłobędzka, Halina Poświatowska, Urszula Kozioł, Bogusława Latawiec, Ewa Lipska, Krystyna Dąbrowska, Justyna Bargielska and Kira Pietrek.

The aim of this monograph to reconstruct and identify common topics and trends in women's creative output that serve as a record of their existential and identity experience and also as evidence of their specific way of feeling and expressing their perception of the world. This study focuses in particular on the three dominant themes in the works analysed, i.e. physicality, metaphysics and everyday life. Singling out these three themes was possible thanks to the two principal interpretative perspectives, i.e. the somatic and the textile. Applying a sartorial metaphor, it is possible to say that this book is a kind of "trying on", which, in a few fragmentary openings, allows the specific "cut" of women's poetry to be captured, thus revealing or encoding the anthropological quality created by the authors of these poems.

The first part of the book entitled *Threads* is an attempt at a cross-section view of the creative output of selected poetesses from the last hundred years, i.e. starting from Kazimiera Iłakowiczówna (1892–1983) up to Kira Pietrek (born 1983). Among the various original somatic and metaphysical projects, the focus is on the points of convergence, the nodes, recurring tendencies, the points of continuity and similarity. Poems "lined" with the bodily are of particular interest here, since they are both biological and textual, which makes it possible to reconstruct sylleptic poetic creations that reveal the personal, and at times also the autobiographical 'Me' of the poetess. The cross-section perspective applied in the analysis of the metaphor of the dress, which is interpreted as the other "me", provide an opportunity to trace identity patterns. They combine the

metaphysical with the bodily themes and reveal the engagement of this poetry in what is both evanescent and eternal.

The somatic, as the interpretation proves, does not necessarily mean exposing gender, sexuality or the hyberbolisation of the biological. The seemingly 'female' textile motifs together with a particular approach towards the body and everyday life, rather than being the signs of a coquettish and emotional femininity, prove to be vivid and serious forms of the creation of existence. In this way they engender questions on transcendence, point in the direction of intellectualisation and (auto)reflection of expression and provide ways of discussing the condition of the self, not only in its female variant.

The second part of the book, *Close-ups*, covers the research field described above but focuses on selected "poetic cases", which are zoomed in on through close reading. This is how Ewa Lipska and Krystyna Dąbrowska, poetesses from different generations who used the fabric metaphor in their metaphysical and engaged texts, become the focus of two separate essays. There is also Krystyna Miłobędzka with her proposal for "meta-everyday" poetry and Ludmiła Marjańska with her original "metaphysical project".

Part three of this book, entitled *Dialogues*, uses the confrontational strategy. Its intertextual and intersubjective dialogues become a meeting ground for Bogusława Latawiec and Julian Przyboś, Wisława Szymborska and Czesław Miłosz. Interpreting the artistic output of these two poetesses in the context of a male duet makes it possible to accentuate not the similarities, but instead the distinct character of their poetically expressed worldview and sensitivity in what has been believed to be such "unfeminine" poetry.

The last part of the book, i.e. *Szymborska multiplied*, is devoted to the essays that paint a picture of the artistic output of this Nobel prize winner. It covers her tendency to build parallel, fictitious narratives, the meaning and consequences of the irregular rhythm of her poems, culinary and aquatic motifs that recur in her numerous works. The anthropological and narrative perspective dominant in interpretations of her poetry paves the way for posing questions that provide evidence for the biological, metaphysical and autoreflexive themes in this poetry. Taking a seemingly 'back-stage' perspective, i.e. from the dressing room, from the kitchen and an empty room, but at the same time, zooming in on versification, the imbalance of rhythm or ungrammaticality, brings back the main themes of women's poetry at the end of the book. The poetry that challenges existence, evanescence and nothingness, exposes the fragility and continuity of human existence and does not tire in its attempts to capture it.

Translated by Aleksandra Oszmiańska-Pagett

Trudno nie zgodzić się z opinią Joanny Grądział-Wójcik [...], że „wciąż zbyt mało jest książek o poetkach”. „Przymiarka” do tematu, proponowana przez Autorkę [...], w jej zamierzeniu stanowiąca „fragmentaryczną próbę zmierzenia się z ogromem doświadczenia zapisanego” „w poezji kobiet w dwudziestowiecznej i współczesnej Polsce”, wydaje się książką konieczną, porządkującą tę rozległą materię według autorskiego pomysłu, której ustalenia prowadzą do wniosków niezwykle ciekawych i bezapelacyjnie odkrywczych. Intencją Autorki książki nie jest wielka synteza poezji kobiet w XX wieku, wychyłona w stronę obecnego stulecia, jej ambicje nie sięgają ujęć panoramicznych. Pomysł prześledzenia kilku wspólnych tematów i motywów tej twórczości, skupiony na jej częściowych odślonach, pozwala – jak pisze Grądział-Wójcik – „uchwycić charakterystyczny «krój» tej poezji”, odsłania kodowaną w niej „antropologiczną wartość” oraz nieusuwalną obecność pytań o transcendentną podszewkę rzeczywistości. Autorkę książki interesuje nade wszystko intelektualny i autorefleksyjny wymiar poetyckich realizacji, zapisywane w nich poszukiwania tożsamościowe i pytania o kondycję podmiotu, baczne oko wnikliwej interpretatorki tropi w wierszach nierozzerwalny splot tego, co egzystencjalne i metafizyczne. [...]

Książka Joanny Grądział-Wójcik *Przymiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku* budzi najwyższe uznanie. Świetnie pomyślana, zrealizowana z interpretacyjną finezją, pomysłowa i odkrywczą, zachowuje niewzruszenie wysoką formę poznawczego dyskursu, a przy tym ani przez chwilę nie nuży, zapewniając czytelnikowi niezawodną intelektualną przyjemność.

dr hab. Joanna Kisiel

ISBN 978-83-232-3083-0
ISSN 0554-8179

