

IWONA BENENOWSKA
BEATA MORZYŃSKA-WRZOSEK

Dialog z tekstem

Analiza i interpretacja wybranych utworów poetyckich



Dialog z tekstem

IWONA BENENOWSKA
BEATA MORZYŃSKA-WRZOSEK

Dialog z tekstem

Analiza i interpretacja wybranych
utworów poetyckich



Bydgoszcz 2014

Komitet Redakcyjny
Sławomir Kaczmarek (przewodniczący)
Zygmunt Babiński, Katarzyna Domańska, Grzegorz Kłosowski
Andrzej Prószyński, Marlena Winnicka, Jacek Woźny
Ewa Zwolińska, Grażyna Jarzyna (sekretarz)

Recenzent
Prof. dr hab. Tadeusz Błazejewski

Projekt okładki

Monika Bandyszewska

Redaktor
Kazimierz Orzechowski

Opracowanie edytorskie i skład
ArtStudio | Anna Mreła

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego
Bydgoszcz 2014

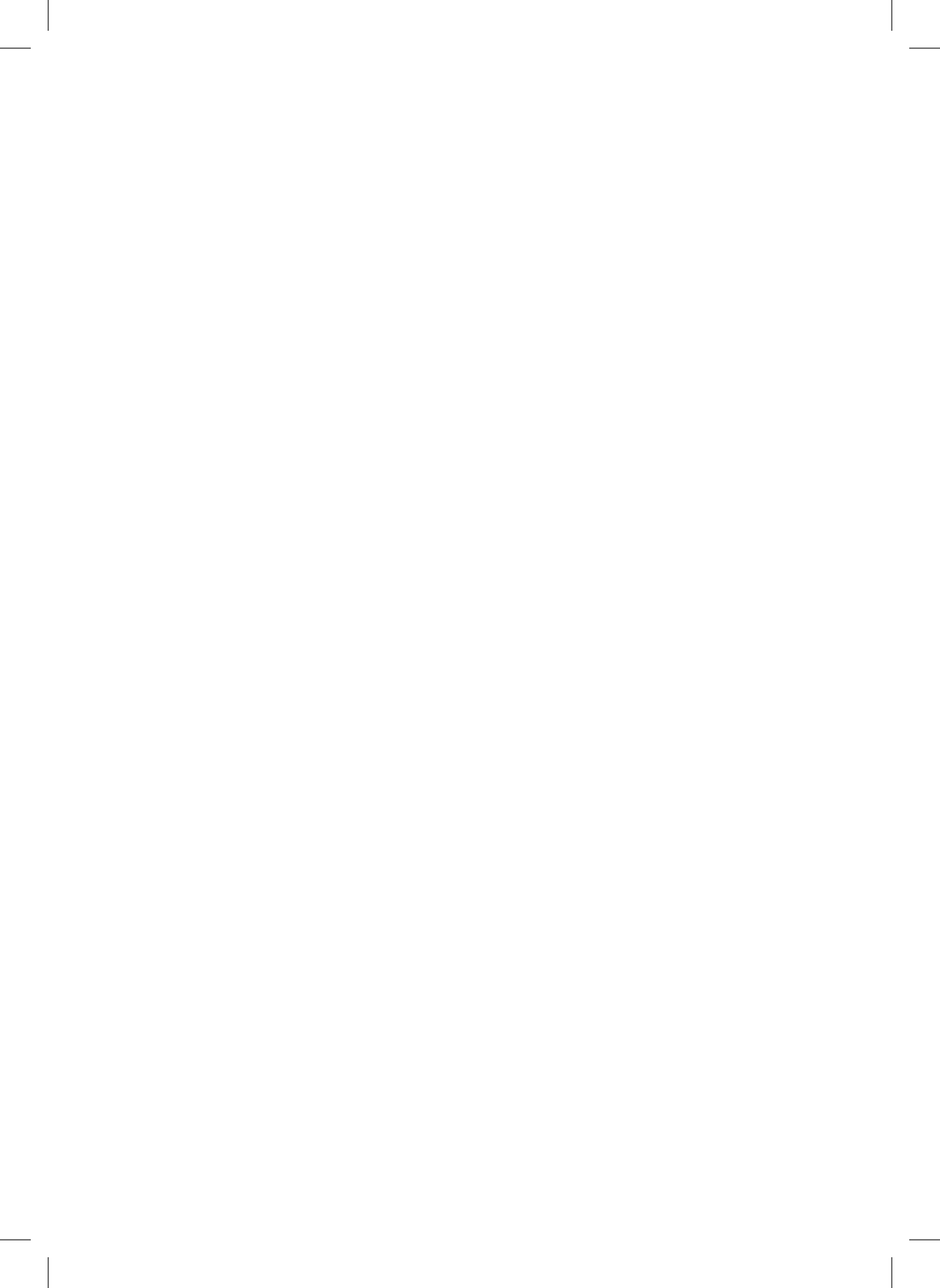
Utwór nie może być powielany i rozpowszechniany w całości
ani we fragmentach bez pisemnej zgody posiadacza praw autorskich

ISBN 978-83-7096-965-3

Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego
(Członek Polskiej Izby Książki)
85-092 Bydgoszcz, ul. Ogińskiego 16
tel./fax 52 323 67 55, 52 323 67 29
e-mail: wydaw@ukw.edu.pl
www.wydawnictwo.ukw.edu.pl
Rozpowszechnianie tel. 52 323 67 30
Poz. 1532 Ark. wyd. 7,2

Spis treści

Słowo wstępne	7
Propozycje analizy i interpretacji	
Maria Pawlikowska-Jasnorzewska <i>Kurze łapki</i>	13
Maria Pawlikowska-Jasnorzewska <i>Zielone miasto</i>	41
Maria Pawlikowska-Jasnorzewska <i>Światło w ciemnościach</i>	61
Halina Poświatowska *** z żywych bolesnych gałęzi	85
Wisława Szymborska <i>Kot w pustym mieszkaniu</i>	117
Bibliografia	139
Dialogue with the text. Analysis and interpretation of selected poems (Summary)	151



Słowo wstępne

Jakąkolwiek przyjąć definicję poezji, będzie się ona zawsze obracała wokół jednego faktu: poezja tym różni się od innych sposobów użycia słowa, że w tych samych rozmiarach tekstu potrafi zmieścić więcej znaczeń. Ta kondensacja znaczeń, ta zwiększona gęstość sensu istnieje w wierszu nie *pomimo* skończoności i ograniczenia jego rozmiarów, ale właśnie *dzięki* tej skończoności i ograniczeniu. Wiersz, strofa, linijka jest kompresorem, który sprasowuje treść, wycieka woda, zostaje wielowarstwowa cegiełka sensu¹.

Słowa Stanisława Barańczaka, akcentujące naczelną zasadę poezji, jaką jest „paradoksalna zwięzłość produkująca wieloznaczność i wieloznaczność istniejąca na przekór zwięzłości”², potwierdzają, że jej fenomenem jest funkcjonowanie rozmaitych współistniejących, wzajemnie się uzupełniających płaszczyzn, wytwarzających zupełnie nową jakość. Założenie to, znajdując się u podstaw szkiców zawartych w proponowanym zbiorze, projektuje lekturę utworów nacechowaną odkrywaniem pewnych struktur, procesualnym, stopniowym odsłanianiem sensu wynikającego z wielowarstwowej kondensacji znaczeń. Podejmowanie działań analityczno-interpretacyjnych obejmuje wyartykułowanie cech języka, jego wyższego stopnia organizacji, odsłanianie figur, obrazów, sfery zmysłowego doznawania świata, uczuć, świadomości, wyobraźni, poszukiwanie ich harmonii. Akt lektury, opierając się na szeregu czynności, dookreślonych indywidualnym kształtem badanego tekstu, jak i subiektywnymi predyspozycjami czytelnika/badacza, odkrywa kondensujące i wytwarzające oryginalne uwarunkowania brzmieniowe, semantyczne, tematyczne, artystyczne napięcia, ich wzajemną zależność, sensotwórczą spój-

¹ S. Barańczak, *Tablica z Macondo*, [w:] tenże, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 230.

² *Tamże*, s. 231.

ność, wewnętrzną zgodność. Dąży do zdefiniowania bezpośredniego związku poszczególnych elementów z kompozycją całości, scalenia z nadbudowaną nad warstwą językową ewokacji światopoglądu, jak i patronującej artystycznej jakości, jaką jest podmiot³. Odsłanianie wewnętrznej złożonej organizacji tekstu poetyckiego wspiera poszukiwanie kontekstów⁴, penetrowanie obszarów literackich i pozaliterackich, które częściowo są w badanym utworze aktualizowane⁵.

Zbiór szkiców zatytułowany *Dialog z tekstem. Analiza i interpretacja wybranych utworów poetyckich*, odzwierciedlający własne zainteresowania i upodobania literackie, stanowi propozycję interdyscyplinarnego odczytania wybranych tekstów lirycznych. Jego celem jest połączenie punktu widzenia reprezentowanego przez literaturoznawcę i językoznawcę, co w konsekwencji ukierunkowuje odkrywanie złożoności „polikondensatu językowego”⁶, jakim jest utwór poetycki, ku ukazaniu różnic między językiem poetyckim a niepoetyckim, funkcją poetycką a informacyjno-opisową. Tak dookreślony ogląd podąży ku przedstawieniu dwupłaszczyznowości tekstu, a wspiera je zastosowanie praktycznych wskazań Romana Jakobsona o tym, że w poezji każdy wyraz i jego forma coś znaczą – w poezji nic nie jest „bezinteresowne”⁷. Zaakcentowanie specyfiki dzieła literackiego

³ Zob. D. Opacka-Walasek, *Od autora*, [w:] tejsze, *Pasaże liryczne*, Katowice 2013, s. 7-10.

⁴ Por. znaczenia wyrazu „kontekst” w USJP (czyli *Uniwersalnym słowniku języka polskiego*): „1a) fragment tekstu potrzebny do dokładnego rozumienia danych wyrazów lub wyrażeń; 1b) zespół realiów, czynników współistniejących, powiązanych z czymś; tło; 2. jęz. zespół jednostek językowych, które stanowią otoczenie innej określonej jednostki w obrębie systemu lub przekazu językowego; 3. lit. zespół odniesień niezbędnych do zrozumienia sensu utworu literackiego, treści dzieła naukowego itp.” (Ponieważ wykorzystywana jest wersja elektroniczna słownika, w tekście monografii nie będą wskazywane dla niego numery tomów i stron). Również Edward T. Hall zauważył, że „kontekstowanie” jest konieczne do określenia procesu poznania, odczytania kompleksowego znaczenia wypowiedzi, a komunikacja wysoko- i niskokontekstowa rządzi się innymi prawami i stopniem uwzględniania systemu językowego. Tenże, *Poza kulturą*, Warszawa 2001, s. 52 i n. Por. też pojęcia z lingwistyki tekstu: *kontekst* w obrębie dyskursu, *ko-tekst* w obrębie tekstu.

⁵ J. Sławiński, *Analiza, interpretacja, wartościowanie dzieła literackiego*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976, s. 119.

⁶ D. Opacka-Walasek, *dz. cyt.*, s. 9.

⁷ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 23, 24, 27. Również Janusz Sławiński, przedstawiając zasady badania tekstu literackiego,

wiąże się bezpośrednio ze swoistym ukształtowaniem języka, jego wyższym stopniem organizacji, przekształceniami semantycznymi, nawarstwiającymi się modyfikacjami, które wyłaniają się z płaszczyzny treści sugerowanych odbiorcy (danych explicitnie i implicitnie)⁸.

Zasady zaprezentowanego w niniejszej książce obcowania z tekstem poetyckim ustala więc dążenie do jego odkrywania rozumiane jako „rozwarstwianie” złożonej całości⁹, ukazywanie poszczególnych elementów, ich wzajemnych powiązań, akcentowanie reguł użycia składników, jak też będących do dyspozycji kontekstów. Lektura skupiona na pojedynczym utworze, pozwalając na odejście od badań syntetyzujących, przekrojowych, umożliwiając uważniejsze przyjrzenie się wewnętrznym kategoriom, najważniejszym konstytuującym całość momentom¹⁰, częstokroć stanowi dopełnienie wcześniejszych analiz determinowanych jednak próbą odkrywania się tyle specyfiki poszczególnych utworów, co charakteryzowaniem problemów bardziej ogólnych, ujawniających zbieżności z innymi tekstami¹¹.

W proponowanym odczytaniu tekstów, zmierzającym do ukazania zawartego w nich artystycznego oglądu rzeczywistości, istotną funkcję pełni rozbudowane wprowadzenie w zagadnienia przybliżające te cechy twórczości autorów, które pozwolą szerzej ukazać poetycko skonkretyzowany problem, zaakcentują wybrzmienie złożoności ukazanej sytuacji lirycznej. Komponują ją bowiem skomplikowane, wieloaspektowe relacje pomiędzy podmiotem a światem zewnętrznym, wrażliwość, rozmaicie modelowane i pogłębione zindywidualizowane przeżycia. Ponadto przyjęcie jako zasady postępowania

zwraca uwagę, że działania na poziomie analizy determinuje następujące założenie: „organizacja dzieła ma charakter totalnie językowy”. Tenże, *dz. cyt.*, s. 113.

⁸ Na ten aspekt badania tekstu literackiego zwraca uwagę m.in. Michał Głowiński: „Rozumienie komunikacji bardzo wąskie, jedynie jako przekazywanie informacji, jest ujęciem nie wystarczającym także wówczas, gdy odnosi się do wszelkiej działalności językowej”. (M. Głowiński, *Style odbioru*, Kraków 1977, s. 8). Zob. też J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975.

⁹ D. Opacka-Walasek, *dz. cyt.*

¹⁰ D. Opacka-Walasek, P. Majerski, *Słowo wstępne*, [w:] *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje*, Seria 5, red. D. Opacka-Walasek przy współudziale P. Majerskiego, Katowice 2010, s. 7-8.

¹¹ Zob. B. Morzyńska-Wrzosek, „... i na piękność, i na wyczyn burzy”. *Proces kształtowania tożsamości w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Bydgoszcz 2013; teźże, „zawsze byłam tu”. *Kreacja czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej*, Kraków 2004.

analityczno-interpretacyjnego dążenia do wyartykułowania harmonijnego wewnętrznego uporządkowania tekstu jako całości, jak też wprowadzenie odniesień językowych oraz uzupełnienie wywodu o propozycje kontekstowe i wskazania bibliograficzne¹², z jednej strony umożliwia pełniejsze przybliżenie omawianych zagadnień, z drugiej zaś może stanowić impuls do dalszego penetrowania tematu, poszukiwania powiązań, budowania porównań, by odkrywać dalsze komplikacje, napięcia w dyscyplinie ewokowanej współlistnieniem zwięzłości i niewyczerpanej wieloznaczności tekstu poetyckiego.

¹² Rozważania o twórczości poetów-lingwistów podobnie uzupełnia Dariusz Pawelec. Zob. tenże, *Lingwiści i inni: przewodnik po interpretacjach wierszy współczesnych*, Katowice 1994.

*Propozycje analizy
i interpretacji*



Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

Kurze łapki

I już kurze łapki na skroni?
Ach, czas jak gładząca kura
O zabłoconych pazurach
Przebiegł po białych płatkach okwitłej jabłoni!

(ze zbioru *Pocątunki*)

Utwór cytowany wg wydania: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje zebrane*, t. 1, oprac. A. Madyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1994, s. 190.

Propozycja odczytania tekstu

W pierwszym okresie przedwojennej twórczości poetyckiej Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej badacze, krytycy zauważali najczęściej operowanie konkretem, wdziękiem, ironią, zaakcentowanie naturalności wzruszenia miłosnego, egzotykę, hedonizm, w kolejnym podkreślali przesunięcie akcentu z erotyki, jej zmysłowości na naturę, jej urodę i okrucieństwo, jak też odnotowywali fantastyczność i konkretność obrazowania, pojawienie się i różnorodność realizacji postawy nacechowanej rezygnacją. W liryce emigracyjnej zaś zaakcentowali odejście od klasycyzujących wzorców, lapidarności, powściągliwości formułowania myśli, emocji na rzecz ukazania roz-

paczy, tęsknoty, poczucia wykorzenia, braku możliwości odnalezienia się na uchodźstwie¹ (zob. *Wskaźania kontekstowe 1*).

Międzywojenna poezja autorki *Pocałunków*, przynosząc zróżnicowane tematy, próbę dookreślenia świata, w którym funkcjonuje podmiot, zawsze zdradzała zainteresowanie pięknem, kreowała harmonię, poszukiwała spójności w projektowaniu zmysłowej percepcji, odnajdywała bogactwo otaczającej rzeczywistości i podążała ku rozpoznawaniu w niej pewnego ładu, rytmu, wyodrębniła i utrwałała momenty nacechowane szczególnymi walorami, którym towarzyszyło przeżycie zachwytu, dookreślenie szczególnej bliskości pomiędzy „ja” a tym, co inne (bezpośrednio wskazują na to chociażby takie utwory, jak *O zachodzie* z tomu *Krystalizacje; Akacje* ze zbioru *Surowy jedwab* czy też ze *Szklownicą poetyckiego fragmenty 1, 10 i 83*). Cóż jest szczególnego w tym poszukiwaniu estetycznych wzruszeń, w potrzebie rejestrowania ulotnych chwil, nasycania ich zintensyfikowanymi sensualnymi doznaniem? Można wskazać na ich wieloaspektowość, dostrzec waloryzowanie świata przyrody, jego rozległości, różnorodności, bogactwa szczegółów tworzących spójną całość. Można również zwrócić uwagę na podejmowanie wysiłku, by wpisać go w kontekst ewokowany kulturą, różnymi kierunkami w sztuce plastycznej, malarstwem, a nawet kobiecą modą, bezpośrednio związanymi z nią tendencjami, charakterystyczną terminologią, by odnajdywać w nim dekoracyjne kompozycje, starannie przemyślane „scenografie”, by go upozować, teatralizować, „cywilizować”². U podstawy tych zabiegów znajduje się szczególnego rodzaju, opisana m.in. przez Marię

¹ W poezji Marii Pawlikowskiej wyróżnia się zwykle, za Jerzym Kwiatkowskim, trzy etapy: pierwszy to dominacja tematu miłości (od momentu debiutu do opublikowania tomu zatytułowanego *Cisza leśna* w roku 1928); drugi to dominacja tematu natury (okres datowany do momentu wybuchu wojny) oraz dominacja tematu historii (czas spędzony na emigracji do chwili śmierci w 1945 roku). Na podst. J. Kwiatkowski, *Janusowe oblicza Natury. O poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „*Twórczość*” 1958, nr 12, s. 73-98; tenże, *Wstęp*, [w:] Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław 1980, s. III-CXIX.

² Na tę cechę twórczości poetki zwracało uwagę wielu badaczy, jednak najbardziej szczegółowe opracowanie zagadnienia to książka Elżbiety Hurnikowej. Autorka, charakteryzując specyfikę wyobraźni plastycznej Pawlikowskiej, interpretuje m.in. wielowymiarowe inspiracje secesją, artystyczne konsekwencje zainteresowania „modami umysłowymi” epoki. Zob. tenże, *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Warszawa 1995.

Gołaszewską, aktywność, umożliwiającą przetworzenie, polegające na pogodzeniu (wydawać by się mogło) odległych, zdecydowanie różniących się wymiarów postrzeganej rzeczywistości, a obejmujące umiejętność wyodrębnienia poszczególnych elementów natury, ich zestawienie i opisanie przez pryzmat wyznaczony wcześniejszym doświadczeniem związanym z recepcją kultury³.

Jednak jednym z najistotniejszych tropów, zdradzających estetyzujące ukierunkowanie percepcji, jest podporządkowanie jej poszukiwaniu jedności w wielości, odnajdywaniu ogólnej zasady porządkującej; podjęcie próby zarówno ujednoczenia, jak i objęcia sensualnej pełni, ukazanie współgrania najrozmaitszych jakości, kształtów, towarzyszącego im ruchu, nieustannej zmienności. Dookreśla ją również dbałość o wyraźne zarysowanie nastroju, który zespalając różnorodne właściwości w ułożoną całość, akcentuje subtelność nawiązań, sugeruje też pulsowanie podmiotowych wrażeń.

Kierunek estetyzujących skojarzeń w przedwojennej liryce Marii Pawlikowskiej ustala więc wszechobecne, w różnorodny sposób zrealizowane pragnienie piękna, jego wyrazistość i intensywność⁴. Towarzyszy mu umiłowanie konkretności, sensualizm⁵, tworzenie układów kompozycyjnych wskazujących na wyobraźnię ornamentacyjną, zdobniczą, zestawianie elementów potwierdzających przemienność emocji, różnorodność efektów zmysłowych, uruchamianie skojarzeń wielokrotnie implikujących niespodziankę, wyraźnie akcentujących podmiotowe zaangażowanie. Piękno, bowiem, by je dostrzec i podać refleksji, domaga się skupienia, poddania się jego kontemplacji „tu i teraz”.

Piękno wywołuje postawę bezgranicznej afirmacji, kontemplantując arcydzieło, czy to malarskie, czy architektoniczne, czy wreszcie muzyczne, odczuwamy spontanicznie potrzebę „przyświadczenia” jego doskonałości, powtarzania z pokorą wobec niego naszego „tak”.

³ M. Gołaszewska, *Piękno natury*, [w:] tejże, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984, s. 92-115.

⁴ M. M. Baranowska, „I jakżeż ty zrobisz krok w nieskończoność?” „Ja” liryczne Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, „Ruch Literacki” 1986, z. 4, s. 312 i n.

⁵ Zob. m.in. A. Lisowska, *Rola konkretności w poezji Juliana Tuwima i Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Roczniki Humanistyczne” 1965, z. 1, s. 5-65; M. Semczuk, *Anna Achmatowa – Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Paralele nie tylko poetyckie*, „Przegląd Humanistyczny” 1997, z. 2, s. 69-78.

Nie widzimy wobec tego „tak” żadnej alternatywy (nawet jeśli w wyniku późniejszej refleksji zaczniemy myśleć, że właśnie tak mogłoby nie być). „Tak” wyraża przeżycie konieczności⁶.

Uleganie obserwowanej harmonii, łagodności zachodzących przemian, bezpośrednio wiąże się z oddaleniem niespokojnych, gwałtownych myśli, ostrożnym kontrolowaniem własnych zachowań, by, eliminując dystans, budząc zmysłową wrażliwość, w pełnej wewnętrznej koncentracji przybliżać się do postrzeganych zjawisk. W tym zatrzymaniu, skupieniu widoczna jest gotowość podmiotu, aby w pełni poddać się doznawaniu zachwytu, otwierającego ku „nowej, wzbogacającej i pogłębiającej [...] perspektywie”⁷.

W przedwojennej poezji autorki *Ciszy leśnej* przedmiotem estetycznej refleksji najczęściej jest natura⁸. Patronuje jej pragnienie przeżycia piękna, rozumianego jako harmonia postrzeganych form i zjawisk, ich układów, bujności i przemienności kształtów oraz barw (por. *Wskazania kontekstowe* 2). Fascynację budzi różnorodność i rozległość świata, tworzące go elementy postrzegane w wymiarze mikro- i makrokosmicznym, eksponowanie zarówno potęgi żywiołów⁹ (np. *Morze* ze zbioru *Cisza leśna*; *Morze polskie* ze *Śpiącej załogi*; *Akwarium* z tomu *Wachlarz*), nieograniczonego obszaru astronomicznego (np. *Zachód słońca* ze zbioru *Niebieskie migdały*; *Nokturnik* z *Ciszy leśnej* czy też *Muzyka gwiazd* z *Baletu powojów*), motywów dendrologicznych (np. *Las Ciemnosmreczyński* z *Ciszy leśnej*; fragment 43 ze *Szkicownika poetyckiego*), kwiatowych (egzotycznych, ogrodowych, jak i leśnych, polnych¹⁰, np. *Róża* i *Krokusy* z *Pocałunków*; *Tytoń* z *Ciszy leśnej*; *Magnolie* z *Surowego jedwabiu*) oraz drobnych form świata fauny (np. *Ropucha* ze zbioru *Niebieskie migdały*; *Pająk* i *Motyle* z tomu *Wachlarz*;

⁶ W. Stróżewski, *O pięknie*, [w:] tenże, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 166.

⁷ Tenże, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, [w:] tenże, *dz. cyt.*, s. 192.

⁸ E. Hurnikowa, *Natura*, [w:] teje, *dz. cyt.*, s. 13- 47.

⁹ Na ten temat zob. P. Kuncewicz, *Zmienne oblicza żywiołu*, [w:] Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Akwatyki*, Gdańsk 1980, s. 5-14; A. Nawarecki, *Akwatyki. Woda i przedmioty Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] tenże, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993, s. 99-119.

¹⁰ A. Dzieniszewska, *Zielnik poetycki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (Przegląd motywów kwiatowych w twórczości obejmującej lata 1901-1928)*, „Poezja” 1980, z. 5, s. 56-69.

Meduzy z Cisy leśnej). Rejestrowanie takiej mnogości zjawisk, ich współistnienia, wzajemnych zależności, przenika niepowtarzalny nastrój, podkreślający subiektywne zaangażowanie, bardzo wyraźnie odsłaniające postawę nacechowaną zachwytem. Wynika ona ze szczególnej koncentracji na przedmiocie, a charakteryzuje się przeżyciem jego niepowtarzalnej i absolutnej całości, wyeliminowaniem jakichkolwiek przeciwieństw, niekonsekwencji, odbieraniem go jako nieunikniony i konieczny. W tym doświadczeniu jednostka również dookreśla siebie, bowiem – dostrzegając umiejętność tak intensywnego skupienia się na świecie zewnętrznym, nie domagając się wobec niego żadnych zmian, uznając go w jego złożoności i bogactwie, z uwagą obserwując, jak w tym doświadczeniu otwierają się różnorodne wymiary rzeczywistości – inicjuje bliskość kontaktu. Dąży do oddalenia dystansu, poszukuje sposobów zadomowienia się w otoczeniu, odnajduje więc analogie, podobieństwa (por. *Wskazania kontekstowe* 3). W niezachwianym przekonaniu o wspólności¹¹, z niezwykłą uwagą poddaje się odczuwaniu piękna, kreowaniu go, wielopłaszczyznowo demonstrując wrażliwość estetyczną.

Odnosząc zasygnalizowane cechy doświadczenia natury do skonkretyzowanego w całej międzywojennej lirycznej twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej postrzegania świata, budowania z nim relacji, można zauważyć, że przeżycie estetyzujące odznacza się przede wszystkim pragnieniem obcowania bezpośredniego, powoływaniem kontaktu z innością naznaczonego ciekawością i podziwem. Utrzymuje on władze poznawcze, emocjonalne w stałym napięciu, w ciągłej gotowości; w skupionym odbiorze warunkuje wzajemne przeniknięcie obserwowanych zjawisk, zdarzeń, przeżywanych chwil w ich uspołnionym bogactwie i niepowtarzalności; decyduje również o doznawaniu ich pełni, nasyceniu intensywnością wrażeń. W poetyckim uobecnieniu tak dookreślonego wzruszenia estetycznego na plan pierwszy wysuwa się wyartykułowanie swoistego przetworzenia, które artykułuje tendencję do obrazowania zdobniczego. Ujęcie dekoratywne, naznaczone odkrywaniem walorów estetycznych, obejmuje powoływanie zaskakujących zestawień, oryginalnych skojarzeń, niebываłych sensualnych asocjacji, figur łączących

¹¹ E. Hurnikowa, *Natura*, s. 25 i n.

oddziaływanie na różne zmysły, wywoływanie efektu zaskoczenia, niespodzianki¹². Potwierdza je także dbałość o kunsztowność przedstawienia, operowanie skrótem oraz precyzja organizowania całości wypowiedzi. Jest to więc próba przeniknięcia, zrozumienia świata i siebie w refleksji, która, opierając się na porównywaniu wymiaru mniej znanego do rozpoznanego i zaakceptowanego wcześniej, zwraca uwagę na świadomość tego typu zestrojenia¹³. Zdradzając pragnienie estetyzującego postrzegania, wskazując na przenikanie się wymiaru realnego, bezpośrednio danego w codziennym doświadczeniu ze sferą wartości abstrakcyjnych, porządkuje odbiór świata przyrody, przyczynia się do jego oswojenia, zdefiniowania zasad budowania z nim podmiotowych relacji, sytuowania się wobec jego rozległości, bogactwa i urody¹⁴.

Szczególnie sugestywnie tendencje estetyzujące zarysowują się w tych poetyckich obrazach, w których funkcję organizującą całość przedstawienia pełni skupienie na zdecydowanie czasowo wydzielonym odcinku. Chodzi tu o wyodrębnienie zjawisk nieodmiennie kojarzonych z ustawiczną przemiennością i kruchością. Wyjątkowe uwrażliwienie wywołują te jakości, których doznawanie bezpośrednio wiąże się z równoczesnym przekonaniem o ich ulotności. Inspirują je bardzo często skojarzenia z grą światła, jego rozbłyskami (np. fragment 83 ze *Szkiełownika poetyckiego*), jak też ze zjawiskami barwno-światłymi ujawniającymi powtarzalny rytm w świecie natury (np. utwór *O zachodzie* ze zbioru *Krystalizacje*). Zmysłowe urzeczienie wywołują takie zjawiska, jak tęcza, gwiazdy, zachody słońca oraz intensywność migotania, skrzenia na płaskich powierzchniach kropeł rosy czy przejrzystych kryształów. Wyostrowana wrażliwość na efekty świetlne, skupienie na efektownych, lecz bezsprzecznie ulotnych, niestałych jakościach, zaakcentowanie ich subtelnej realności, wskazując na estetyzujące przeżycie, realizuje również potrzebę chronienia przed bezpowrotnym zanikiem chwil nasyconych szczególnie treścią. Utrwalanie ulotnych zjawisk, precyzyjne wyeksponowanie zdarzenia, pejzażu, nadanie nietrwałemu momentowi

¹² Zob. J. Kwiatkowski, *Wstęp*, s. XLV-XLVII.

¹³ M. Gołaszewska, *dz. cyt.*, s. 110.

¹⁴ E. Hurnikowa, *Oswajanie natury*, [w:] *też*, *dz. cyt.*, s. 144-162.

określonego kształtu, nasycenie go wzbogaconymi jakościami kolorystyczno-światelnymi, zmiennością, ruchem, podporządkowanym kreacyjnemu gestowi podmiotu, odczytać można również jako chęć zapanowania nad umykającym czasem, odchodzącymi w niepamięć przeżyciami, jako próbę oswojenia się z trudnym do zaakceptowania nieustannym przemijaniem.

Kumulowanie w ściśle wydzielonym mikroczasie¹⁵ zintensyfikowanego podmiotowego doświadczania harmonii, jedności, odkrywanie zmysłowej urody świata ograniczonej do właśnie przeżywanego, nietrwałego „tu i teraz”, doprecyzowane podkreśleniem naoczności, wkomponowaniem jej w sferę walorów estetyzujących, stanowią również jeden z wariantów wielopłaszczyznowo opracowanego w międzywojennej poezji autorki *Niebieskich migdałów* tematu. Jest nim przemijanie, lęk przed upływem czasu, który w opinii badaczy urasta do rangi obsesji¹⁶. Nie definiuje go obawa przed utratą zdrowia, nie wskazuje na niego też ból wynikający z postępującej choroby, cierpienie związane z zanikaniem funkcji życiowych. Ma on, jak zauważa Jerzy Kwiatkowski, „typowo kobiecą wersję”¹⁷,

¹⁵ Jakiego typu metaforę może budować „czas”? Zgodnie z propozycjami George’a Lakoffa i Marka Johnsona i w konfrontacji z wyrażeniami funkcjonującymi we współczesnym języku polskim, np. „czas wypełniony po brzegi”, „w czasie od ... do ...”, „w czasie (np. przejazdu, pracy)” można przyjąć, że CZAS TO POJEMNIK. Z połączeń typu: „czas przecieka komuś przez palce, czas płynie, upływa; w miarę upływu czasu, po upływie określonego czasu” wynika, że CZAS TO SUBSTANCJA. Wyrażenia, np. „czas leci, mija, pędzi, ucieka”; „czas się zatrzymał, czas stanął, zatrzymał się w miejscu, przebieg czegoś w czasie”, dają podstawę do tego, aby uznać, że CZAS TO PRZEDMIOT RUCHOMY. George Lakoff i Mark Johnson podają także przykłady: „To urządzenie zaoszczędzi ci wiele czasu. Nie mam czasu do stracenia. Musisz oszczędzać czas. Czy zostało ci jeszcze dużo czasu? Straciłem dużo czasu z powodu choroby” i stwierdzają, że w języku funkcjonuje także metafora CZAS TO PIENIĄDZ (zob. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. P. Krzeszowski, Warszawa 1988, s. 30, 48, 51, 65). Aleksandra Krawuczka dodaje także: „Nie ulega wątpliwości, że na przestrzeni wieków czas był postrzegany przestrzennie” (zob. tejsze, *Czas a językowy obraz świata. Uwagi o postrzeganiu czasu w niektórych językach słowiańskich*, [w:] *Czas w języku i kulturze*, red. J. Arabski, E. Borkowska, A. Łyda, Katowice 2005, s. 67-72).

¹⁶ W ten sposób problem występujący w twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej klasyfikuje wielu badaczy. Np. J. Kwiatkowski, *Wstęp*; E. Hurnikowa, *Natura...*, s. 133-135 i 174-178; P. Kuncewicz, *Biologia czuła i okrutna – Maria Pawlikowska-Jasnorzewska*, [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, t. 2, Warszawa 1982, s. 20 i n.

¹⁷ J. Kwiatkowski, *Wstęp*, s. LIII.

bowiem określa go szczególnie dotkliwie odczuwana utrata urody oraz bezpośrednio nią implikowane oddalenie szansy na budzenie zainteresowania płci przeciwnej.

Przywiązywanie wagi do odczuwania kruchości, ulotności istnienia wiąże się bardzo wyraźnie z zaznaczoną w całej przedwojennej twórczości miłosną emocją, zmysłowym zaangażowaniem, oczekiwaniem i spełnieniem bliskości. Intymność pomiędzy kobietą a mężczyzną, będącą przedmiotem konkretyzacji w niezliczonej ilości utworów, warunkuje przede wszystkim młodość i uroda partnerki, jej kokieteryjne zachowanie, strojenie się, umiejętność flirtowania, prowadzenia gry, zalotność, zdolność przyciągania męskiego spojrzenia (istotny wyznacznik jej poetyckiego obrazowania brzmi: „Kochanka ma być młoda jak wiosna!” – *fragment 41 ze Szkiecownika poetyckiego*). We wczesnych lirykach bohaterka Pawlikowskiej postrzega siebie przez pryzmat poszukiwania aprobaty, w przestrzeni erotycznej gry spełnia się jej potrzeba odczuwania zmysłowej bliskości, w intymnym złączeniu poszukuje harmonii. Towarzyszy temu pewna niefrasobliwość, ale też przeczuwane już niebezpieczeństwo, przekonanie o kruchości budowanego w ten sposób fundamentu rozumienia siebie:

Przecież

póki mam twarz białą z różowym,
bez kurzych łapek na skroni,
marzyć o tym lub owym
nikt mi nie wzbroni.

(*Chinoiserie z tomu Różowa magia*)

Zmysłową bliskość cechuje ponadto brak dążenia kochanki do samodzielności, domaganie się uwagi, opieki¹⁸, nieustanne poszukiwanie potwierdzenia fizycznej atrakcyjności, potrzeba ciągłego oznaczania siebie w roli centralnego obiektu, przedmiotu pożądania¹⁹.

¹⁸ J. Zacharska, *Pawlikowska a modernizm*, [w:] teże, *O kobiecie w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Białystok 2000, s. 192.

¹⁹ I. Iwasiów, *Kobiecość za zasłoną. O dramaturgii Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, red. G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Scheide, Kraków 2000, s. 165.

Budowanie na tych zasadach osobowej bliskości, która w podstawowym założeniu ma niwelować dystans zmysłowy i emocjonalny, dawać wsparcie, wytwarzać wspólnotę zapewniającą poczucie bezpieczeństwa; w efekcie przynosi zintensyfikowane odczuwanie przemijania, wyczulenie na nachalność, okrucieństwo czasu oraz bezpośrednio z tym związane boleśnie przeżywane zmysłowe postrzeganie objawów starości. Stąd w późniejszych tekstach niemłoda już kobieta ma bardzo dotkliwą świadomość własnej nieatrakcyjności, odczuwa brak zainteresowania ze strony innych, nie wzbudza jak dawniej zachwyty. Narasta w niej poczucie samotności, oddalenia, kontempluje pogłębiające się unieważnianie roli kochanki, bycia podziwianą, adorowaną. A sytuację, w której, mimo upływającego czasu, oddalania młodości, próbuje zwrócić na siebie uwagę partnera, klasyfikuje jednoznacznie jako niestosowną, podkreśla nawet ułudę tych zabiegów („Kobieta lat jesiennych może jeszcze zdobyć serce, ale nie potrafi go już utrzymać...” – *fragment 22 ze Szkiełownika poetyckiego*). Rozważa również potrzebę ukrycia się, np.:

Dla niemłodej i bezsilnej już kochanki uroczą maską wenecką, maską z czarnych koronek, staje się gęsty mrok.

Jeśli gości ona u siebie swego ulubieńca, to tylko w słabo oświetlonych salonach czy sypialniach, gdzie abażury tłumią światło, gdzie panuje ciemność, rozjaśniona zaledwie głuchym rumieńcem lampy.

(*Szkiełownik poetycki, fragment 67*)

Lęk przed przemianami, starością ma tu bezpośrednie powiązanie z intensywnym doświadczaniem ciał, z subiektywnym przeżywaniem jego postępującej ułomności, dotyczącej utraty urody, która dokonuje wykluczenia społecznego²⁰ (zob. *Wskazania kontekstowe 4*). Podmiot intensywnie odczuwa niedostatek, bezradność, brak możliwości zapanowania nad własną egzystencją, konieczność podporządkowania się ograniczeniom, podążaniu ku nieuchronnemu unicestwieniu. Wobec zagrożenia, które tkwi wewnątrz, wobec ewokowanych nim zawilości emocjonalnych, oscylujących pomiędzy

²⁰ J. Améry, *O starzeniu się. Bunt i rezygnacja*, [w:] tenże, *O starzeniu się. Bunt i rezygnacja, Podnieść na siebie rękę. Dyskurs o dobrowolnej śmierci*, tłum. i przedmowa B. Baran, Warszawa 2007, s. 69 i n.

pragnieniem oddzielenia od siebie niedogodności związanych z procesem starzenia się, nieakceptowaniem go, a koniecznością współistnienia z nim, codziennego odkrywania postępujących zmian; dąży do odnalezienia sposobu, by ochronić siebie, załagodzić odczuwanie pogłębiającego się kryzysu.

Na jedną z prób, której celem jest umniejszenie poczucia zagrożenia, lęku spowodowanego postępującym procesem starzenia się ciała (w sytuacji, gdy od jego młodości, atrakcyjności uzależnia się budowanie bliskości, doznawanie intymności, odkrywanie inności) w przedwojennej liryce autorki *Surowego jedwabiu* wskazuje tendencja estetyzująca. Obejmuje ona wspomnianą wcześniej predylekcję do poszukiwania podobieństw pomiędzy światem natury a wymiarem kultury, wydobywanie subtelnych modulacji znaczeniowych z oryginalnych zestawień w konstrukcjach metaforycznych, kreowanie nastroju oddalającego pełen niepokoju kontrast, precyzyjne skojarzenia stapiające w jedność emocje i zmysłowy odbiór postrzeganego zjawiska, łagodzenie napięć wzbogacaniem doznań i wprowadzeniem ich w przestrzenie aprobowane.

Analiza zagadnienia doświadczania starości, umniejszającego społeczne funkcjonowanie podmiotu, pogłębiającego poczucie wyobcowania, oddalającego szansę na miłość, zmysłową bliskość, podążająca ku wyraźnemu zaakcentowaniu wielostronnie zrealizowanego dążenia do estetyzowania zagadnienia, może obejmować różnorodne utwory Marii Pawlikowskiej, np. kilka miniatur pochodzących ze zbioru zatytułowanego *Pocałunki* czy też *Starą kobietę z Cisy leśnej*, *Przekwitłą tancerkę z Dancingu*, *Starość z Różowej magii*, liczne fragmenty ze *Szkiełownika poetyckiego* i wiele, wiele innych. Wśród nich znajduje się również tekst zatytułowany *Kurze łapki*, który konkretyzuje intensywne przeżycie utraty urody, uważne przyglądanie się kobiecemu ciału, naznaczonemu wczesnymi sygnałami starzenia się, przy równoczesnym łagodzeniu dotkliwego odczuwania przemijania elegancją konstruowanego obrazu, niedopowiedzeniem, zastąpieniem dramatycznego okrzyku westchnieniem, zadziwieniem.

Zawarte w wierszu obrazowanie ufundowane zostaje na wielopłaszczyznowym opalizowaniu semantyki implikowanej wprowadzeniem w tytule potocznej metafory, wykorzystaniem jej znaczeniowo-twórczych skojarzeń opierających się na uwypukleniu podobieństwa

pomiędzy określonego rodzaju zmarszczkami a autentycznymi śladami kurzych łap pozostawianych na poziomej powierzchni. Kształtuje je równoczesne zaakcentowanie drapieżności czasu, uważne rejestrowanie nawet najmniejszych zmian spowodowanych jego upływem, jak też staranne unikanie mówienia wprost o stosunku emocjonalnym podmiotu. Sens przenośni funkcjonującej w języku codziennym wzbogacony o rozwinięcie bezpośrednich asocjacji wizualnych uzupełnia swoistego rodzaju usamodzielnienie „sygnatury przemijającej cielesności”²¹, którą uobecniają zmarszczki. Za kruchość ciała, jego degradację odpowiedzialna jest bowiem siła zewnętrzna, niezależna, która sprawia, że będzie ono coraz bardziej postrzegane nie jako schronienie i źródło odczuwania przyjemności, ale ograniczenia; coraz mniej akceptowane, coraz częściej przypominające o konieczności podporządkowania się mu, coraz bardziej nieprzystające do świata zewnętrznego, postrzeganego kontrastowo do kondycji podmiotu w kategoriach bujności, rozległości, roślinnej witalności, wiosennego rozkwitu, np.

Leszczyna się stroi w fioletową morę,
a lipa w atlas zielony najgładszy...

Ja się już nie przebiorę,
na mnie nikt nie popatrzy.

[...]

Jestem sama,
Babcia mi na imię –
czuję się jako czarna plama
na tęczowym świecie kilimie...

(*Starość z tomu Różowa magia*)

Ten aspekt przedstawienia w miniaturze *Kurze łapki* budują bezpośrednio odwołania do naocznych skojarzeń ewokowanych przywołaniem tytułowego zwierzęcia. Wizualizacja upływającego czasu, jego animalizacja prowadzi do ukazania w sposób zawołowany stosunku podmiotu do opisywanego zjawiska, dąży do ukrycia negatywnego napięcia towarzyszącego przyglądaniu się twarzy, uważnemu śledzeniu na niej pierwszych oznak starzenia się. Zazna-

²¹ J. Kisiel, *Zasłony ciała. O poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] tejsze, *Tropy samotności. O doświadczeniu egzystencji w poezji*, Katowice 2011, s. 85.

czenie pośpiechu zachodzącej fizycznej przemiany, brak jej akceptacji pojawiają się w tekście dzięki wprowadzeniu dokładniejszej charakterystyki czasu, jego upływu, nadaniu mu właściwości konkretnych, zmysłowo postrzeganych. Abstrakcja, stając się odrębnym bytem, wyposażonym w zauważalny kształt, określone właściwości, posiadającym zdolność poruszania się, wymyka się potocznemu wyobrażeniu, koncentruje uwagę w głównej mierze na dookreśleniu przemijania jako destrukcji tego, co piękne i subtelne. Poświadczą je zaklasyfikowanie aktywności czasu jako pełnej chaosu, dokuczliwej, pozbawionej refleksji, pozostawiającej nieodwracalne oznaki zniszczenia, którą uzupełnia pojawienie się atrybutu drapieżnika. Czas, metaforycznie scharakteryzowany jako domowy ptak, ma bowiem pazury, co zdecydowanie wzmaga efekt zagrożenia²², a dodatkowe rozwinięcie opisu o przywołanie ich zabrudzenia decyduje o doprecyzowaniu efektu utraty, oddalenia dawnej świeżości, inicjując także zaakcentowanie kontrastowego współistnienia drobnych, delikatnych płatków okwitłej jabłoni²³ i pozostawionych na nich bardzo wyraźnych śladów. Skalanie czystości, młodości, urody przez pozbawione refleksji działanie przywołuje skojarzenie nie tylko z kruchością, ulotnością tego, co piękne, lecz sygnalizuje również wartościowanie przemijania w kategoriach barbarzyństwa, „bezmysłnej profanacji”²⁴. Ponadto czas ukazany jako pospolity ptak²⁵, a jego podstawowe prawo zdefiniowane jako bezmyślne, trywialne, zewnętrzne wobec bo-

²² W języku polskim utrwały się pewne związki frazeologiczne z wyrazem „pazur”, oddające atmosferę napięcia, zagrożenia, siły, determinacji, np. *Ostrzyć na coś pazury* – „mieć na coś chętkę, bardzo chcieć coś zdobyć” (zob. USJP *pazur*), *Pokazać pazury* – „zdradzić się z ukrywaną dotychczas siłą, pokazać, że się może być groźnym” (zob. USJP *pazur*), *Dostać się, wpaść w czyjeś pazury* – „zostać schwytanym, ujętym przez kogoś” lub „znaleźć się pod czyimś wpływem, stać się od kogoś zależnym” (zob. USJP *pazur*), *Schować pazury* – „przyciąć się, ukryć swoją siłę, okrucieństwo” (zob. USJP *pazur*), *Trzymać się czegoś pazurami* – „nie chcieć za nic ustąpić skądś, nie chcieć zrezygnować z kogoś, z czegoś, niewzruszenie, uparcie, z determinacją trwać przy kimś, przy czymś” (zob. USJP *trzymać się* w zn. 1).

²³ Z definicji słownikowych rzeczownika „płatek” i możliwych połączeń wyrazowych wynika, że wiążą się z nim zwykle takie cechy, jak: delikatny, aksamitny (aksamitność), subtelny, mały, cienki, płaski, wąski, długi, drobny itp. (zob. też *Wskazania kontekstowe* 5).

²⁴ J. Kisiel, *Zastłony ciała...*, s. 85.

²⁵ „Kura” to „*Gallus domestica*, ptak domowy hodowany ze względu na jaja i mięso [...]” (USJP). (Por. też *Wskazania kontekstowe* 6).

haterki tekstu działanie, uobecnia potęgę przemijania, konieczność podporządkowania się jej, bezradność, cierpienie, którego nie można unieważnić.

W sytuacji, gdy nie ma szansy na pojawienie się jakiegokolwiek rozstrzygającej rady²⁶, gdy nie ma możliwości, aby próbować przeciwstawić się pogłębiającemu, nieodwracalnemu upływowi czasu, naznaczonemu nim ciału, wobec uzmysłowienia sobie jego kruchości i równocześnie konieczności podlegania podstawowemu temporalnemu prawu, jednym z mechanizmów obronnych jest wspomniana wcześniej estetyzacja. Ma ona zdecydowany wpływ na odbieranie problemowi jego dosłowności, drastyczności, podmiot bowiem ukrywa się za skojarzeniami, wprowadzeniem potocznej metafory w nowe obszary²⁷, dzięki którym przedstawienie zagadnienia zyskuje równoczesne sugestywne zaakcentowanie niechęci wobec pojawiających się zmian, jak również próbę oswojenia się z nimi. Bohaterka Pawlikowskiej mówi przemijaniu jednocześnie „nie”

²⁶ T. Gadacz, *Enigma cierpienia*, [w:] tenże, *O umiejętności życia*, Kraków 2009, s. 203 i n.

²⁷ Andrzej Bogusławski zwrócił uwagę na konieczność poszukiwania śladów logiki i doświadczenia odcisniętych w języku, tzw. podskórnej świadomości logicznej, istniejącej w umysłach wszystkich członków wspólnoty komunikatywnej, tzn. systemu semantycznego języka, który obowiązuje wszystkich użytkowników danego języka i dzięki jego przyswojeniu możliwe jest porozumiewanie się między nimi (zob. tegoż: *Aspekt i negacja*, Warszawa 2003, s. 20). Znaczenia niektórych jednostek języka są efektem metaforyzacji. W tytułowym wyrażeniu u podstaw procesu metaforyzacji leży relacja podobieństwa i asocjacji między doświadczaniem obserwowanych przez człowieka oznak starzenia się i pewnym zjawiskiem fizycznym – podobieństwem kształtu zmarszczek w kącikach oczu i śladów kurzych łap(ek). Żywy związek między znaczeniem konkretnym (ślądami kurzych łap(ek)) i znaczeniem przenośnym (znakami starzenia się) z czasem ulega osłabieniu. W j ę z y k u pozostaje efekt w postaci związku frazeologicznego o stałym znaczeniu: „*frasz. pot.* Kurze łapki «drobne, poprzeczne zmarszczki w kącikach oczu»” (USJP I *łapka*). Taki proces nazywa się przesunięciem metaforycznym. Omawiany typ jest przykładem procesu metaforyzacji, który wystąpił już wcześniej, jego znaczenie zostało ustalone i przyjęte na mocy konwencji przez użytkowników języka, więc możemy go określić jako metaforę genetyczną (w odróżnieniu od metafory aktualnej/żywej, z którą mamy do czynienia doraźnie, w określonym otworze poetyckim) – zob. S. Karolak, *Metafora*, [w:] *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, red. K. Polański, Wrocław – Warszawa – Kraków 2003, s. 361-363. W lingwistyce członki tych opozycyjnych pojęć nazywane bywają też metaforą słownikową w przeciwieństwie do nowatorskiej metafory poetyckiej (zob. R. Tokarski, *Słownictwo jako interpretacja świata*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 343-370), metaforą konwencjonalną w odróżnieniu od metafory okazjonalnej (zob. H. Bartwicka, *Metafora „zwierzęce” w języku polskim i rosyjskim*, [w:] tenże, *Ze studiów konfrontatywno-przekładowych nad językiem polskim i rosyjskim*, Warszawa 2006, s. 71-82).

i „tak”²⁸, dostrzega ułomność własnego ciała, nie akceptuje jej, ale nie przemilcza, nie bagatelizuje, czasem doprowadza wręcz do hiperbolizacji odczuwania biologicznego starzenia się ciała (zob. *Wskazania kontekstowe 7*), wskazuje z całą mocą, czasem okrucieństwem na zmarszczki deprecjonujące urodę, przekreślające całe dotychczasowe życie kobiety (por. *Wskazania kontekstowe 8 i 9*), wymagające dookreślenia się w nowej roli niekochanej, porzuconej, bez szansy na bliskość. Jednak podjęty przez nią trud definiowania ulotności ludzkiego istnienia z „kobiecego punktu widzenia”²⁹ nacechowany jest też odwagą uważnego przyjrzenia się sobie w zwierciadle i skrupulatnym rejestrowaniem najmniejszych nawet oznak degradujących młodość i piękno (por. *Wskazania kontekstowe 10*).

Zabiegi, akcentując wprowadzenie przeżycia w sferę jakości estetycznych, nadają wypowiedzianym subiektywnym lękom, uczuciom ewokowanym niszczeniem urody, walor przetworzenia. Projektują kreację podkreślającą scalenie kompozycyjne, prowadzą do powoływania emocji dzięki operowaniu skojarzeniami, ukazują zjednoczenie naoczności obrazowania i związanej z nią wrażliwości. Tę funkcję w omawianym utworze potwierdza wielopłaszczyznowe wizualizowanie czasu, wpisanie w jego przedstawienie zespolenia wartości implikowanych zmysłem wzroku i nastroju, powoływanego intensywnością doznawania przemijania. Zadanie to spełnia w liryku wspomniane wcześniej oryginalne wykorzystanie codziennego zwrotu, wprowadzenie go w szereg odświeżających jego znaczenie metaforycznych skojarzeń, w których obok ożywienia, istotną funkcję pełni zaakcentowanie ruchu oraz kontrastu, swoistej nieprzy-stawalności. Czas jako „gdacząca kura” nie wzbudza pozytywnych emocji, raczej nasuwa myśl o natarczywości, braku możliwości oddalenia nieprzyjemnych efektów dźwiękowych. Cechuje go też pozbawione uporządkowania, refleksji przemieszczanie się, a zmysłowość percepcji, jej emocjonalne nacechowanie dodatkowo podkreśla sugestia jakości plastycznych, które wprowadza zestawienie barwy białej i ciemnej. Elżbieta Hurnikowa interpretuje je w funkcji kon-

²⁸ J. Améry, *dz. cyt.*, s. 89.

²⁹ J. Kwiatkowski, *Wstęp*; J. Zacharska, *dz. cyt.*

kretyzowania estetycznych predylekcji, jako nawiązanie do kultury Dalekiego Wschodu, a dokładniej do sztuki drzeworytniczej i grafiki, posługujących się dynamiczną linią; jej dekoracyjny kształt osiągnąć jest dzięki zaznaczeniu jubilerskiej precyzji, wyrazistego konturu, finiezi kształtu³⁰ (zob. *Wskazania kontekstowe 11*).

Zaakcentowanie tych walorów projektuje zawołowane podmiotowe wartościowanie zagadnienia przemijania, łagodzi brutalność zachodzących przemian odbierających bohaterce tekstu urodę, skazujących na samotność. Kontrast dwóch elementów obrazowania, sładów pazurów na, będących kwintesencją delikatności, subtelności, nietrwałości, świeżości, jasnych płatkach jabłoni, jednoznacznie potwierdza bezmyślność, barbarzyństwo działającego czasu. Spiętrzenie efektu dokonuje się przez związanie w animalizacji drapieżności ze zniszczeniem, nieuwagą, pospolitością, szybkością zachodzących przemian³¹ i koniecznością poddania się im. W tej sytuacji aktywność podmiotu ogranicza się do ich rejestrowania, kształtowania na miarę własnych możliwości próby zdystansowania; wypowiedzenia obsesji, lęku przy równoczesnym nasyceniu ich dyskrecją, elegancją, połączeniem zarysowania negatywnych emocji z zapanowaniem nad ich dynamiką. Przynosi je zaznaczenie nie tyle trwogi, rozpacz, co zaskoczenia, zadziwienia szybkością zachodzących zmian, że starość to proces, który już się rozpoczął, że destrukcja ciała dotyczy już podmiotu. Ustala je kompozycja tekstu, jej okalające wersy, pierwszy i ostatni. Rama początkowa, dookreślona pytaniem i inicjalnym zastosowaniem spójnika³², wskazuje na pewnego rodzaju kontynuację,

³⁰ E. Hurnikowa, *Ornament liniowy*, [w:] teże, *Natura...*, s. 133-134.

³¹ O czym świadczy choćby użycie czasownika *przebiec*, w którego znaczeniach podkreślony jest walor szybkości (zob. *Wskazania kontekstowe 12*).

³² Spójnik „i” występuje zwykle między dwoma równorzędnymi członami zespołu składniowego lub dwoma wypowiedziami składowymi, bowiem ma charakter łączący/przyłączający (np. łączy wyrażenia odnoszące się do tych samych przedmiotów, tworząc tzw. szereg; łączy te same formy czasowników, komunikując tym samym długotrwałość lub powtarzalność procesu; zespala dwa wypowiedzenia, wskazując na równoczesność lub bliskość czasową zdarzeń itp.). Może też wystąpić w pozycji inicjalnej, ale tylko w określonych warunkach: w zdaniu wtrąconym, dla zasignalizowania zakończenia całej wypowiedzi, zmiany tematu, w funkcji nawiązującej lub wynikającej z poprzedzającego kontekstu – zob. np. USJP, ISJP (*Inny słownik języka polskiego*), t. 1, s. 520.

potwierdzając wyczulenie na wszelkie oznaki niszczenia urody, podważania jej nieskazitelności, świeżości. Również wers ostatni, będący wykrzyknieniem, akcentując ruch, nieodwracalność przemijania, sugerując zdyscyplinowanie, nie przesuwając tonacji wypowiedzenia ku skardze. Zachowując wewnętrzną spójność miniatury, kontynuuje uważne rejestrowanie utraty młodości, projektuje reakcję podmiotu oddaloną od gwałtownych emocji.

Tę *h a r m o n i ę* przedstawienia, będącą jednym z elementów estetyzowania, bardzo wyraźnie potwierdza również specyfika kompozycji wyznaczona zamknięciem jej w czterech wersach, co wymaga zdynamizowania obrazowania, unikania rozproszenia, wydobycia w „minimum słów maksimum treści”³³. Stylistyczna lakoniczność, domagając się skupienia na mikroekspozycji, umożliwiając tylko zarysowanie tematu, zasygnalizowanie kilku najistotniejszych jego aspektów, zobowiązując do dokonania ich selekcji, dysponując zaledwie szczegółem, wymaga wyjątkowej precyzji, dyscypliny, wykluczenia wszelkiego nadmiaru (zob. *Wskazania kontekstowe* 13, 14, 15). Całość przedstawienia, opierając się na dość prostym pomysłem nawiązania do potocznej metafory, rozwinięciu jej dosłowności³⁴, zagęszczając znaczenia, posługując się niedopowiedzeniem, sugestią, na wielu płaszczyznach przeprowadzonym ukryciem, podąża ku ukazaniu jądra problemu, uwrażliwieniu na jego centrum. *M i n i a t u r a* bowiem, jej niewielka forma oznacza nie tyle pomniejszenie, zbagatelizowanie, co uwydatnienie, wyolbrzymienie, podkreślenie³⁵. Zdaniem Gastona Bachelarda:

Miniatura to ćwiczenie, które daje nam poczucie metafizycznej świeżości; pozwala dozować świat bez wielkiego ryzyka. I jakież to wytchnienie zawładnąć

³³ Zob. na ten temat m.in. I. Krzywicka, *O poezji Marii Pawlikowskiej*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 1; J. Przyboś, *O Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej*, [w:] tenże, *Linia i gwar. Szkice*, t. 2, Kraków 1959, s. 114-122; E. Hurnikowa, *Maksimum treści – minimum słów. Miniatury liryczne Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] *Zjawisko ekonomii w języku, tekście i komunikacji*, t. 1, red. R. Bizior, D. Suska, Częstochowa 2010, s. 209-216.

³⁴ J. Kisiel, *dz. cyt.*, s. 85.

³⁵ E. Grodzka-Łopuszyńska, *Od „Pocątunków” do pocątunków Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 2, red. A. Nawarecki, Katowice 2001, s. 97.

światem! Miniatura pozwala odpocząć, nigdy nas nie usypiając. Wyobraźnia zarazem czuwa i doznaje zadowolenia³⁶.

W tym kontekście na miniaturę Pawlikowskiej można spojrzeć z punktu widzenia wyznaczonego dostrzeżeniem nie tylko oryginalnego powiązania metafory potocznej z jej bezpośrednim umotywowaniem, konkretnym obrazem, odświeżeniem, wprowadzeniem w nowe obszary zjawiska powszechnego, oczywistego. Można dostrzec w kunszcie budowania wypowiedzi, operowania powściągliwością, zwięzłością także próbę zapanowania nad natarczywością myśli o utracie urody; w kondensacji ekspresji zobaczyć pragnienie równoczesnego wypowiedzenia obsesji i dystansowania się wobec niej; w przemilczeniu – dbałość, by nieostrożnym słowem, zbyt gwałtowną emocją nie odebrać przeżyciu jego autentyczności, głębi. Próba zapanowania nad uczuciem, kreowanie zawładnięcia nim potwierdza silne odczuwanie materialności istnienia, nadmierne, zdawać by się mogło, przywiązywanie wagi do tego, nad czym tak naprawdę zapanować nie można, co trwa i nieuchronnie przybliża do kresu egzystencji. Lecz jeśli rozpatrywać obsesję lęku przed oddaleniem delikatności, świeżości urody, klasyfikowanej jako piękno, bardzo często uwypuklanej w całej przedwojennej twórczości strojeniem się, precyzyjnym, konsekwentnym kreowaniem osobowych relacji, niezmiernie często intensyfikowanych zestawieniem asocjacji krystalizujących oddalenie dystansu emocjonalnego, fizycznego (zob. miłosne wiersze Pawlikowskiej, np. *Berceuse* i *Erotyk* z tomu *Niebieskie migdały*), to pozwala to na zrozumienie lęku implikowanego nie tylko uważnym spojrzeniem w lustro, ale lęku przed społeczną degradacją, wykluczeniem; lęku przed byciem niewidzialną dla innych³⁷, a szczególnie dla tego, który zdecydowałby się na wzajemność, zaangażowanie, byłby „ucieleśnieniem bliskości najbliższej”³⁸. Dlatego szczególnego znaczenia nabiera powściągliwość, umiejętność zawieszenia głosu, niedopowiedzenia, zatrzymania emocji w sferze zadziwienia,

³⁶ G. Bachelard, *Miniatura*, tłum. K. Mokry i T. Markiewka, „Literatura na Świecie” 1999, nr 9, s. 167.

³⁷ J. Kisiel, *dz. cyt.*, s. 75 i n.

³⁸ B. Skarga, *Ślad*, [w:] *też*, *Ślad i obecność*, Warszawa 2004, s. 90.

niepoddawania się sentymentalizmowi, rozpacz; podejmowanie wysiłku, by oddalić gwałtowność przeżycia, by załagodzić cierpienie wobec bezradności spowodowanej upływem czasu, przy pełnej świadomości, że:

Bywają dziwacy,
którzy z pokrzyw i mleczów składają bukiety,
lecz gdzież są tacy,
którzy by całowali włosy starej kobiety?

(*Starość z tomu Różowa magia*)

Wskazania kontekstowe

1.

Boy [...] pierwszy dostrzegł „klasycyzm” Pawlikowskiej – ale kto drugi wyjaśnił, co to u niej znaczy? To nie tyle nienaganna „dyscyplina formy”, jeśliby ktoś rozumiał przez to tradycyjną wersyfikację, bo Pawlikowska odchodziła nieraz w swojej sztuce poetyckiej od klasycznych, regularnych miar wiersza, tworząc zwłaszcza w *Krystalizacjach*, formy wiersza wolnego bardzo własne. Nie lubiła tego wszystkiego, co jest złym spadkiem poromantyzmu: publicznej spowiedzi, płaczów na oczach czytelnika, całej tej egzaltowanej deklamacji, uchodzącej często u nas za dowód siły i szczerości uczuć. W mowie lirycznej była dyskretna, zawsze krytyczna wobec własnych uczuć, maskowanych czy przystrajanych wdzięcznie to półuśmiechem dowcipu, to półsmutną drwinką.

[...]

Ta liryka to nie wierszowane ochy i achy, ale „krystalizacje”: wzruszenia tak ujęte w zdania, że stają się równocześnie myślami o tych wzruszeniach. Pawlikowska osiąga ten „klasycyzm” w niewielu co prawda najlepszych swoich wierszach. Nie trzyma się schematu Staffowskiego, nie rezonuje pod koniec wiersza na temat obrazka podanego przedtem; w tych najlepszych wierszach nie potrzeba jej „refleksji” i „pointy” – czyni to wszystko i wiele jeszcze więcej – od razu, w każdym niemal zdaniu. Oto jeden rys rzadko u innych poetów spotykanego tego jej klasycyzmu.

[...]

Wierszom wojennym Pawlikowskiej daleko do świetności jej przedwojennej liryki. Widoczny w nich rozpad dotychczasowego świata wyobrażeń i uczuć. Żalność przejmuje, gdy się czyta te szare, chcące być szarymi wiersze. Wzruszają one nie dzięki swojej, o ileż uboższej od dawnej, sztuce poetyckiej, ale pośrednio przez porównanie. Wojna zwarzyła wszystkie jej tak czule śledzone kwiaty, zgasiła kolory tej poezji, i po raz pierwszy przemówił w nich smutek nieopanywany rozumem i wysoką dyscypliną serca. Gdy runął dawny świat, poetka nie znalazła siły do marzenia o nowym. Jej wiersze skarżą się tylko, i biadają tylko: to, co się stało, przyrównuje do chaosu, wojnę do katastrofy kosmicznej.

(J. Przyboś, *O Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej*, [w:] tenże, *Linia i gwar. Szkice*, t. 2, Kraków 1959, s. 117-121.

2.

Buki

Jeżyny pajęczyny
puszczają z niechęcią
w cień, gdzie wznoszą się buków nubijskie nagości
o ramionach wzniesionych. Na ich wniebowzięciu
bransolety słoneczne skuwa pilny dzięcioł.

(M. Pawlikowska-Jasnorzewska, [w:] tenże, *Poezje zebrane*, t. 1, oprac. A. Madyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1994, s. 388; prwdr. „Czas” 1913, nr 37 pt. *Las*)

3.

Wodo, marszczona w zefirowe plisy,
Podobna egipskiej szacie!
Światła prędkie srebrzyste jak świergot skowrończy!
O kalie dzikie, irysy,
Wy, co się zaczynacie, gdzie ja się kończę...

(M. Pawlikowska-Jasnorzewska, [w:] tenże, *Poezje zebrane*, t. 1, oprac. A. Madyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1994, s. 511; prwdr. „Skamander” 1935, z. 62 pt. *Kropki*)

4.

Być starym lub tylko się starzeć, czuć siebie, oznacza: mieć czas w ciele i w tym, co dla krótkości nazwać można duszą. Być młodym to rzucać ciało w czas, który nie jest czasem, lecz życiem światem, przestrzenią.

A mówi sobie chmurnie: jeszcze nie tak dawno rzucałem się [...] w świat, te ledwie dwadzieścia lat odczuwam w sposób ściskający serce śmiertelną trwogą jako niedługi okres, gdyż nie obchodzą mnie zmarszczki na czole, które ukazuje mi lustro; poprzez te zmarszczki i wraz z nimi dostrzegam przecież odbicia w lustrze, które oglądałem przez ostatnie dwadzieścia lat. Jednak za następne dwadzieścia lat już mnie nie będzie: jakże mało czasu mam jeszcze przed sobą!

[...] starzejący się człowiek jest wiązką czasu lub nawarstwioną masą czasową [...].

Starzejący się ma narcystyczny stosunek do swojego ciała, ale zakochanie w lustrzanym odbiciu nie jest już jednoznaczne, lecz stanowi właśnie znużoną miłość, przy której znużenie kocha siebie, a miłość jest sobą głęboko znużona.

(J. Améry, *O starzeniu się. Bunt i rezygnacja, Podnieść na siebie rękę. Dyskurs o dobrowolnej śmierci*, tłum. i przedmowa B. Baran, Warszawa 2007, s. 34-66)

5.

płatek

1. listek korony kwiatowej otaczającej słupki i pręciki, wolny lub zrosnięty z innymi listkami, zwykle barwny, np. płatki róży, chryzantemy. Czerwone płatki maku. Strzępiaste płatki goździków. Kwiat rozchyła, stula płatki.
2. mały płat, kawałek materiału, zwykle cienkiego, np. Płatek gazy opatrunkowej.
3. płaski, cienki płat, kawałek czegoś zwykle odcięty, oddzielony od większej całości; plasterek, warstewka, np. Cienki, mały płatek cytryny. Płatek szynki, polędwicy. Płatki francuskiego ciasta. Fruwające płatki sadzy.
4. kryształek cienkiego lodu mający postać kłaczka, strzępka, np. Śnieg sypał gęstymi płatkami. Białe płatki śniegu.

(USJP)

6.

kura

a) **Kura** to

1.1 ptak domowy średniej wielkości, często brązowy, czarny lub biały, o krępych ciele, małej głowie i silnych nogach, którymi wygrzebuje pokarm z ziemi. Kury dobrze biegają, ale słabo latają. Hoduje się je dla jaj i mięsa. *Z sąsiedniego podwórka dolatywało gdakanie kur... rosół z kury.* [...]

b) Słowo **kura** jest używane w następujących wyrażeniach.

2.1 Kurą domową nazywa się kobietę, która interesuje się tylko domem i dziećmi i nie ma szerszych zainteresowań ani ambicji zawodowych. Wyrażenie używane z dezaprobatą. 2.2 Jeśli ktoś wygląda jak zmokła kura, to wygląda nieszczęśliwie i budzi współczucie lub lekceważenie. *Chodzą oswiali jak zmokłe kury.* 2.3 Jeśli ktoś chodzi spać z kurami lub kładzie się spać z kurami, to chodzi spać bardzo wcześnie, często już o zmierzchu. 2.4 Mówimy, że coś komuś trafiło się jak ślepej kurze ziarno, jeśli dostał to przypadkiem lub niezasłużenie. *Trafiła mi się ta praca jak ślepej kurze ziarno.* 2.5 Jeśli ktoś zna się na czymś jak kura na pieprzu, to nie zna się na tym wcale. Wyrażenie potoczne. *Był dobrym kierowcą, ale na mechanice znał się jak kura na pieprzu.* 2.6 Jeśli ktoś pisze lub bazgrze jak kura pazurem, to pisze brzydko i niewyraźnie. Wyrażenie potoczne. 2.7 Mówimy „Jajo mądrzejsze od kury” lub „Jajko mądrzejsze od kury”, mając na myśli osobę niedorośłą, która podważa opinie osób starszych i bardziej kompetentnych. Wyrażenie używane z dezaprobatą. 2.8 Mówimy „Daj kurze grzędę, a ona: wyżej siędę”, mając na myśli eskalację czyichś roszczeń. („Siędę” – dziś: siądeć) [...]

(ISJP, t. 1, s. 734)

7.

Starość w liryce Pawlikowskie jest zdarzeniem egzystencjalnym, które dotyczy spojrzenia, a ściślej mówiąc, jego braku. Narcystyczne bohaterki wierszy potrzebują luster, nieustannie potwierdzających ich zagrożoną tożsamość, ale nade wszystko nie potrafią się obyć bez akceptacji i podziwu świata, giną nie znajdując odbicia w blasku poświęconego im spojrzenia. Liryczna definicja starości z *Różowej magii*, tomu trzydziestoparoletniej autorki, precyzyjnie obnaża mechanizm

myślenia, budujący zależność tożsamości bohaterki od zewnętrznego nadania.

[...]

W wierszach Pawlikowskiej patrząca na świat kobieta niezmiennie przegląda się w jego przepychu, lecz precyzja analogii pomiędzy nią a naturą wraz z wiekiem bohaterki zaczyna zanikać. Cóż, natura jest wieczna, a czas kobiety przemija... Wyobrażenie starości z perspektywy narcystycznego podmiotu dotyczy wyłącznie powierzchni i ściśle z nią związanych relacji ludzkich, spośród których tak naprawdę liczą się tylko te, powstałe na gruncie aprobaty, a jeszcze lepiej – podziwu. Miłość lub jej brak warunkowane są fizyczną atrakcyjnością obiektu.

(J. Kisiel, *Zasłony ciała. O poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] teże, *Tropy samotności. O doświadczeniu egzystencji w poezji*, Katowice 2011, s. 75-76)

8.

Tancerka

Te dwie zmarszczki przekreśliły cię skrycie
i choć tańczysz z beztroską motyla,
w twojej sukni półniebieskiej, półlila
jesteś już jak wspomnienie, nie jak życie.

(M. Pawlikowska-Jasnorzewska, [w:] teże, *Poezje zebrane*, t. 1, oprac. A. Madyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1994, s. 164)

9.

Babka

Pierś moja coraz słabiej oddycha,
krew moja coraz wolniej płynie,
w sieci zmarszczek jak w pajęczynie
leżę spętana i cicha...

(M. Pawlikowska-Jasnorzewska, [w:] teże, *Poezje zebrane*, t. 1, oprac. A. Madyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1994, s. 196)

10.

Pod kościołem

Niebo pobladło z tęsknoty,
złote liście toczą się kołem...

Moja młodość była jak gotyk,
Siedzę teraz jak pod kościołem...

(M. Pawlikowska-Jasnorzewska, [w:] tejsze, *Poezje zebrane*, t. 1, oprac. A. Madyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1994, s. 199)

11.

Wyrazistość zasugerowanego tu (w utworze *Kurze łapki* – przyp. I.B., B.M.-W.) znaku, a jednocześnie płaskość konstruowanego w wierszu obrazu można chyba przypisać wpływom rozpowszechnionej na przełomie stulecia sztuki drzeworytniczej i grafiki Dalekiego Wschodu, sztuki finezyjnie operującej linią, stosującej sugestywne skróty. Ku takim analogiom wiedzie również obecność motywu „kurzych łapek” w wierszu *Chinoiserie (Wach)*³⁹, zbudowanym z tradycyjnych elementów sztuki chińskiej:

Przecież
póki mam twarz białą z różowym,
bez kurzych łapek na skroni,
marzyć o tym lub owym
nikt mi nie wzbroni.

(E. Hurnikowa, *Ornament liniowy*, [w:] tejsze, *Natura w salonie mody. O międzywojennej lirycy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Warszawa 1995, s. 133-134)

12.

- przebiec, przebiegnąć – I przebiegać
1. biegać przenieść się (przenosić się) z miejsca na miejsce, przebyć (przebywać) jakąś drogę biegiem, idąc szybko, np. Przebiegł sto metrów. Pies przebiegł przez ulicę. [...]
 2. rozwinąć się (rozwijać się) w czasie; odbyć się (odbywać się), dziać się
 3. być widocznym, rysować się, zaznaczać się na jakimś tle, odcinać się od tła
 4. *ksiązkę*. a) o procesach, reakcjach chemicznych itp.: zająć (zachodzić), dokonać się (dokonywać się),

³⁹ To zbiór wierszy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej zatytułowany *Wachlarz* wydany w 1927 roku.

- b) zwykle o liniach, szlakach, drogach: być przeprowadzonym przez coś, wytyczonym, nakreślonym gdzieś, ciągnąć się, rozciągać się gdzieś, prowadzić dokądś, którądyś,
- c) o czymś będącym w ruchu: szybko przesunąć się (przesuwać się), przetoczyć się (przetaczać się), przejechać (przejeżdżać), przenieść się (przenosić się) z miejsca na miejsce, np. Pociąg z hukiem przebiegł przez stację. Obłoki przebiegły po niebie.
- d) szybko przesunąć (przesuwać), przenieść (przenosić) coś z miejsca na miejsce, np. Przebiegać palcami po klawiaturze.
- e) o czasie i zjawiskach odbywających się w czasie: szybko przeminąć (przemijać), upłynąć (upływać), posunąć się (posuwać się) naprzód, ubiec, ubiegnać (ubiegać), np. Czas tak prędko przebiegł, że aniśmy się spostrzegli, kiedy nastał wieczór. Życie szybko przebiega.
- f) *przen.* o dźwiękach, głosach: rozlec się (rozlegać się), zabrzmieć (brzmieć), dać się usłyszeć (dawać się słyszeć),
g) *przen.* pojawić się (pojawiać się) na krótką chwilę, na moment, dać się (dawać się) zauważyć; przemknąć (przemykać)

(USJP, podkr. autorek)

13.

O artyzmie miniatur Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej pisało już sporo [...], uznając zwięzłość wypowiedzi autorki *Niebieskich migdałów*, umiar i powściągliwość w wyrażaniu za główny atut tej poezji. Poszukiwano też wzorów genologicznych dla owej miniaturowej formy [...].

Najtrudniej o umiar i dyscyplinę w przypadku tematyki miłosnej, erotycznej, w której często egzaltacja sąsiaduje z sentymentalizmem, toteż szczególnie wysoko krytyka oceniła zbiór *Pocałunki* z 1926 roku, uznawany za największe osiągnięcie Pawlikowskiej.

(E. Hurnikowa, *Maksimum treści – minimum słów. Miniatury liryczne Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] *Zjawisko ekonomii w języku, tekście i komunikacji*, t. 1, red. R. Bizior, D. Suska, Częstochowa 2010, s. 209-210)

14.

Czterowiersze Pawlikowskiej są arcydziełkami celowego użycia słowa. Niektóre stanowią jedno tylko zdanie, zawsze przejrzyste, często jakby wyjęte wprost z rozumowania logicznego. Pawlikowska używa spójników, które rzadko na ogół trafiają do utworów lirycznych: bo, lecz, ale. Zdania mają bardzo często konstrukcję: „W morzu płaczą syreny, bo morze jest gorzkie”. Jest to jeden z przejawów nie tylko starania o jasność i precyzję, ale również jeden ze środków zamknięcia słowa w rygorystyczne karby dyscypliny. W *Pocałunkach* Pawlikowska konsekwentnie dba o maksymalną kondensację treści w niewielkiej ilości słów.

(M. Głowiński, J. Sławiński, *Sapho słowieńska*, „Twórczość” 1956, nr 4, s. 127)

15.

Pocałunki: mistrzostwo pointy, najmniej słów

Po bogactwie formalnym pierwszych dwu tomików *Pocałunki* zaskakują formalną ascezą: prostotą wersyfikacji, zubożeniem i stopniowaniem kolorystyki, monotonią tematów. Pod ascezą jednak kryje się sztuka poetycka bardzo już wytrawny.

[...] tomik składa się niemal wyłącznie z czterowierszy. W paru tylko wypadkach układają się one w większe całościowe kompozycje. W zasadzie – stanowią całości osobne. Utworów takich jest tu ponad sześćdziesiąt.

Ta, dość nietypowa na tle ówczesnej liryki polskiej, zapowiadająca niezwykłą zwięzłość, forma wiersza lirycznego prowokuje do poszukiwań komparatystycznych. Krytyka zwracała tu dotychczas uwagę na zjawisko szersze: na „miniaturowość”, cechującą nie tylko *Pocałunki*. Zestawiano miniatury Pawlikowskiej z hiszpańskimi *coplas*, a zwłaszcza ze średniowieczną poezją japońską, z takimi jej drobnymi, zamkniętymi w ścisłe kanony wersyfikacyjne formami, jak *tanka*, *uta*, *hai-kai*. Zestawienie tym trafniejsze, że podobieństwa sięgają tu także w sferę tematyki, emocjonalnej tonacji, realiów.

[...]

Pocałunki [...] były przejawem tendencji do odpatetyzowania poezji: już poprzez sam wybór gatunku, sugerujący niedbałość, ulotność, żartobliwy stosunek do własnej twórczości.

[...]

Pawlikowska [...] nie tracąc nic z emocjonalnego napięcia, z autentyczności wzruszenia, dających się z tych wierszy odczytać, a wydobytych w znacznej mierze dzięki prozaizacyjnemu odświeżeniu języka – potrafi jednocześnie zachować w stosunku do owej sfery dystans, potrafi rozładować ją: poprzez paradoks, dowcip, niespodziewane skojarzenie, odkrywczą metaforę.

[...]

Wiersze Pawlikowskiej poświęcone motywom starzenia się i starości w większym jeszcze stopniu niż erotyki decydują o tematycznym nowatorstwie i odwadze poetki: dają wyraz zjawiskom i problemom uważanym w poprzednich epokach za niepoetyckie, „prozaiczne”, wstydlive.

(J. Kwiatkowski, *Wstęp*, [w:] Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór wierszy*, Wrocław 1980, s. XXXVIII-LIV)

Bibliografia przedmiotowa (wybór)

- Arabski J., Borkowska E., Lyda A. (red.), *Czas w języku i kulturze*, Katowice 2005
- Buczkówna M., *Maya w ogrodzie słów*, „Poezja” 1970, nr 7, s. 9-22
- Czaplejewicz E., *Wdzięk Pawlikowskiej*, „Miesięcznik Literacki” 1979, nr 1, s. 61-70
- Gazda G., Tynecka-Makowska S. (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków 2006
- Grochowski M., *Konwencje semantyczne a definiowanie wyrażen językowych*, Warszawa 1993
- Hurnikowa E., *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Zarys monograficzny*, Katowice 2012
- Kamieńska A., *Lęk przed nieskończonością*, [w:] tejsze, *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 2000
- Krzywicka I., *O poezji Marii Pawlikowskiej*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 1, przedruk pt. *Syrena w tomie Sekrety kobiety*, Warszawa 1933
- Kuncewicz P., *Biologia czuła i okrutna – Maria Pawlikowska-Jasnorzewska*, [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, t. 2, Warszawa 1982, s. 7-54
- Morzyńska-Wrzosek B., „... i na piękność, i na wyczyn burzy”. *Proces kształtowania tożsamości w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Bydgoszcz 2013
- Przybyłski R., *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998
- Sandauer A., *Sklócona z historiiq*, [w:] tenże, *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1962, s. 90-98
- Siomkajłówna A., *Dowcip poetycki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Przegląd Humanistyczny” 1974, z. 8, s. 21-36

- Sławiński J. (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław – Warszawa – Kraków 2002
- Walas T., *Utopia kobiecości*, „Nowe Książki” 1975, nr 16, s. 1-4
- Witosz B., *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje. Od fin de siècle’u do końca XX wieku*, Katowice 2001
- Wyka M., *Liryka Pawlikowskiej*, „Twórczość” 1969, nr 4, s. 115-117
- Zacharska J., *Miniatury poetyckie Pawlikowskiej w „Pocałunkach”*, „Przegląd Humanistyczny” 1967, z. 2, s. 71-88
- Zawodziński K. W., *Pawlikowska w dzisiejszej formie*, [w:] tenże, *Wśród poetów*, oprac. W. Achremowiczowa, wstęp J. Kwiatkowski, Kraków 1964, s. 286-290



Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

Zielone miasto

Kraków cały jest w liściach,
błyszczących po letnim deszczu
– podwójnie zielonych w księżycu
i w szmaragdowej latarni,
wiszącej na Zwierzynieckiej...

Kraków, cienisty ogrojec...
Jaśminów gąszcz, las kasztanów,
inwazja drzew. Ptaków – roje!

W tym lesie – szepty tajemne,
w tym lesie łzy, pocałunki,
zdużone w objęciach westchnienia...
– gromkie echo komendy niemieckiej.

(z cyklu *Wiersze o liściach*, „Polska Walcząca” 1941, nr 38)

Utwór cytowany wg wydania: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje zebrane*, t. 2, oprac. A. Madyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1994, s. 366.

Propozycja odczytania tekstu

Literatura powstająca na emigracji charakteryzuje się szczególnym uprzywilejowaniem pamięci, powiązanymi z tym wzajemnie warunkującymi się zagadnieniami skupionymi w głównej mierze wokół

utruty miejsca. Rejestruje najczęściej brak przynależności, przeżycie wyobcowania, zagubienia, izolacji, osamotnienia, niekompletności egzystencji, jak też podejmowanie różnorodnych prób kompensowania zaistniałej sytuacji. Ukazując specyficzne odczuwanie rzeczywistości nacechowane zaburzeniem wcześniejszego rytmu życia, przyzwyczajęń, zerwaniem więzi z tym, co było bliskie, poznane, zaakceptowane, konkretyzuje również różnorodne mechanizmy, których celem jest „przekształcanie się obcego w swojskie” (zob. *Wskazania kontekstowe I*), jednak zabiegom tym patronuje zawsze świadomość swoistej podwójności rzeczywistości, równoległego istnienia różniących się wymiarów:

Wygnaniec siłą rzeczy konfrontuje formy życia, ekspresji i działania obowiązujące w nowym środowisku ze wspomnieniem ich odpowiedników w dawnym środowisku. W ten sposób oba środowiska – nowe i stare – pozostają dla niego żywe i współlistnieją na zasadzie kontrapunktu¹.

Pisarz na emigracji obserwując daleko idące przemiany zachodzące w teraźniejszości, nie akceptując ich i odczuwając nieustanne zagrożenie, podejmuje wysiłek ocalania siebie przez uważną kontemplację tego, co minione. Zanurzenie w to, co zapamiętane, realizuje następujące funkcje, po pierwsze buduje poczucie trwania, kontynuacji, łagodzi drastyczność rozdzielenia przeszłości i współczesności, po drugie w świadomości wspominającego budzi się doznawanie indywidualnie odczuwanej bezpiecznej obecności, a konstytuując możliwość mentalnego oddalenia się od realnego otoczenia, choć na chwilę koi dotkliwy stan osamotnienia. By w ten sposób było budowane poczucie trwałości, by wspomnienia stanowiły bezpieczny obszar, który wygnaniec przywołuje bez lęku i niepewności, naznaczony zostaje nie tyle pragnieniem przywoływania osób, wydarzeń, miejsc istotnych dla doświadczenia zbiorowego, społecznego, co najczęściej odniesienia do przeszłości nacechowane zostają intymnością przeżycia. Nie podlega wspomnianiu np. całe miasto, cała ojczyzna, ale subiektywnie wybrane fragmenty bezpośrednio związane z prywatnym doświadczeniem². Dodatkowo, by chronić to, co zapamięta-

¹ E. W Said, *Mysli o wygnaniu*, tłum. J. Gutorow, „Literatura na Świecie” 2008, nr 9-10, s. 56-57.

² Zwraca na to uwagę wprost m.in. Wojciech Ligęza. Zob. tenże, *Miasto: pamięć miejsc – przestrzeń wygnania*, [w:] tenże, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998, s. 13 i n.

ne przed zapomnieniem, by zachować pamięć o poczuciu zadomowienia, bezpieczeństwa, ukierunkowaniu na rozwój, konieczne jest podejmowanie wysiłku, aby to, co wydarzyło się przed katastrofą, przed wygnaniem trwało, aby nabrało cech niezniszczalności. Służy temu m.in. sięganie po wzorce kulturowe, symbole³, projektowanie zabiegów idealizacyjnych, dzięki którym wspomniana przestrzeń przekształca się w „małą ojczyznę”, zapewniającą emigrantowi przyjemność wyimaginowanego powrotu, stwarzającą wrażenie trwania poza czy też ponad czasem (zob. *Wskazania kontekstowe 2*).

We wspomnieniach szczególnie uprzywilejowane są rodzinne strony, tereny bezpośrednio związane z dzieciństwem albo wiekiem młodzieńczym (zob. *Wskazania kontekstowe 3*). Istotną funkcję odgrywają tutaj wyobrażenia przestrzenne, bowiem bezpośrednio wiążą się one ze specyfiką pamięci, która opierając się na konkretach, akcentując ich materialność, możliwość różnorodnego sytuowania, tworzenia układów, ogranicza własną chwiejność; nieobecna, intymnie znana przeszłość przez przywoływanie zmysłowego szczegółu staje się bardziej dostępna, pewna, zyskuje określonego rodzaju stabilność. Zapamiętana przestrzeń, zdecydowanie nacechowana powtórzeniem, przekształceniem ewokowanym teraźniejszym sytuowaniem podmiotu, przywoływaniem określonych elementów, uobecniając szczególnie ważne dla niego miejsca i obiekty materialne, wskazuje na „symboliczną kondensację czasu i przestrzeni, które organizują [...] myśli i emocje”⁴. Kontakt z przeszłością (umożliwiający ponowne przeżywanie bliskości w sytuacji wygnania, przejście od nieakceptowanej współczesności do wytęsknionego, niedostępnego minionego) nie przeczy upływowi czasu, nie podważa go, próbuje tylko zachować poczucie kontynuacji, odnalezienia miejsca, w którym jednostka nie odczuwała zagubienia, wychodziła ku światu, a nie próbowała się od niego odizolować (zob. *Wskazania kontekstowe 4*). Tak więc wygnaniec poddaje się wspomnieniom z po-

³ Ten aspekt ocalania przed niepamięcią cennych obrazów, umożliwiających wygnañcowi zanurzenie się w celebrowaniu wspólnoty, łagodzeniu uczucia przerwanej ciągłości, stanie się przedmiotem dokładniejszej analizy kolejnego utworu Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej zatytułowanego *Światło w ciemnościach...*, zamieszczonej w dalszej części tej monografii.

⁴ S. Kaprański, *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej*, [w:] *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, red. S. Kaprański, Warszawa 2010, s. 14.

czuciem niespełnienia i różnicy, pragnie intensyfikować zmysłowość przypomnienia, scalając topograficznie dookreśloną przestrzeń, jej poszczególne fragmenty, szczegóły, ich materialność z emocją, która chroni przed zniszczeniem. Buduje swoje własne miejsce, uwarunkowane potrzebą poszukiwania stałego punktu orientacyjnego w świecie pełnym chaosu i nieprzewidywalności; miejsce, do którego może powracać, by odnajdywać wewnętrzne ukojenie, poczucie równowagi. Kontemplację przeszłości wspomaga wyraźne sensualne nacechowanie, bowiem barwa, kształt, ruch, zapach, odgłosy powracające w synkretycznej konfiguracji, tworzą, jak zauważa Gaston Bachelard, „niezniszczalne syntezy”, które z ogromną siłą i równocześnie niespotykaną subtelnością decydują o „atmosferze marzenia” o minionym⁵.

Konstytutywnymi wyróżnikami przedwojennej twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej była kokieteria, zwięzłość, wirtuozeria słowna, błyskotliwość, wdzięk, dyskrecja, umiłowanie piękna i jego kruchości, poszukiwanie wspólnoty ze światem natury, kreowanie jego estetyzujących obrazów, jak również lęk przed przemijaniem, utratą młodości (zob. *Wskazania kontekstowe* 5). W czasie wojny kunsztowność formy, elegancja przedstawień ustępują niepewności, rozpacz, brakowi umiejętności zapanowania nad emocjami⁶, nieustannemu sygnalizowaniu dyskomfortu bycia-nie-u-siebie. Pojawia się niespotykane dotąd poczucie zburzenia dawnego porządku, beznadziejności, opuszczenia, oddalenia od bliskich, tęsknoty do nich, pragnienie odizolowania się od świata zewnętrznego. Wojna, rozumiana jako kataklizm pozbawiony umiaru i logiki, wprowadzając pełną destabilizację, cierpienie, bezradność, przekonanie o braku możliwości zapanowania nad własnym losem, implikuje poszukiwanie obszaru niezależnego od wpływu teraźniejszości, z którego siły zewnętrzne nie mogą dokonać wywłaszczenia podmiotu. Tłumaczy to częstotliwość występowania w emigracyjnej poezji autorki *Róży i lasów płonących* utworów, których motywem przewodnim staje się wspomnienie utraconego ro-

⁵ G. Bachelard, *Marzenie ku dzieciństwu*, [w:] tenże, *Poetyka marzenia*, tłum., oprac. i posłowie L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 162 i n.

⁶ Zob. m.in. M. Głowiński, J. Sławiński, *Sapho słowienińska*, „Twórczość” 1956, nr 4, s. 130-131; P. Kuncewicz, *Zmienne oblicza żywiołu*, [w:] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Akwatyki*, Gdańsk 1980, s. 13; J. Kwiatkowski, *Wstęp*, [w:] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław 1980, s. XCIV i n.

dzinnego miasta. Kraków w dorobku przedwojennym pojawia się bardzo rzadko, jakby bardziej atrakcyjne wydawały się wówczas egzotyczne krajobrazy, zamorskie podróże⁷. Jednak emigracja, dokonując zdecydowanego przekwalifikowania w sposobie postrzegania siebie i otoczenia, budowania z nim relacji, uzmysławia, że istotnym elementem łagodzenia napięcia spowodowanego realnym oddaleniem domu może być nasycone ukierunkowaną waloryzacją marzenie o nim (zob. *Wskazania kontekstowe* 6, 7, 8).

Jedną z poetyckich konkretyzacji wspomnień miejsc rodzinnych jest, będący przedmiotem tych rozważań, utwór zatytułowany *Zielone miasto* po raz pierwszy opublikowany w 1941 roku. Przynosi on wizerunek miasta, w którym zestawienie urbanistycznych szczegółów z ulubionym przedwojennym motywem Pawlikowskiej – naturą – ukazuje subiektywnie nacechowane zwrócenie się ku przeszłości. U jego podstaw znajduje się nie tylko przypomnienie intymności, bliskości, zanurzenie się w przyjemność rozpoznawania utraconego, cennego miejsca, lecz również uruchomienie procesów twórczych uobecniających pragnienie, by zapewnić mu trwałość.

Wysuwające się na plan pierwszy nasylenie obrazowania miasta szczegółami ze świata przyrody podkreśla nie tyle jego funkcjonalność cywilizacyjną, co kieruje uwagę ku bardzo wyraźnemu przekształceniu. Modyfikacji ulegają zasady przedstawienia miejskich doświadczeń, które zwykle skupiają się na realizacji ujęcia panoramicznego, perspektywy przechadzki⁸, dążą też do zaakcentowania architektonicznych elementów, specyfiki ich układu, odnajdywania centrum i peryferii, kadrowania horyzontalnego lub wertykalnego czy też ustalania dokładnego usytuowania miejskiego obszaru

⁷ Jerzy Kwiatkowski tłumaczy tę tendencję następująco: „Do roku 1939, kiedy „Kossakówka”, jej strychy i ówczesny Kraków, jeżeli nawet poetka w nich nie mieszkała, były w zasięgu podróży, tematy krakowskie rzadko się pojawiają pod jej piórem. Tematy, nie realia poetyckie, te bowiem podawało miasto rodzinne i jego okolice. Kiedy jednak w latach wojennych Kraków znalazł się dla Pawlikowskiej poza zasięgiem możliwej podróży, owe tematy weszły i przerwały się na wolność w wypowiedziach pełnych tęsknoty. To przeciwieństwo jest łatwe do wyjaśnienia. Podobnie o sprzętach i meblach domowych, póki trwają nie ruszone, póki są na swoim miejscu i oswojone, nie zwykliśmy wiele mówić. Lecz gdy je zmiecie katastrofa domu, pożar czy wojna, te zwykłe sprzęty wzmacniają swoją obecność, każdy z nich staje się ważny i jedyny”. Tenże, *Jasnorzewska: 9 lipca 1945*, [w:] tenże, *Odeszli*, Warszawa 1983, s. 238-239.

⁸ Zob. na ten temat E. Rybicka, *Zmiana perspektywy: od panoramy do przechadzki*, [w:] tenże, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 109-148.

i wynikających stąd dla jego kształtu i zasad funkcjonowania konsekwencji⁹. W analizowanym utworze miasto ulega przeobrażeniu, staje się lasem, ogrodem, parkiem, jego dominującym atrybutem jest barwa zielona (np. „Zielone miasto”, „Kraków cały jest w liściach”), która w kosmicznym, charakteryzującym się cyklicznością porządku, stanowi nieomylny znak vitalności, płodności (zob. *Wskazania kontekstowe* 9). To bardzo istotny element poetyckiej kreacji, bowiem intensywność wyróżnionego koloru zawsze przeczy zmrożeniu, zaściganiu; cechuje roślinność żywą, soczystą i gęstą. Poświadczając zdolności regeneracyjne natury, podkreślając unieważnienie linearnego odmierzania czasu, wskazując na jego „ciągłe odnawianie”¹⁰, sprzyja bardzo wyraźnie uprawomocnieniu myśli o powtórzeniu. Możliwość powrotu dotyczy tu nie tylko świata natury, ale bezpośrednio przywołuje również nadzieję na powrót, który zostanie zrealizowany w sferze prywatnej, obejmującej dawne emocje i doświadczenia, utraconą intymność i poczucie stabilności.

Bezpieczne przypomnienie cennej przeszłości wiąże się także z zabiegiem silnie uwypuklającym skoncentrowanie na tym aspekcie obrazowania, który dąży nie tyle do ejdetycznego rozpoznawania ukazywanej przestrzeni, co do sformułowania zasady ujednociającej. Zostaje ona podporządkowana złagodzeniu napięcia ewokowanym oddaleniem od tego, co cenne, co jest źródłem odczuwania ciągłości, poczucia bycia-u-siebie. Tak ukierunkowane przedstawienie rozwija wielopłaszczyznowe uchwycenie sensualnych skojarzeń skoncentrowanych na przenikaniu wrażeń wzrokowych, słuchowych i dotykowych¹¹, konstytuujących swoistego rodzaju pełnię, bujność, aż do nadmiaru¹².

W kreacji wizerunku rodzinnego miasta dominującym zmysłem jest wzrok. Efektownie konkretyzuje go operowanie wspomnianym

⁹ Patrz: *Pisanie miasta. Czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997.

¹⁰ M. Eliade, *Odnawianie czasu*, [w:] tenże, *Mit wiecznego powrotu*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1998, s. 86-105.

¹¹ Wrażenia te mają swoje odpowiednie wykładniki językowe, np. wzrokowe: „błyszczących”, „zielonych”, „szmaragdowej”, „cienisty”; słuchowe: „szepty”, „westchnienia”, „gromkie echo”; dotykowe: „pocałunki”, „w objęciach” itd.

¹² Te atrybuty wynikają z zastosowanych w wierszu środków językowych i stylistycznych, np. rzeczowników: „las”, „gąszcz”, „inwazja”, „roje”, oznaczających wielość/wieloelementowość, natłok, masę (zob. *Wskazania kontekstowe* 10), oraz paralelizmu składniowego w anaforycznej formie: „W tym lesie”.

kolorem i światłem, a także związany z ich wzajemnym przenikaniem – ruch, zdecydowanie warunkujący powoływane efekty¹³. Buduje je wyzyskanie elementów kojarzonych ze świeżością, nadmiarem, emanacją blasku, lśnienia, które sygnalizują nieustanną zmienność. Obraz wspomnianego miasta powinien być przytłumiony, rozmyty, bowiem jest to pejzaż nocny, a mrok rozpraszają jedynie dwa źródła światła: uliczna latarnia oraz księżyc. Jednak pamięć wygnańca, tak uważnie odtwarzająca to, co zapamiętane, wyraźnie filtrująca postrzeganie, podporządkowana zostaje nie tyle wierności, dokładności, co potrzebie zaakcentowania aprobaty, poszukiwania w zapamiętanym obrazie dawnego poczucia intymności i bezpieczeństwa. Dlatego utrwała określony nastrój, kojarzone z nim przeżycie, stan emocjonalny, którym sprzyja otwarciu poetyckiego przedstawienia ku specyfice naturalnych obszarów, niosących skojarzenia z roślinną obfitością, ruchliwością, liściastą różnorodnością, świeżością. Mnoży je zwrócenie uwagi na letni deszcz, mokre, połyskujące powierzchnie, ich rozbłyski, a doznania barwno-światłne potęguje wyznaczenie jaśniejszego kręgu „szmaragdowej latarni, / wiszącej przy Zwierzynieckiej”, jak również łagodna emanacja księżycowego światła¹⁴. Ponadto harmonijność poetyckiej kreacji podkreśla zespolenie efektów wizualnych ze sferą olfaktoryczną, eksponującą nie ulotność i delikatność, lecz spiętrzenie wrażeń przez zaakcentowanie nadmiaru wonnych kwiatów („Jaśminów gąszcz”). Ekspansywne rozprzerstnienie się przyjemnego zapachu, jego intensywność współgra z wiosenno-letnią bujnością natury, wyróżniającą rozpoczęcie pewnego etapu, otwieranie go na nowo. Ta pojawiająca się po okresie uspokojenia, zastygnięcia aktywność, dotyczy również świata ludzi:

W tym lesie – szepty tajemne,
w tym lesie lzy, pocałunki,
zduszone w objęciach westchnienia...

¹³ Co ciekawe, ów efekt dynamiczności nie jest osiągnięty za pomocą czasowników czynnościowych ruchu, perceptywnych lub procesywnych, lub zdarzeniowych, choć z językowego punktu widzenia właśnie dzięki nim najefektywniej można by osiągnąć tego typu wrażenia. O typach i znaczeniu czasowników – zob. np. *Gramatyka współczesnego języka polskiego, Morfologia*, red. R. Grzegorzczkowska, R. Laskowski, H. Wróbel, Warszawa 1999, t. 1, s. 152-157.

¹⁴ O poznawaniu i rozróżnianiu znaczeń wyrażen odnoszących się do subiektywnych wrażeń, powstałych w wyniku percepcji zjawisk świetlnych, pisze Andrzej S. Dyśzak w monografii pt. *Językowe wyrażenia zjawisk emisji światła*, Bydgoszcz 1999, s. 112.

Zacytowany fragment, wprowadzając skupienie na efektach słuchowych dalekich od neutralności, odgłosach wskazujących na osobową bliskość, intymne zbliżenie, przypomina jeszcze jeden charakterystyczny w przedwojennej poezji Marii Pawlikowskiej temat – miłosną fascynację, zmysłowe spełnienie. „Szepty tajemne” i „westchnienia”, manifestując wzajemność, jej intensywność, która współgra z zaznaczoną nocną porą, sugestią tajemnicy, ukryciem, uobecniają nie tylko intensywność marzenia, lecz również staranność, by wspomnienie zbudowane było z elementów zapewniających swoisty ład. Staje się on gwarantem celebrowania spokoju, poczucia swojskości, prywatności wynikających z subiektywnego powtórzenia tego, co doskonale znane, zaaprobowane, o czym w przeszłości wygnaniec decydował, co kształtował, co często kojarzone było również z prawie niedostrzeganą codziennością, a która w sytuacji utraty staje się bezcenna.

Interesująco przedstawia się tu dążenie, by ulubionemu, szczególnie uprzywilejowanemu wspomnieniu nie zagroziła niemoc, niepewność, niedoskonałość ludzkiej pamięci; by nie ulegało niekontrolowanemu przeistaczaniu, by podmiot nad nim zapanował. W tym celu projektowanie miasta poddane zostaje swoistemu nacechowaniu. Jednym z jego aspektów jest wkomponowanie miejskiego obszaru w sferę natury, drugi zaś dookreśla oddalenie z obrazowania precyzyjności architektonicznych kształtów, poszukiwania ich dekoracyjnej kompozycji, usiłowania dostrzegania fasad budynków, wytyczania dobrze znanych miejskich szlaków, przemierzania ulic i placów. Przypomnienie zbudowane ze „zduszonych [...] westchnień”, intensywnego sensualnego oddziaływania, znaczącego nadmiaru („Jaśminów gąszcz, las kasztanów, / inwazja drzew. Ptaków – roje!”), spowite w soczystą zieleń, kreuje dość ujednolicony obraz eksponujący wcześniejsze wrażenia, intymny typ percepcji, odsłaniające obecną sytuację podmiotu. Pamięć emigranta skoncentrowana na rodzinnej okolicy, miejskim obszarze nie podąża ku określeniu dokładnej lokalizacji, ku skrupulatnemu odtworzeniu topograficznych szczegółów, bo te podlegają przemianie, są nietrwałe, ulegają destrukcji, mogły poddać się wojennemu chaosowi; natomiast natura z jej cyklem regeneracji, nieustannym powrotem stanowi gwarancję trwania, mimo przeobrażania zachowuje swoją rozpoznawalną istotę. Jej przewidywalność, różnorodność, konkretność, harmonia, w międzywojennej poezji au-

torki *Pocałunków* częstokroć definiowane są jako cechy implikujące pragnienie jedności, przewyciężającej niepokój i obawę. Cechy te stają się w czasie wojny istotnym elementem obrazowania uporządkowanego, przewidywalnego świata. Jego uobecnienie, zapewniające wygnańcowi poczucie kontynuacji, pewnej stabilizacji, krystalizujące potrzebę poszukiwania ukojenia, uspokojenia w sytuacji zagubienia, zagrożenia, zostaje bardzo wyraźnie podporządkowane dążeniu, by nadać mu cechy trwałe, by wkomponować je w sferę niepodległą zniszczeniu. Wskazuje na to zdecydowane ograniczenie w poetyckiej kreacji Krakowa jego architektonicznych konkretów, usunięcie z miejskiej struktury charakterystycznych punktów ułatwiających orientację, zmysłowo postrzeganych elementów umożliwiających dokładne rozpoznanie charakterystycznej zabudowy historycznego grodu, wspomaga je również metaforyczne zestawienie miasta z miejscem nacechowanym symbolicznie („Kraków, cienisty ogrójec...”, zob. *Wskazania kontekstowe 11*). Przynosi ono przekroczenie pewnego dystansu w sposobie obrazowania zapamiętanego miejsca, zaznaczając jego wymiar sakralny, akcentuje pragnienie zuniwersalizowania jednostkowego przeżycia, wpisanie go w określoną wspólnotę kulturową, zaktualizowanie utrwalonych doświadczeń. Porównanie rodzinnego miasta do biblijnego miejsca, kojarzonego z jednej strony z przestrzenią ogrodu, jego bujnością, wyciszeniem, łagodnością, z drugiej zaś konotującą cierpienie, osamotnienie, w niedalekiej przyszłości ból i śmierć¹⁵, koresponduje z dotkliwie odczuwanym wygnaniem, przymusowym opuszczeniem domu, terażniejszym funkcjonowaniem w świecie poddanym dynamice chaosu, destabilizacji. Silne odczuwanie kresu ładu i bezpieczeństwa prowadzi więc do utrwalenia emocjonalnych, sentymentalnych związków z rodzinnym miastem, rozwija dążenie do zachowania jego uniwersalnego oglądu, oddala skupienie na wyrazistości topograficznych konkretów. Związane z tym pragnienie ochrony zapamiętanego rodzinnego miasta przed niedoskonałością pamięci, przed zapominaniem, znacząco akcentuje również w liyku *Zielone miasto* pojawienie się elementu spajającego całą kreację. Połączenie zmysłowego przedstawienia z nastrojowością, kulturowe nacechowanie rodzinnych stron, by nie rozproszyły się w niepamięć

¹⁵ Zob. USJP: „ogrójec, ogrójec *rel.* miejsce na Górze Oliwnej w Jerozolimie, gdzie przebywał Jezus przed pojmaniem; Ogród Oliwny”. Zob. też *Wskazania kontekstowe 11*.

ci, uzupełnia księżyc, który jednocześnie buduje wertykalny wymiar opisu, wprowadza aurę tajemniczości, dyskretnego oświetlenia¹⁶. Jego funkcja polega na zaakcentowaniu dynamiki obrazu, jego ulotności, zmienności efektów wizualnych, na ujawnianiu ujednocniającego i równocześnie dematerializującego działania, uchylającego urbanistyczną konkretność miasta. Emanacja księżycowego światła, zdecydowanie komponując estetyczny wymiar obrazowania, zwraca uwagę na zmienność w obrębie jednej barwy, odbiera również postrzeganej rzeczywistości jej konkretność, sprzyja łagodzeniu konturów, zacieraniu w postrzeganym pejzażu rzeczywistego ciężaru i kształtu.

Tak zaprojektowany poetycki obraz rodzinnego miasta, poświęcając pragnienie odzyskania przeszłości, akcentując panowanie podmiotu nad nim, sytuując się w obszarze doskonale rozpoznanym i równocześnie przesuując się w sferę niedookreśloności, pełni pożądaną przez wygnańca funkcję ocalającą. Oddalona możliwość wyodrębnienia elementów architektonicznych, ich układów, wzajemnych zależności, wyeksponowanie nocnej pory, porównanie do biblijnego miejsca, nadają marzeniu charakter uniwersalny, zapewniając ochronę przed niepamięcią. Jednak nie jest to wyobrażenie w pełni nacechowane idyllicznie, nie wkomponowuje się całkowicie w opisanie przez Gastona Bachelarda marzenie uśmierające¹⁷, raczej podkreśla świadomość uludy marzenia o przeszłości; ujawniając pragnienie kompensacji, pośrednio odsłaniając obecną sytuację emigranta, mówi o bezpowrotnej, boleśnie odczuwanej utracie. Sensualnemu nadmiarowi, atmosferze „zduszonych [...] westchnień” towarzyszy bowiem „– gromkie echo komendy niemieckiej”, które wprost przypomina o wojennej teraźniejszości, tłumacząc zdeterminowanie portretowania rodzinnego miasta dążeniem do podważenia jego realności, wkomponowania w obszar natury. Przechowywane w pamięci wspomnienie o „zielonym mieście”, poddawane rozmaitym zabiegom, mającym na celu jego ochronę przed upływającym czasem, eksponuje więc także przekonanie o jego realnej niedostępności; o tym, że poczucie zagubienia, zagrożenia, lęku emigrant może łagodzić przypominaniem rodzinnych stron, a i tak towarzyszy mu poczucie niestałości, nieakceptowanej zmiany.

¹⁶ O językowej konceptualizacji zdarzeń pozajęzykowych związanych ze zmianami stopnia natężenia światła (jasności, ciemności, cienistości itp.) – zob. np. A. S. Dyzak, *dz. cyt.*, np. s. 22, 93.

¹⁷ G. Bachelard, *dz. cyt.*, s. 150.

W przedwojennej poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej poetyckie obrazy w zdecydowanej mierze modeluje tendencja do ukazywania zachwytu wobec postrzeganej rzeczywistości, pragnienie, by odnaleźć harmonię, poddać ją uważnej kontemplacji (patrz *Wskazania kontekstowe*), włączyć się w przeżycie jedności ze światem natury. Z kolei czas wojenny przynosi bardzo wyraźne odejście od poszukiwania wzruszenia estetycznego, nie sprzyja kreowaniu fascynacji, akceptacji, uobecnieniu pełnego zanurzenia się we właśnie przeżywane „tu i teraz”. Poddany analizie utwór zatytułowany *Zielone miasto* poświadcza przywołanie charakterystycznych tematów znanych z międzywojennej twórczości poetki, jednak nie konotują tu one poszukiwania wspólnoty, miłosnego spełnienia, chwilowego zawieszenia jednostkowej odrębności, osobowej intymności, zachwytu dla właśnie przeżywanej chwili. Przywołanie motywu natury i miłosnej bliskości projektuje podmiotowe pielęgnowanie poczucia ciągłości, kontynuacji, dbałość, by wobec dotkliwie odczuwanej bezdomności, przymusowego opuszczenia rodzinnych stron, nie poddać się istotnej cesze pamięci – zapominaniu. By obraz miasta, ewokującego poczucie bycia-u-siebie, swojskości, prywatności, nie uległ rozproszeniu; by mógł trwać i by w każdej chwili wygnaniec mógł go przywołać i zanurzyć się w zmysłowo odczuwaną harmonię, mimo świadomości uludy marzenia o niej, by mógł chronić we wspomnieniu miasto, w którym wzrastał; oddala jego urbanistyczną konkretność, zmysłowy odbiór przesuwając ku swoistej dematerializacji, kreując ocalającą „niedorzeczywistość”¹⁸.

Wskazania kontekstowe

1.

Miejsca istnieją w rozmaitej skali. Na jednym jej krańcu znajduje się ulubiony fotel, na przeciwnym cała ziemia. Ważnym typem miejsca pośrodku tej skali są rodzinne strony. Jest to region (miasto czy wiejska okolica) dość duży, by zaspokoić życiowe potrzeby człowieka. Przywiązanie do rodzinnych stron może być bardzo silne. Jakiego rodzaju jest to uczucie? Z jakich powstaje doświadczeń i w jakich warunkach?

¹⁸ J. Kryszak, *Dwie niedorzeczywistości*, [w:] tenże, *Literatura złej chwili dziejowej. Szkice o drugiej emigracji*, Łódź 1995, s. 79-91.

[...]

Przestrzenna rama określona przez gwiazdy jest antropocentryczna, a nie miejsco-centryczna, i może ulegać przesunięciu, w miarę jak człowiek zmienia położenie.

[...]

Poczucie bezpieczeństwa czerpie się raczej z poczucia historycznej kontynuacji niż ze świata wiecznych, ponadczasowych wartości głoszonych w transcendentálních i uniwersalnych religiach.

[...]

Przywiązanie do rodzinnych stron jest właściwe wszystkim ludziom, jego siła jest różna w różnych okresach historycznych. Im więcej więzów, tym silniejsze emocje.

[...]

Ziemia rodzinna ma swoje punkty charakterystyczne, którymi mogą być elementy bardzo widoczne i powszechnie zrozumiałe, takie jak pomniki i świątynie, jak pole bitwy czy cmentarz. Te widoczne znaki zwiększają w ludziach poczucie tożsamości, budzą świadomość i lojalność wobec miejsca. Ale silne przywiązanie do ziemi rodzinnej może zrodzić się niezależnie od wszelkich uznanych pojęć świętości: może powstać bez udziału pamięci bohater-skich bitew, wygranych czy przegranych, i bez poczucia lęku czy wyższości wobec innych ludzi. Przywiązanie głębokie, choć nieświadome, może pojawić się łatwo, wraz z poczuciem bezpieczeństwa i zaspokajania biologicznych potrzeb, z pamięcią zapachów i dźwięków, społecznych działań i przyjemności domowych, które gromadzą się z czasem. Wyrzucić tego rodzaju ciche przywiązanie jest bardzo trudno [...]. Jest to ciepłe, pozytywne uczucie, które jednak najłatwiej przychodzi opisać jako brak ciekawości świata zewnętrznego i brak chęci odmiany otoczenia.

(Yi-Fu Tuan, *Przywiązanie do rodzinnych stron*, [w:] tenże, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, K. Wojciechowski, Warszawa 1987, s. 189-203)

2.

Pisarzowi na wygnaniu grozi też zanik zdolności do selekcji wspomnień, jako materiału nadającego się do literackiego opracowania, życie wygnańca, jak życie każdego człowieka, rwie naprzód, ale wygnaniec niejako zawodowo cofa się wstecz. Stąd nieraz rodzą się

poważne, a nawet tragiczne kolizje życiowe i literackie. Zdarza się, że emigrant żyje w zupełnej próżni, którą zaludnia wyłącznie zjawami z umarłego świata. Nie każdy pisarz jest Proustem, Joyce'em czy Mickiewiczem. Ci wielcy pisarze odważnie zapuszczali się *a la recherche du temps perdu*, ale nie po to, aby przeszłość gloryfikować, jeno po to, aby ją bezlitośnie demaskować, albo też, jak Mickiewicz, pobłażliwie się nią bawić. Nazwijmy więc ten odcinek badań fizjologii literatur na emigracji: „Dobrodziejstwem i przekleństwem retrospekcji”. Dobrodziejstwo jest równie wielkie jak przekleństwo.

(J. Wittlin, *Orfeusz w piekle XX wieku*, Paryż 1963, s. 146-147)

3.

W mieście albo wiosce, które znamy od dzieciństwa, poruszamy się w oswojonej przestrzeni i oddając się naszym zajęciom, natrafiamy wszędzie na punkty orientacyjne sprzyjające rutynie. Przeniesieni w obce środowisko, odczuwamy niepokój nieokreślonej przestrzeni i jakby zagrożenie. Za dużo tam jest nowych kształtów i pozostają one płynne, nie można odkryć porządkującej je zasady.

[...]

Pośród nieszczęść wygnania niepokój wobec nieznanego jest szczególnie dotkliwy. Ktokolwiek znalazł się kiedyś w obcym dużym mieście, musiał zaznać rodzaju zazdrości na widok jego mieszkańców zajętych swoimi sprawami, poruszających się pewnie wśród swoich sklepów i urzędów, razem wysnuwających olbrzymie pasmo swojej codziennej krzątaniny.

[...]

Wygnanie pozbawia nas punktów odniesienia, które pomagają nam robić projekty, wybierać nasze cele, organizować nasze czynności.

[...]

Powrót do zdrowia jest powolny i zawsze jedynie częściowy. Przez pewien czas nie chcemy uznać, że przenieśliśmy się na stałe i że żadne polityczne czy ekonomiczne zmiany w kraju naszego pochodzenia nie doprowadzą do naszego powrotu. Jedynie stopniowo zaczynamy sobie uświadamiać, że wygnanie nie polega na przekraczaniu granic, bo dojrzewa w nas, przekształca nas od środka i staje się naszym losem. Niezróżnicowana masa ludzkich twarzy,

ulic, pomników, odmian mody i obyczajów zyskuje wyraźne rysy i powoli następuje przekształcanie się obcego w swojskie. Równocześnie jednak pamięć przechowuje topografię naszej przeszłości – i ta podwójna lojalność sprawia, że jesteśmy różni od naszych nowych współobywateli.

(Cz. Miłosz, *O wygnaniu*, [w:] tenże, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 2001, s. 208-210)

4.

Poczucie tożsamości społecznej jednostki wiąże się z poczuciem zakorzenienia, tj. wiedzą o posiadaniu swego miejsca w świecie, odniesień do przeszłości dających poczucie kontynuacji. Alain Touraine, jeden z badaczy tego zagadnienia, uważa, iż świadomość własnej tożsamości nie jest nigdy świadomością terażniejszości, ale – przeszłości i podkreśla, że zyskać ją można nie poprzez to, co się posiada, ale poprzez to, czego jest się pozbawionym.

[...]

Każde rozwiązanie dotyczące konstrukcji czasu [...] zostało swoiście sfunkcjonalizowane (...), toczy się tu bezustanna gra między terażniejszością i przeszłością. Trudna do zaakceptowania terażniejszość wymusza układ, w którym zaczyna dominować wszystko, co minione. Tyle że wyraźnie kompensacyjny charakter przywołań przeszłości demaskuje negatywnie determinującą rolę terażniejszości i pośrednio ją uobecnia. To z kolei prowadzi do eskalacji środków, które służą podtrzymywaniu prymatu retrospekcji, sprawia, że w wielu tekstach racjonalne postrzeganie świata ustępuje miejsca emocjonalnemu. Podmiot refleksji sytuuje się wówczas p o m i ę d z y dwiema czasoprzestrzeniami, z wysiłkiem dokonuje autointerpretacji własnych dziejów. Właściwie, pragnąc podtrzymać poczucie tożsamości, instrumentalizuje zapis autobiograficzny, przetwarzając jednostkowy los w wartość, wariant losu zbiorowego.

(H. Gosk, *Tożsamość*, [w:] tejsze, *A gdy to wszystko zapomnę... Szkice o polskim emigracyjnym XX wieku*, Izabelin 1995, s. 7-10)

5.

Zatem gdyby podsumować, jakie są u Pawlikowskiej funkcje poezji, znalazłoby się ich wiele. Najpierw pytanie – czy poezja jest „strojem”? Tak, oczywiście, jeśli w niej można zaistnieć jako dama,

kochanka, wiedźma, syrena lub poetka, jeśli poprzez nią bierze się udział w powszechnym wyłanianiu się – tworzeniu pięknych form, które jest „strojeniem się” natury, i jeśli ma w sobie tę niepowagę, lekkość i żart. Ale przecież „strój” pretenduje do rangi jedynej prawdy i właśnie taka poezja, poezja niepoważnych drobiazgów, salonowych miłości i kruchego piękna jest jedynym miejscem zadomowienia „ja” poetyckiego, które chroni się tu, uciekając przed głuchą świadomością nieubłaganej, nieludzkiej siły pustoszenia.

[...]

Tylko to, co piękne, istnieje wystarczająco intensywnie, tylko piękno ma prawo istnieć. Ono ma szansę być silniejsze niż przemijanie.

[...]

Co więc ostatecznie jest najważniejsze? – Miłość piękna, która pozwala włączyć się w całość pięknej jak dzieło sztuki natury, a kiedy braknie miłości, jest tęsknota za istnieniem, niemożliwym bez oszałamiającej i potwierdzającej bliskości piękna.

(M. M. Baranowska, „I jakżeż ty zrobisz krok w nieskończoność?” „Ja” liryczne *Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Ruch Literacki” 1986, z. 4, s. 325-327)

6.

O ostatnich wierszach Pawlikowskiej pisano, że dawną poetycką powściągliwość i zwięzłość zastąpił w nich nowy rodzaj artystycznej instrumentacji, polegający na rezygnacji z zachowania dystansu wobec własnych przeżyć, na wprowadzeniu języka skargi; w miejsce uczuciowej dyskrecji i aluzyjności pojawiła się „ekspresja bezpośrednia, liryczne nazywanie uczuć po imieniu”¹⁹. Równocześnie jednak przekształcenia te, określane częstokroć jako nieporadność poetycka i brak dyscypliny artystycznej, uznane zostały za jedno z najbardziej przejmujących świadectw wojny w literaturze polskiej.

[...]

W utworach wojennych ostro zarysowana zostaje granica między przeszłością a teraźniejszością, między „w ó w c z a s” a „t e r a z”. Sygnalizuje ją już tytuł tomu *Róża i lasy płonące* nawiązujący

¹⁹ K. Wyka, *Maria z Kossaków: 9 lipca 1945-1965*, [w:] tenże, *Wędrując po tematach*, t. 2, Kraków 1971, s. 326.

do twórczości lat międzywojennych, a przede wszystkim do cyklu *Róże dla Safony* (*Krystalizacje*, 1937). Cykl ten to hołd złożony Safonie, która w czasie gdy „historia płonęła jak bór w letnim skwarze”, „Śpiewała ku Plejadom o miłości tylko...”. Wiersze te ugruntowały pozycję Pawlikowskiej jako „poetki miłości”, jako kontynuatorki dzieła Safony. Tom wojenny, wydany zaledwie kilka lat później, wprowadza w świat ogarnięty przez „Porywczy wiatr historii, o niezwykłej sile”. Już nie róża, która stanowi symbol wartości należących do bezpowrotnie minionej epoki, ale „lasy płonące” stają się dominującym elementem krajobrazu lirycznego.

[...]

Najpełniej jednak emigracyjna tęsknota wyraża się w poetyckich powrotach do Krakowa i jego okolic, przede wszystkim w cyklu *Wiersze o Krakowie* (*Ostatnie utwory*). Przywoływany mocą pamięci Kraków jawi się w obrazach szczegółowych, w bolesnym, spowolnionym rozpamiętywaniu pozornie nic nie znaczących drobiazgów.

[...] zarówno ten utwór (*Rozmowa z sercem* (*Ostatnie utwory*) – przyp. I.B., B.M.-W.), jak i wiele innych wyrasta z przekonania, że przeszłość nie istnieje jako „miejsce powrotów i pociech...” Powrót możliwy jest tylko we wspomnieniach, w marzeniu albo we śnie. Motyw snu podejmuje Pawlikowska w latach wojny niejednokrotnie, w *Trenach wiślanych*, w *Rubayatach wojennych*, a przede wszystkim w wierszu o znamienym tytule *Światło w ciemnościach*.

(E. Hurnikowa, „Biegnę tam w myślach moich...” *O wierszach emigracyjnych Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opakiemu*, red. T. Sławek przy współudziale A. Nawareckiego i D. Pawelca, Katowice 1993, s. 91-99)

7.

Do utworów, które stanowią świadectwa najbardziej poruszające, zaliczyć można niewątpliwie wiersze, w których *tęskniąca myśl* prowadzi do Krakowa – *zielonego miasta* pełnego parków i liści, jak w wydrukowanym na łamach „Polski Walczącej” w roku 1941 (nr 38) cyklu *Wiersze o liściach*.

[...]

Kraków, miasto nie lubiane przez Marię Bzowską i Pawlikowską, miasto, z którego uciekało się do gwarnej, pełnej przyjaciół Warszawy, teraz jawi się jako jedyne miejsce do życia.

(E. Hurnikowa, „*Imię tej wojny*”, [w:] teżże, *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Zarys monograficzny*, wydanie drugie poprawione i uzupełnione, Katowice 2012, s. 401-403)

8.

Tęskny Tyńcu, srebrna skała Kmity,
 Druidyczne moje Bielany,
 Tatry w błękicie, bystrym dostrzegalne okiem,
 I ty, groźny klasztorze o murach bez okien
 Na brzegu Wisły!
 Krakowskiej fatamorgany,
 Coście trwały – pobladyły – i przysły...

„Polska Walcząca” 1944, nr 19

(M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Fatamorgany*, [w:] teżże, *Poezje zebrane*, t. 2, oprac. A. Madyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1994, s. 451)

9.

a)

Zieleń – jest symbolem przyrody, życia, płodności, wegetacji, wody, morza, nocy, wiosny, odrodzenia, liści, traw, rozkładu (pleśń), śmierci, zmartwychwstania, nieśmiertelności; miłości, płci żeńskiej, świeżości, młodości, radości, gościnności, zdrowia, wolności, obfitości, trwałości, bogactwa; pokoju, harmonii, równowagi, spokojnego tła [...].

Zieleń barwą wegetacji, roślinności, nazwa urobiona od *ziele*, *zióło* [...], zielone płuca wielkiego miasta – parki i ogrody miejskie [...].

(W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 492-493)

b)

Tradycja interpretacyjna, potwierdzana najnowszymi eksplikacjami barwy *zielonej* w pracach lingwistycznych, nie pozostawia w tej kwestii istotnych wątpliwości [...] znaczenie słowa [...] modelowane jest przez prototypowe odniesienia do świata roślin.

[...]

Związek barwy *zielonej* z prototypową referencją świata roślin jest zatem dosyć oczywisty, ale zarazem na tyle jeszcze ogólny, że niewiele mówi o semantycznych konotacjach tej nazwy barwy. Współczesne polskie poświadczenia zwłaszcza w tekstach artystycznych wskazują na dwa przeciwstawienia, które mogą motywować te konotacje. Pierwsze z nich *zielonej przyrodzie* przeciwstawia *czarne, szare, betonowe* itp. *miasto* [...]. Wyrazistsze i nieograniczone jedynie do środowiskowo węższej grupy użytkowników języka jest drugie przeciwstawienie: „zielona roślinność, żywa przyroda” – „świat martwy, przyroda uśpiona”. [...]

Usytuowanie zieleni w strefie barw zimnych sprawia, że nawet w połączeniach z nazwami typu *światło, blask, świecić*, konotującymi zazwyczaj ‘ciepło’, odwołuje się ona jednak do skojarzeń z chłodem [...]. Uderza to, iż *zielonemu światłu* towarzyszy zwykle zimna, nocna sceneria.

[...]

Współwystępowanie szeregu *zieleni – cień – chłód* ma bogate potwierdzenie w tekstach poetyckich [...]. Jest to barwa nasycona, ciemniejsza niż zwykle, a jeśli kojarzona z roślinnością, to częściej z taką, która stwarza możliwość odpoczynku, ochrony przed palącym słońcem. *Zieleni* lasu, drzew bardzo często idzie w parze z dawany przez nie *cieniem* i *chłodem*, nie rozumianym jednak jako doznanie przykre (nie jako wartościowane negatywnie *zimno*), lecz jako pozytywna opozycja pojęciowa względem *upatu, palącego słońca* itp.

(R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 2004, s. 128-129, 131-132)

10.

„W tym lesie”, „las kasztanów”

„las” – 1. naturalny lub ukształtowany przez człowieka zwarty zespół roślinności z przewagą drzew i ze swoistą fauną oraz charakterystycznymi warunkami klimatycznymi i glebowymi [...], 2. *książk. przen.* o czymś występującym w dużej liczbie [...]

„Jaśminów gąszcz”

„gąszcz” – *książk.* a) gęste skupienie roślin, zwłaszcza drzew lub krzewów; gęstwina

„inwazja drzew”

„inwazja” – 2. *publ. przen.* natłok, gwałtowne pojawienie się jakichś zjawisk, trendów itp. oraz ich natarczywe oddziaływanie na świadomość odbiorców; zalew

„Ptaków – roje!”

„rój” – 2. wielka, kłębiąca się, latająca gromadnie masa owadów, ptaków; chmara

(USJP)

11.

Ogrojec – *dawn.* ogród, piękny ogród; w plastyce wizerunek Chrystusa, który modli się na Górze Oliwnej anioł podaje mu kielich goryczy; w pobliżu śpią apostołowie; temat znany ze staroż., szczególnie często w okresie gotyku; por. Ew. wg Mat., 26, 36-46.

(W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 779)

Bibliografia przedmiotowa (wybór)

- Ampel-Rudolf M., *Kolory. Z badań leksykalnych i składniowo-semantycznych języka polskiego*, Rzeszów 1994
- Benenowska I., *Orzeczenia syntetyczne jako wykładniki predykatów odbijania światła*, [w:] *Linguistica Bidgostiana*, vol. IV, red. A. S. Dyszak, Bydgoszcz 2007, s. 47-62
- Biedermann H., *Leksykon symboli*, tłum. J. Rubinowicz, Warszawa 2001
- Calvino I., *Niewidzialne miasta*, tłum. A. Kreiseberg, Warszawa 1975
- Chenel A. P., Simarro A. S., *Słownik symboli*, tłum. M. Boberska, Warszawa 2008
- Cirlot J. E., *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2006
- Czaplewicz E., *Wdzięk Pawlikowskiej*, „Miesięcznik Literacki” 1979, z. 1, s. 61-70
- Gage J., *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, tłum. J. Holzman, Kraków 2008
- Gillespie, A. D., „Ten trakt daleki, ten smutek”. *Kreacja wygnania w wierszach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Mariny Cwietajewej*, tłum. T. Kunz, [w:] *Polonistyka po amerykańsku. Badania nad literaturą polską w Ameryce Północnej (1990-2005)*, red. H. Filipowicz, A. Karcz, T. Trojanowska, Warszawa 2005, s. 206-228
- Jałowiecki B., *Przestrzeń jako pamięć*, „Studia Socjologiczne” 1985, nr 2, s. 131-142
- Odachowska-Zielińska E., *Finał*, „Nowe Książki” 1981, nr 10, s. 17-19
- Olejniczak J., *Arkadia i małe ojczyzny, Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*, Kraków 1992
- Przyboś J., *Ostatnie utwory Pawlikowskiej*, [w:] tenże, *Linia i gwar. Szkice*, t. 2, Kraków 1959
- Węgrzyniakowa A., *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska*, [w:] *Literatura emigracyjna 1939-1989*, t. 1, red. M. Pytasz, Katowice 1994, s. 73-77
- Zacharska J., „Ofiara migotania, miłośnica brylantów”, „Poezja” 1970, nr 7, s. 36-41



Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

Światło w ciemnościach...

Na białej poduszce, pod pledem,
kończą się smutki.

Tydzień ma całych dni siedem
i siedem nocy zbyt krótkich.

Mary senne, nostalgię kojące,
od nieczutej ważniejsze są jawy.

Gardzę wami, codzienne sprawy,
dnie tutejsze, tygodnie, miesiące!

Świat mój własny, bezsilny, bezradny,
sny jedynie ma ku pomocy!

W Labiryncie nie Aryjadny
świeci po nocy...

W głodzie serca, wśród granic i gromów,
Nieistotną żywię się manną.

Pod poduszką mam świat mój i dom mój ---
Raj – i chustkę na łzę poranną.

Leżysz, Polsko, pod moją poduszką,
jak w dzieciństwie ukochana książka.

Pragnę czytać, czytać, całą duszą!

.....
 O już słowik na Bielanach zakląskał –
 Już i Wisła – już krakowski klimat –
 już tramwajem dzwoni Zwierzyńwiecka –
 już dom widać, ten, z którym od dziecka
 Związaniśmy jak muszla i ślimak –
 Potem budzik – potem światło w oczy –
 Żegnać muszę odzyskany eden.
 Dzień mój potrwa do dziesiątej w nocy –
 tydzień ma całych dni siedem...

„Nowa Polska” 1944, z. 9

Utwór cytowany wg wydania: M. Pawlikowska-Jasnorzevska, *Poezje zebrane*, t. 2,
 oprac. A. Madyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1994, s. 469-470.

Propozycja odczytania tekstu

Refleksja, podejmująca zagadnienia literatury emigracyjnej, bardzo wyraźnie akcentuje poszukiwanie rozwiązań artystycznych pozwalających na skonkretyzowanie nowego typu przeżyć związanych z utratą spokoju, poczucia bezpieczeństwa, przymusowym opuszczeniem rodzinnych stron, z wykorzenieniem. Edward W. Said zauważył wprost, że jest to literatura utraty, rejestrująca „poczucie osamotnienia doświadczane poza grupą; deprivacji, która wynika z braku uczestnictwa w życiu wspólnoty”, wielopłaszczyznowo omawiająca „nieciągły stan istnienia”¹. W sytuacji przerwania ciągłości, zachwiania, a właściwie zburzenia dawnego porządku, szczególnego

¹ E. W. Said, *Myśli o wygnaniu*, tłum. J. Gutorow, „Literatura na Świecie” 2008, nr 9-10, s. 40-57.

znaczenia nabiera podejmowanie wysiłku, by dokonać rozpoznania nowej sytuacji, odnaleźć zasady funkcjonowania w nowej rzeczywistości, próbować zagospodarować rzeczywistość osiedlenia. Wygnaniu towarzyszy nostalgia, emocjonalne napięcie inspirowane zerwaniem więzi i koniecznością funkcjonowania w miejscu nowym i nieakceptowanym. Istotną trudnością jest próba pogodzenia zapamiętanej przeszłości, dawnych wartości z tym, co obecne; opanowanie destabilizującej energii, która (wynikając z braku jednego, osiągalnego realnie centrum) przyczynia się do odczuwania pogłębiającego się chaosu, związanego z nim cierpienia, poczucia bezradności (por. *Wskazania kontekstowe 1*).

Brak akceptacji teraźniejszości, uczucie bezdomności, zagubienia, nieważnienie dawnych punktów orientacyjnych sprzyja koncentracji na przeszłości znanej, przyjaznej; odkrywaniu w niej sposobu łagodzenia współczesnych niedogodności. Zaktywizowanie wspomnień, przywiązywanie do nich szczególnej wagi – tak charakterystyczne w okresie konfliktów społecznych, politycznych, historycznych, wobec zburzenia wypracowanych dotychczas zasad funkcjonowania – interpretowane jest najczęściej jako odmowa zmierzania się z problemami teraźniejszości i ucieczka od nich, jako realizacja jednego ze sposobów łagodzenia odczuwania kryzysu, jako poszukiwanie możliwości odnalezienia w panującym chaosie obszaru niosącego uspokojenie.

Pamięć dla wygnańca stanowi wartość niepodważalną, bowiem pozwala odnaleźć siebie w czasie naznaczonym klęską; wobec załamania przynosi ulgę, ale też uczestniczy w porządkowaniu świata, odnajdywaniu w nim swojego miejsca, stwarzaniu poczucia, że posiada on to, czego jest pozbawiony². Wspomnienie ujawnia niedostępną w chwili obecnej przeszłość, która choć jest intymna i wydaje się, że doskonale znana, to nie odznacza się niezmiennością, zniechęczeniem. Wręcz przeciwnie, jej istotną właściwością jest podporządkowanie prawu zapominania i przetwarzania, bowiem każde przywołanie tego, co minione, stanowi jego mniejszą lub większą modyfikację. Nieustannie filtruje doznania, emocje, obrazy, zdarzenia, spotkania, ukierunkowuje ich ponowne uobecnianie pod kątem

² H. Gosk, *Tożsamość*, [w:] *tejeże, A gdy to wszystko zapomnę... Szkice o polskim piarstwie emigracyjnym XX wieku*, Izabelin 1995, s. 7.

współczesnych potrzeb wspominającego podmiotu, jego obecnej sytuacji i kondycji (zob. *Wskazania kontekstowe 2*). We wspominaniu istotne jest zachowanie spójności, harmonii obrazów, łączenia ich z określonymi emocjami, pragnienie ich utrwalenia, dążenie do zachowania prywatności, swojskości, bliskości.

Pamięć w literaturze emigracyjnej (stanowiąc jej nieodłączny komponent, gwarantując zachowanie poczucia ciągłości, wskrzeszając utracony czas, miejsce, doświadczenia kwalifikowane jako cenne, w których na plan pierwszy wysuwa się poczucie bycia-u-siebie, budowanie własnego świata bez odczuwania wrogiej presji warunków zewnętrznych) poddawana jest różnym zabiegom, by móc zachować w miarę możliwości pewnego rodzaju kanon zdeponowanych w niej faktów nasyconych subiektywną fascynacją, intymnymi emocjami. Wygnaniec pielęgnuje we wspomnieniu obrazy przeszłości, doposaża je w rozmaite wartości, jakości, by nie podlegały zbyt daleko idącym przemianom, by szczególnie uprzywilejowane zachowały swoją dynamikę, żywość, wielowymiarowość. Dbą o to, by ich przywoływanie nacechowane było panowaniem nad nim podmiotu, by zawsze były gotowe, gdy zechce je celebrować, i by nie ulegały nieprzewidywalnym przekształceniom, a spełniały jego oczekiwania. Aby wspomnienie, mimo upływającego czasu, charakteryzowała swoista witalność, pewne ramy niezmienności, jego tworzenie skorelowane zostaje z wyobrażeniem przestrzennym, ewokowaną nim wrażliwością sensualną.

Sprzężenie kategorii pamięci z przestrzenią, jej charakterystycznymi wyznacznikami, realizowane jest na płaszczyźnie ustalonej dwoma, wzajemnie warunkującymi się aspektami. Po pierwsze pamięć bezpośrednio wpisana jest w realnie istniejącą przestrzeń. W teoretycznych rozważaniach badacze wielokrotnie wskazują na obszar miejski jako model kodowania pamięci, akcentując tu przede wszystkim typ pamięci społecznej. Poszczególne elementy zabudowy architektonicznej, ich układy, wytyczone trasy komunikacyjne, jak również zmiany zachodzące w ich obrębie, waloryzacja trwałych form przestrzennych postrzegane są jako odzwierciedlenie historii:

Wytwarzanie nowych form przestrzennych, przegrupowywanie struktury elementów i ich zapominanie dotyczy zarówno przestrzeni świeckich, jak i sakralnych, tzn. takich, z którymi dana zbiorowość łączy szczególne wartości.

[...]

Ponieważ [...] przestrzeń jest trwałą pamięcią społeczeństwa, jej przegrupowywanie i zapominanie może być w pewnych przypadkach wykluczone, ogranicza więc tym samym możliwości jej nowego wypełniania, a więc aktualnego wytwarzania. Ta szczególna waloryzacja przestrzeni, będąca podstawą ochrony zabytków i obszarów zabytkowych, była także głównym motywem odbudowy od podstaw starych dzielnic polskich miast, zniszczonych w czasie II wojny światowej³.

Drugą płaszczyzną zależności pomiędzy pamięcią a przestrzenią jest zaakcentowanie wspomagania mnemotechniki konkretnością spacialną, zwrócenie uwagi na przedmioty zmysłowo postrzegane w funkcji elementów wyzwalających wspomnienia, ułatwiających zapamiętywanie i odtwarzanie⁴.

W sytuacji wydziedziczenia pamięć i jej związek z wyobrażeniami przestrzennymi wzbogaca jeszcze jeden aspekt. Dochodzi tu do szczególnego wartościowania nie tylko miejsca rodzinnego rozumianego jako najbliższe okolice: miejsca urodzenia, dzieciństwa, lat młodości, lecz częstokroć przestrzeń ta zostaje ograniczona do obszaru domu. Rozumiany jest on tu jako określonego rodzaju przestrzeń, bardzo wyraźnie nacechowana aksjologicznie, symbolicznie⁵. Dom w przeżyciu jednostkowym jawi się zawsze jako centrum świata, element porządkujący, zapewniający poczucie bycia chronionym; to miejsce, w którym podmiot tworzy swój własny świat. Dom, jak zauważa Barbara Skarga,

gdy jest moim, nie w sensie posiadania materialnego, lecz bycia u siebie, staje się czymś bliskim [...]. To moje miejsce zamieszkania w tej wsi, w tym mieście, w tym kraju, ze wszystkimi ich własnościami, jest źródłem, z którego czerpała nieraz moja myśl. Znam te pejzaże, całe otoczenie, sąsiadów, sposoby ich bycia, upadki, małości [...].

³ B. Jałowiecki, *Przestrzeń jako pamięć*, „Studia Socjologiczne” 1985, nr 2, s. 134.

⁴ S. Kaprański, *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej*, [w:] *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, red. S. Kaprański, Warszawa 2010, s. 9 i n.

⁵ Pomocne są tu rozważania Gastona Bachelarda poświęcone poetyce przestrzeni, w których zwraca on uwagę na archetypiczne nacechowanie domu, marzenie o powrocie do niego. Patrz tenże, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, [w:] tenże, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 301-330.

Zamieszkiwanie to chronienie się i wzrastanie, chronienie przed zagrożeniami, przed szkodą, najściem, pozostawanie w spokoju w wolnej przestrzeni⁶.

Dom, zawsze kojarzony ze swojskością, prywatnością, jest powszechnym i trwałym znakiem elementarnego dla ludzkiego doświadczenia poczucia bezpieczeństwa i wzrostu (zob. *Wskazania kontekstowe* 3). Wokół niego organizują się znaczenia implikowane budowaniem, gromadzeniem, związanym z tym poczuciem pewnej stałości i stabilizacji. Wynika to z przyjętych w naszym kręgu kulturowym znaczeń wyrazu *dom*, a szczególnie mówiących o tym, że przez to pojęcie rozumie się nie tylko „mieszkanie, pomieszczenie mieszkalne, miejsce stałego zamieszkania”⁷, lecz również „rodzinę, domowników; także: mieszkanie wraz z jego mieszkańcami”, „ogół spraw rodzinnych, domowych”⁸. Stąd przymusowe opuszczenie, wygnanie z miejsca przyjaznego, gwarantującego harmonijne współbycie z sobą i z innymi, interpretowane jest jednoznacznie jako „sama niesprawiedliwość, pogwałcenie prawa do własnego wyboru swego miejsca na świecie, a zatem pogwałcenie wolności”⁹. Utrata domu, jego zniszczenie zawsze odbierane są jako bolesne doświadczenie, zachwianie dotychczasowego horyzontu orientacji i oczekiwań.

Przeżycie to, tak istotne dla literatury emigracyjnej, wielokrotnie znajduje również poetycką konkretyzację w twórczości wojennej Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Zamieszczona w tym zbiorze refleksja poświęcona utworowi *Zielone miasto*, akcentując problematykę wygnania, reagowania podmiotu na oddalenie od rodzinnych stron, kładąc nacisk w głównej mierze na pragnienie ocalania zapamiętanego miasta, ukazuje mechanizm odbierania mu urbanistycznej konkretności, architektonicznego kształtu, by przesunąć go w sferę „niedorzeczywistości”. Podjęta w tym miejscu analiza, również wiersza powstałego na emigracji, zatytułowanego *Światło w ciemnościach...*, podnosi kwestię powtórzenia i reinterpretowania pewnych literacko

⁶ B. Skarga, *Ślad*, [w:] *też*, *Ślad i obecność*, Warszawa 2004, s. 93.

⁷ Zob. USJP zn. 2. Por. też definicje w innych słownikach: w ISJP – zn. 1.2, t. 1, s. 291; w SJPSz (*Słownik języka polskiego* pod red. M. Szymczaka) – zn. 2, t. 1, s. 395; w SWJP (*Słownik współczesnego języka polskiego*) – zn. 1, 2, t. 1, s. 186.

⁸ Zob. USJP zn. 3 i 4. Por. też: ISJP – zn. 1.3, 1.4, t. 1, s. 291; SJPSz – zn. 3, 4, t. 1, s. 395; SWJP – zn. 3, 4, t. 1, s. 186.

⁹ B. Skarga, *dz. cyt.*, s. 92.

utrwalonych wzorów: koncentruje się na problematyce pamięci, jej związku z wyobrażeniami przestrzennymi, dąży do ukazania podejmowanej przez podmiot ochrony przed zagrożeniem, zagubieniem, dookreśla poczucie oddalenia od tego, co cenne, wskazując na szerszy kontekst.

W czasie II wojny światowej autorzy, poszukując znanych zasad obrazowania utraty ojczyzny, domu, poczucia wyobcowania w kraju osiedlenia, sięgają po tradycję romantyczną:

Szukając form wyrazu dla wypowiedzenia doświadczenia wojennego, doświadczenia chwili oraz jej nakazów – i to takich form, które zapewniałyby natychmiastowy odbiór czytelniczy – poezja sięgała po sposoby znane z przeszłości. Niejako odsuwała doświadczenie dwudziestowiecznych awangard na rzecz tego, co zostało sprawdzone, zakorzenione w dawności i znane jest najszerszym kręgom odbiorców.

Romantyzm [...] stworzył literackie wzory zachowań w sytuacjach zagrożenia narodu i walki o jego trwanie. Do tych prawzorów oraz do kultury pieśniowo-religijnej poezja wojenna odwołała się w pierwszym rzędzie¹⁰.

W dziejach literatury polskiej „wykładem” tzw. poetyki emigracyjnej jest *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza. Konkretyzuje on wyobraźniowy model przekształcania konkretnego w symbol, przestoczenia indywidualnego, zachowanego w pamięci obrazu w konstrukcję nacechowaną wpisaniem w szerszą kulturę, tradycję, mitologię¹¹. Znajdująca się u podstaw precyzowania poetyki twórczości emigracyjnej niepożądana zmiana w życiu autora, związane z tym poczucie wykorzenia, utraty tego, co dotychczas przygotowywało na spotkanie ze światem zewnętrznym, decyduje o sposobie kształtowania siebie wobec różnego rodzaju wydarzeń. Emigrantowi na co dzień towarzyszy poczucie obcości, nikłości, zagubienia, podejmuje więc próby, by odnaleźć swoje miejsce, by „poczuć się u siebie”, kreuje tym samym nowe zasady rozumienia swojskości.

Specyfika literatury emigracyjnej (wyrastając z odległości, żyjąc dystansem przestrzennym, tęsknotą za utraconym) wielopłaszczy-

¹⁰ I. Maciejewska, *Obrazy domu-ojczyzny w poezji polskiej z lat II wojny światowej (Związki z tradycją romantyczną)*, [w:] *Z badań nad polską tradycją literacką*, red. J. Łukasiewicz, Wrocław 1993, s. 101.

¹¹ J. Kryszak, *Kuszenie Odysa. Geografia poetyckiej wyobraźni emigrantów*, [w:] *tenże, Literatura złej chwili dziejowej. Szkice o drugiej emigracji*, Łódź 1995, s. 96-97.

znowo uobecnia więc problem wyobcowania, osamotnienia, rozmaite ich konfiguracje, subiektywne realizacje, wzajemne przenikanie, uzupełnianie, zależności. Najczęściej ześrodkowuje uwagę na prezentowaniu przymusu opuszczenia kraju, braku możliwości powrotu do niego; akcentuje problemy związane z zagospodarowaniem współczesności, uporządkowaniem nowych wrażeń. Zestawiając terażniejszość z przeszłością, uruchamia mechanizmy pozwalające na zespolenie rozproszonych, chaotycznych czasem wspomnień¹², ułożenie ich w miarę spójny obraz i pielęgnowanie, by nie uległ rozproszeniu, by wzmacniał poczucie kontynuacji. Zaznacza pracę pamięci, jej dialektykę opartą na zdolności pamiętania i zapomniania, a przede wszystkim przetwarzania pod wpływem terażniejszości tego, co wydarzyło się w przeszłości¹³. Podąża ku wykreowaniu obrazu utraconej ojczyzny, który zostaje unieruchomiony w pewnym punkcie wieczności, wyodrębniając jego przejrzystość poznawczą i emocjonalną¹⁴.

W utworze *Światło w ciemnościach...*, podobnie jak w całej literaturze emigracyjnej, istotną funkcję pełni kreacja przestrzeni, którą charakteryzuje bardzo wyraźny podział na miejsce opuszczone, usytuowane w przeszłości oraz kraj terażniejszego osiedlenia, obecnego wygnania. Główne zasady jej modelowania definiuje założenie, że świat jawi się podzielony na obecne „tu” i należące do bezpowrotnie utraconej przeszłości „tam”, a między nimi przebiega bardzo wyraźna granica¹⁵. „Tu”, scharakteryzowane w liryku Marii Pawlikowskiej wprost jako „nieczule” oraz pełne „granic i gromów”, potwierdza jego przypadkowość, ruchomość, zmienność, negatywną wartość przestrzenną. To miejsce nieprzychylnie, nieznanie, obce, przerażające, a kluczową funkcję w jego poetyckim obrazowaniu pełni wprowadzenie nośnego znaczeniowo wyobrażenia, ukierunkowującego

¹² B. Skarga, *Tożsamość Ja*, [w:] *teże, Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 2009, s. 302 i n.

¹³ Zob. m.in. W. Wyskiel, *Wprowadzenie do tematu: literatura i emigracja*, [w:] *Pisarz na obczyźnie*, red. T. Bujnicki, W. Wyskiel, Wrocław – Warszawa 1985, s. 7-51; E. Czaplejewicz, *Poetyka literatury emigracyjnej*, „Poezja” 1987, nr 4-5, s. 72-86 i 159-177; J. Olejniczak, *Arkadia i małe ojczyzny*. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz, Kraków 1992.

¹⁴ J. Kryszak, *dz. cyt.*, s. 94.

¹⁵ E. Czaplejewicz, *dz. cyt.*, s. 72-86 i 159-177.

skojarzenia ku niedostępności codziennego życia, wykluczającego zadomowienie w nim. Doświadczanie teraźniejszości jako labiryntu („W Labiryncie nie Aryjadny / świeci po nocy...”), jako miejsca przyjaznego tylko Minotaurowi, ewokującego przede wszystkim skojarzenia z mityczną postacią Tezeusza zagubionego w jego przestrzeni, potrzebującego pomocy z zewnątrz, żeby się z niej wydostać, koncentruje uwagę na niemocy bohatera, na tym, że nie potrafi samodzielnie poradzić sobie z zaistniałą sytuacją¹⁶. Umieszczenie w labiryncie jednoznacznie można interpretować jako odebranie możliwości decydowania o sobie, podejmowania świadomych decyzji, których celem jest np. doświadczanie czegoś nowego, aby wzbogacać indywidualną wrażliwość, rozwój, tworzenie nowych jakości. Labirynt unicestwia tego typu pragnienia, zdecydowanie ograniczając orientację, podporządkowując ją zawiłemu układowi korytarzy i sal, skomplikowanym przejściom, wymagając skupienia na każdym ruchu, każdym kolejnym wyborze drogi, pozbawiając przy tym oglądu całości, unicestwiając poznawczy optymizm. To przestrzeń doświadczania przez podmiot bezradności, nie potrafi on sobie poradzić z całością, nie jest w stanie zbliżyć się do jej rozpoznania. Im dłużej tu przebywa, tym odczuwanie zagubienia staje się coraz gęstsze, zmysł czasu i miejsca ulega coraz większej degradacji, nie pozostawiając nadziei na odnalezienie zasady konstrukcyjnej labiryntu, na odkrycie porządkującego centrum. Dzieje się tak z prostej przyczyny – labirynt to konstrukcja pozbawiona środka, budując go skomplikowane linie, krzywe i pokręcone, umożliwiające tylko jedyną formę przemieszczania się – błądzenie¹⁷. To przestrzeń, jak zauważa, Michał Głowiński, „nie dająca się oswoić i psychicznie zagospodarować [...], która

¹⁶ Z tym wiąże się właśnie jedno ze znaczeń rzeczownika „labirynt”, utrwalone w zasobie leksykalnym współczesnej polszczyzny: „1. *archit.* starożytna budowla o skomplikowanym układzie sal i krzyżujących się, krętych korytarzy, utrudniająca zarówno dostęp do centralnego pomieszczenia, jak i wyjście na zewnątrz, np. Błądzić po labiryncie, w labiryncie. [...]” – zob. USJP.

¹⁷ Porównanie z kolejnymi definicjami w USJP: „2. *książk.* a) skomplikowany układ ulic, dróg, przejść itp.; płatanina, gmatwanina, np. Błąkać się po labiryncie zaułków. [...], b) *przen.* skomplikowana, zagmatwana sytuacja, z której trudno znaleźć wyjście; płatanina, gąszcz [...]” daje podstawy do zaakcentowania takich wspólnych walorów pojęcia, jak nieuporządkowanie, brak orientacji, chaotyczny ruch oraz związanych z tym odczuć zagubienia.

nieustannie osacza i wciąż grozi najgorszym”¹⁸. Nie da się w jej obrębie wydzielić własnego miejsca, projektującego spełnienie podstawowego ludzkiego wyobrażenia o bezpieczeństwie, przewidywalności, o schronieniu zapewniającym poczucie wspólnoty i kontynuacji, dlatego „świat [...] własny” definiowany jest w utworze jako „bezsilny, bezradny” (zob. *Wskazania kontekstowe 4 i 6*).

Wojennej rzeczywistości, jej koszmarowi podmiot nie przeciwstawia się czynnie, nie podejmuje walki. Przyznaje, że wobec ogromu zniszczenia, przypadkowości niepożądanych zmian, pozbawienia wcześniejszych punktów orientacyjnych oraz obecnego negatywnego zamknięcia w emigracyjnej terażniejszości, może odczuwać tylko wewnętrzne zneruchomienie, brak energii, rezygnację. Ich następstwem jest poszukiwanie enklawy, ukojenia w tych obszarach, które są dla wygnańca dostępne i które może chronić, może podejmować wysiłek, by je zachować, kreować bez niebezpieczeństwa zniszczenia przez wojenny chaos, ewokowaną nim dynamikę zmian. Wobec odczuwania jedynie wrogości świata zewnętrznego, kwalifikowania go jako źródło zagrożenia, podmiot „sny jedynie ma ku pomocy”.

Sen, marzenie sennie, oniryczne przypominanie przeszłości to często konkretyzowane sposoby wycofywania się z nieakceptowanej współczesności, podkreślające dwuwymiarowość egzystencji. Wygnaniec, oddalając się od terażniejszości, dążąc do załagodzenia poczucia obcości, stwarza swój własny, indywidualny świat. Zanurza się w przypomnieniu rodzinnych miejsc poddane najczęściej procesowi idealizacji, mityzacji, które, nabierając cech pożądanej rzeczywistości, przeciwstawia chaosowi wojny. Stanowi to dla niego bardzo ważną alternatywę, uwypukla więc niepodlegającą wątpliwości wielowymiarową akceptację wspomnianego miejsca, która przejawia się m.in. w niezwyklej dbałości jego opisu: uszczegółowieniu, dokładnym usytuowaniu, pragnieniu zaprezentowania zmysłowych konkretów¹⁹.

¹⁸ M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] tenże, *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 133.

¹⁹ Na ten aspekt poetyckiej kreacji przestrzeni w liryce emigracyjnej zwróciła uwagę m.in. Joanna Dembińska-Pawelec. Zob. tejeż, *Różne światy poezji emigracyjnej*, [w:] *Literatura emigracyjna 1939-1989*, t. 1, red. M. Pytasz, Katowice 1994, s. 110-120.

Autorka *Szklownicznika wojennego*, artykułując pragnienie powrotu do przeszłości, wpisuje się bardzo wyraźnie w tradycję romantycznych nawiązań. Realizowane jest ono nie tylko na poziomie charakteryzowania „tu”, przestrzeni jednoznacznie eksponującej poczucie bycia-nie-u-siebie²⁰, ale również, czy też przede wszystkim, kontynuacja dotyczy sposobu komponowania obrazu „tam” oraz znajdujących się u jego podstaw istotnych przesłanek. Utwór *Światło w ciemnościach*..., powielając i przetwarzając utrwalony portret miejsca utraconego, dokonuje jego poetyckiej kondensacji; hasłowo konkretyzuje nawiązania do wyobrażeń biblijnych, ewokujących pejzaż idealny²¹, uniwersalny obraz *locus amoenus*²². Pawlikowska, powtarzając wzorzec miejsca przyjemnego, przyjaznego i poddając go subiektywnemu przetworzeniu, aktualizuje intymność przypomnienia, wskazuje na zamknięcie w marzeniu, które dookreśla pewien stan podmiotu i jego pragnienie zakwestionowania oddalenia od miejsca uprzywi lejowanego:

Leżysz, Polsko, pod moją poduszką,
jak w dzieciństwie ukochana książka.
Pragnę czytać, czytać całą duszą!

Skonkretyzowanie stanów: tęsknoty do zapamiętanego świata i marzenia osłabiającego odczuwanie obcości, opiera się na przywoływaniu najłagodniejszych wyobrażeń konstytuujących niepodważalną bliskość, swojskość, równocześnie zabarwionych świadomością ich utraty. Nostalgiczne wspomnienie rodzinnego kraju opiera się na ukazaniu przestrzeni, jej uporządkowania, wpisaniu w nią określo-

²⁰ Por. poetycki opis miejsca wygnania w Epilogu *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza.

²¹ Podstawy do tego dają fragmenty: „Pod poduszką mam świat mój i dom mój – / Raj [...]”, „Żegnać muszę odzyskany eden”, w których użyto jednostek językowych o utrwalonych kontekstach biblijnych i pozytywnych konotacjach – „Raj” („1. biblijny ogród, miejsce pobytu pierwszych ludzi na ziemi; kraina szczęśliwości, eden” – USJP) i „eden” („1. Eden rel. biblijny raj” USJP, pisownię wielką literą w związku ze znaczeniem idealnej krainy, zaś małą – w znaczeniu „raju” sugeruje SOJP, s. 151; ISJP zaznacza tylko, że „Eden to inaczej raj. Słowo książkowe, często pisane wielką literą”, t. 1, s. 365). Zob. też *Wskazania kontekstowe* 5.

²² Obrazy miejsca rozkosznego w późnym antyku i średniowieczu poddaje analizie Ernst R. Curtius. Tenże, *Krajobraz idealny*, [w:] tenże, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, s. 191-209.

nych fragmentów nacechowanych aksjologicznie, naznaczonych prywatnością przeżycia podmiotu (zob. *Wskazania kontekstowe 6*).

Odkrywanie wewnętrzności rodzinnego miasta rozpoczyna się sugestią dotarcia do jednej z jego dzielnic, odnotowania szczegółu geograficznego oraz podjęcia wędrówki, która umyka wszelkim kompasom, narzędziom służącym pomiarom czy też przewodnikom po historycznych miejscach. Rytm podróży wyznacza swoistego rodzaju ujednoczenie, ukonstytuowane tym, że podmiot nie zatrzymuje się po drodze, nie poświęca uwagi rozpoznawaniu poszczególnych urbanistycznych szczegółów, nie błądzi, nie poszukuje architektonicznych pamiątek, śladów pozostawionych przez wcześniejsze pokolenia. Niewątpliwie jednak jego przemieszczanie się ma doskonale określony cel – podąża on niestrudzenie w wyznaczonym kierunku, ustalonym prywatną potrzebą odnalezienia spokoju, intymnym pragnieniem powrotu do szczególnie uprzywilejowanego miejsca, wprost manifestującego poczucie bezpieczeństwa, umykającego działaniu czasu, niepodlegającego zdarzeniom z dziejów. Podmiot, nie odnotowując mikro zdarzeń, jak również relacji z napotkanymi przechodniami, podąża ku domowi. Zbliżając się do niego, odczuwa napięcie towarzyszące zaangażowanemu dostrzeganiu, zdawać by się mogło, najzwyklejszych szczegółów miejskiej rzeczywistości (Bielań, Wisła, tramwaj, ulica Zwierzyniecka). Kierowanie wzroku ku tym elementom, ewokując rozbłysk sensualnej wyobraźni sprzężonej ze wspomnieniem, otwiera jednak nie ku przeżyciu właśnie obserwowanej rzeczywistości, ale ku tzw. „wiecznej chwili”²³, ku stałemu, żarliwemu doświadczeniu tego, co minione, a niezwykle cenne we własnym, intymnym świecie²⁴.

Wspomaga je i zdecydowanie wzbogaca zmysłowość przypomniała komponowana przyjęciem perspektywy przechodnia, nawiązaniem do oglądu miejskiej przestrzeni z pozycji tego, który zanurzając się w nią, dąży do fizycznego przybliżenia. Nie towarzyszy mu jednak ciekawość poznawania nowych miejsc, nie organizuje także swojego postrzegania wokół odkrywania inności, niecodzienności, nie poddaje się wytwarzaniu relacji z właśnie napotkanym miejscem,

²³ G. Bachelard, *Marzenie ku dzieciństwu*, [w:] tenże, *Poetyka marzenia*, tłum., oprac. i posłowie L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 119.

²⁴ *Tamże*.

jego znaczącymi materialnymi konstrukcjami. Dzieje się tak, ponieważ w analizowanym liryku podmiot odtwarza obraz z pamięci, pragnie odczuwać jego widzialność stopioną w jedność z dźwiękiem, zapachem, ale przede wszystkim z własnymi obecnymi emocjami. Oddala więc pokusę przekraczania granic, zbliżania się i rozpoznawania poszczególnych elementów miejskiej przestrzeni, nie interesują go zachodzące w nich zmiany. Wręcz przeciwnie, pragnie zachować niezmienny obraz rodzinnego miasta, bardzo precyzyjnie podążając do subiektywnie wyznaczonego centralnego punktu.

Centrum charakteryzują takie jakości, jak porządkowanie, uspołnienie struktury, początek, podstawa organizacji, fundament²⁵, ale też dookreślenie granic, ustalenie wzajemnych zależności pomiędzy poszczególnymi elementami, ustalenie ich hierarchii, czuwanie nad nią. Te aspekty wzmacnia w literaturze emigracyjnej utożsamienie go z obszarem jednoznacznie kojarzonym z ładem, harmonią świata, poczuciem zakorzenienia, bliskością, bezpośredniością bycia ze sobą i z innymi, możliwością nieustannych powrotów – domem. Stanowi on przeciwwagę dla obcej, wrogiej rzeczywistości wygnania, dla przychodzących z zewnątrz trudnych do zaakceptowania zmian. Dodatkowo w poetyckim obrazowaniu dom, z jego możliwością obcowania z najbliższymi i chronienia dawnych wartości, będąc miejscem, do którego zmierza bohater wiersza w sytuacji jego realnego oddalenia, zostaje poddany zabiegowi zdecydowanie intensyfikującemu odczuwanie jego prywatności:

już dom widać, ten, z którym od dziecka
zawiazaliśmy jak muszla i ślimak –

Zacytowane metaforyczne zestawienie ilustruje chyba jeden z najwyższych stopni przywiązania, odnajdywania jedności, nierozzerwalności relacji oraz implikowane tym wzruszenie. Podmiot, kreując pejzaż, pozbawiony ekspansywności nowoczesnego miasta, odznaczający się ledwie zarysowaną, ale harmonijną konstrukcją, dającą się łatwo uchwycić zmysłowością, dociera do miejsca, w którym najbardziej ceni jego wewnętrzną skrytość. Prywatność, sekretność

²⁵ Na podst. E. Rewers, *Tożsamość miasta poza metafizyką*, [w:] tejsze, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 308 i n.

stają się znakiem szczęśliwego doświadczania swojskości, wewnętrznego spokoju i równowagi. Dom, będąc obszarem wydzielonym w większym otoczeniu, zamkniętym, ograniczonym; separując od zewnętrznego niebezpieczeństwa i niepewności, na które jednostka nie ma wpływu; oddalając od „otwartej jawności agory”²⁶, zapewniając schronienie – tworzy enklawę łagodzącą osamotnienie, poczucie obcości wygnańca, jest dla niego niewątpliwym pocieszeniem wobec boleśnie odczuwanej utraty.

Wspomnienie domu, jego bliskości i zacisza, rekonstruowanie azylu nieobecnego, ale intymnie znanego, pełniąc funkcję mentalnego punktu oparcia w czasach chaosu, nieprzewidywalnego zagrożenia, zapewniając chwile wytchnienia, uspokojenia, konkretyzując bardzo wyraźnie podmiotowe dążenia retrospektywno-kompensacyjne, by nie ulegało niebezpieczeństwu rozproszenia, niekontrolowanemu przekształcaniu; poddawane jest rozmaitym zabiegom ochronnym. Jednym z nich jest nasycenie przypomnienia zmysłowo postrzeganymi konkretami, jak też przestrzeganie zasady powtórzenia uporządkowania przestrzennego z ściśle wyznaczonym centrum (nigdy nie są to architektoniczne obiekty o charakterze sakralnym, jak np. kościół, katedra, czy też administracyjnym, jak ratusz; zawsze jest to rodzinny dom). Ponadto pragnienie zawieszenia, unieważnienia choć na chwilę terażniejszości wspomaga przywołanie snu²⁷:

Mary senne, nostalgię kojące,
od niezulej ważniejsze są jawy.

Emigrant, nie chcąc żyć terażniejszością, poszukując dla niej alternatywy, zanurza się we wspomnienie minionego; idealizuje miejsce, gdzie spędził dzieciństwo i młodość; odtwarza wyróżniające je komponenty. Mając świadomość niedoskonałości pamięci, kruchości reminiscencji, eksponuje również pragnienie poddawania

²⁶ H. Buczyńska-Garewicz, *Dwojakię źródło przestrzeni*, [w:] *teżę, Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 228 i n.

²⁷ Jak zauważa Joanna Dembińska-Pawelec: „Odręczenie, wyobcowanie, przebywanie w próżni językowej i kulturowej zrodziły potrzebę określenia nowych wymiarów istnienia, ba – wręcz potrzebę stworzenia świata, w którym chciałoby się przebywać. Zadanie to doczekało się różnych spełnień. Czasem wystarczyło tylko poczekać na nadejście nocy”. *Teżę, dz. cyt.*, s. 114.

się śnieniu. Sen umożliwia mentalną podróż w czasie i przestrzeni, intensyfikuje wrażenia zmysłowe, ponadto nie podkreśla aspektu zbiorowego, lecz indywidualny, głęboko intymny tego, co jest przywoływane w onirycznej rzeczywistości. Wspomaga więc funkcje łagodzące, kojące dramatyzm obecnych przeżyć, podkreśla jednak też brak umiejętności przystosowania się do życia w nowych warunkach. We śnie podmiot odzyskuje choć na moment to, co bezpowrotnie zostało utracone, ale zbyt częste uleganie tej pokusie bywa niebezpieczne. Wspomnienia bowiem przynoszą ulgę, lecz są tylko chwilowe, a zdecydowanie amplifikują poczucie braku cechującego terażniejszość, niedostępność poddawanego idealizacji odległego czasowo i przestrzennie, emocjonalnie bliskiego świata:

Potem budzik – potem światło w oczy –
Żegnać muszę odzyskany eden.

Tak scharakteryzowane poszukiwanie ukojenia we śnie oddala od dynamiki nieakceptowanych zmian, od poczucia opuszczenia i wyobcowania, nie sprzyja także podejmowaniu świadomych decyzji, których celem byłaby próba oswojenia współczesności. Sen przynosi wytchnienie, wspomaga poszukiwanie rekompensaty, dlatego tak jest pożądany przez wygnańca. Jednak spowalnia też procesy adaptacyjne w nowej rzeczywistości, nie zachęca do jej poznawania, odszukiwania w niej swojego miejsca, pozwalającego na realne zastopowanie poczucia nieprzystawalności, nie konotuje kreowania refleksyjnego dystansu:

Gardzę wami, codzienne sprawy,
dnie tutejsze, tygodnie, miesiące!

Napięcie wewnętrzne, spowodowane długotrwałym i przymusowym oddaleniem od rodzinnego kraju, emigrant próbuje złagodzić skierowaniem myśli i uczuć ku przeszłości, skupieniem się na demonstracyjnym zaznaczeniu przeżycia prywatności. Wyraźnie akcentując zrujnowane poczucie bezpieczeństwa, unicestwienie elementarnego komfortu psychicznego, przywołuje zapamiętany, a nacechowany doświadczeniem bliskości obraz. Dążąc do oddalenia poczucia obcości, zagubienia, zanurza się również w sen, jednak

i on nie zapewnia mu satysfakcjonującego pocieszenia, pełnej rekompensaty, nie pozwalając na zbyt długie unieważnienie wojennej rzeczywistości. Wygnańcowi nieustannie towarzyszy więc poczucie utraty kontynuacji, ciągłości, boleśnie doświadczane wykorzenienie, jak również brak możliwości odnalezienia się „tu i teraz”, a jedynym, choć kruchym, pocieszeniem staje się mimo wszystko przywoływanie pamiętek z przeszłości, poddawanie się ulubionemu wspomnieniu, koncentrowanie swoich snów wokół rodzinnego domu.

Uruchamianie pamięci prywatnej, intymnej charakteryzuje zmysłowe, wielowymiarowe odczuwanie przeszłości, doposażanie jej jednostkowymi konkretami, splatanie przypomnienia z emocją, sensualną wyobraźnią. Wskazuje to na istotny aspekt nawiązania do tradycji romantycznej, skondensowanego poetycko potwierdzenia „ponowienia gestu Mickiewiczowskiego odsunięcia się”²⁸ od teraźniejszości opisanej w kategoriach kataklizmu, chaosu, braku poczucia bezpieczeństwa. To wzbogacenie wspomnienia o zmysłowy konkret odgrywa bardzo istotną rolę (zob. *Wskazania kontekstowe* 7), bowiem pamięć „rozumiana jako dynamiczny, niekończący się proces produkowania zmiennych obrazów przeszłości”²⁹, by mogła uczestniczyć w uruchamianiu zabiegów konsolacyjnych, powinna być wkomponowana w pewne ramy, podporządkowana pewnym zasadom zapewniającym wspominanym zdarzeniom, osobom, miejscom, przeżyciom ochronę przed plątaniami, gmatwaniem, niepożądanymi zmianami. Dlatego, by dawno temu oglądane obrazy nie zanikały, by z przyjemnymi przeżyciami z przeszłości emigrant nie tracił kontaktu, potrzebne są zabiegi pozwalające na zachowanie ich wyrazistości i rozwijanie podporządkowane współczesnym oczekiwaniom zagubionego, „odwróconego od teraźniejszości” wygnańca. W analizowanym utworze Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, ukazującym tak dookreślony mentalny powrót do utraconych rodzinnych stron, przybliżenie do przeszłości cechuje więc umotywowana wielopłaszczyznowość konkretyzacji intymności marzenia oraz złożona zmysłowość wyobraźni.

²⁸ I. Maciejewska, *dz. cyt.*, s. 110.

²⁹ S. Kaprański, *dz. cyt.*, s. 15.

Wskazania kontekstowe

1.

Rozpacz, nierozłączna z pierwszym etapem wygnania, może być poddana analizie i wówczas może się okazać, że jej powodem są raczej osobiste niedostatki aniżeli zewnętrzne okoliczności. Istnieją trzy główne przyczyny takiej rozpacz: utrata imienia, obawa przegranej i moralna udręka.

[...]

Wygnanie jest podejrzane moralnie, bo zrywa solidarność z grupą, to znaczy odseparowuje jednostkę, która nie może już dzielić doświadczeń z pozostawionymi w kraju kolegami. Moralna udręka odzwierciedla jej przywiązanie do heroicznego obrazu samej siebie i musi ona, krok po kroku, dojść do bolesnego wniosku, że stworzyć moralnie wartościowe dzieło i zarazem zachować niesplamiony obraz swojej osoby jest rzadko możliwe.

[...]

Wyobraźnia zawsze jest przestrzenna, wskazuje na północ, południe, wschód i zachód od pewnego centralnego, uprzywilejowanego miejsca, którym jest przypuszczalnie wioska naszego dzieciństwa czy nasz powiat. Jak długo pisarz mieszka w swoim kraju, uprzywilejowane miejsce, kuliście się rozszerzając, utożsamia się z całym krajem. Wygnanie przesuwa ten ośrodek, a raczej tworzy dwa ośrodki. Wyobraźnia odnosi wszystko do otoczenia „tam, daleko” – w moim przypadku gdzieś na europejskim kontynencie. A nawet dalej wyznacza cztery główne kierunki, jak gdybym ciągle tam stał. Zarazem północ, południe, wschód i zachód są uzależnione od miejsca, w którym piszę te słowa.

Wyobraźnia kierująca się ku odległemu regionowi czyjśgoś dzieciństwa jest typowa dla literatury tęsknoty (dystans przestrzeni często służy jako przebranie dla proustowskiego dystansu w czasie). Chociaż dość rozpowszechniona, literatura jest tylko jednym z wariantów radzenia sobie z oderwaniem od rodzinnego kraju. Nowy punkt, który organizuje przestrzeń w odniesieniu do siebie, nie może zostać wyeliminowany, to znaczy nie można siebie wyabstrahować z fizycznej obecności w określonym miejscu na Ziemi. Dlatego właśnie powstaje dziwne zjawisko: dwa ośrodki i dwie przestrzenie

stworzone wokół nich nakładają się na siebie lub – i to jest szczęśliwe rozwiązanie – zrastają w jedno.

(Cz. Miłosz, *Noty o wygnaniu*, [w:] tenże, *Zaczynając od moich ulic*, Kraków 2006, s. 58-60)

2.

Wszystkim wspomnieniom nadaje koloryt język. Zapewne tu historia własna najbliższa jest opowiadaniu i jego literackiej formie. By oddać prawdę tego, co było, trzeba tę historię ubrać w odpowiednie słowa, obrazujące tamten nastrój, tamtą odległą już dziś atmosferę.
[...]

Mam zawsze jakąś historię, która daje się opowiedzieć i której jestem bohaterem. Historia ma pewne szczególne właściwości, które mogą się stać źródłem konfliktu i burzyć budowaną sobość. Różne są ich przyczyny. Przede wszystkim początek historii nie zbiega się z początkiem mojego życia, tego bowiem nie pamiętam, to inni byli świadkami, od innych czerpie wiadomości. Moja własna historia zaczyna się tam, gdzie sięga moja pamięć, choć, co możliwe, owe pierwsze dni czy lata mogły zaważyć na całym jej biegu. Jest to więc historia ułomna z samej istoty pamięci, niepewna i natychmiast poddająca się manipulacjom. Nie wiem zresztą, o czym poucza mnie psychoanaliza, czy w tych pierwszych chwilach jakieś traumatyczne przeżycie nie odcisnęło się na mym Ja tak silnie, że zadecydowało o kierunku moich myśli i pragnień?

[...]

Pamięcią rządzi wreszcie to, co nazwałam epistemą, ten mój horyzont idei i wartości zmienny w czasie, ale zawsze obecny, kiedyś decydujący o moich czynach, dziś, gdy zwracam się w przeszłość, gdy próbuję ją odtworzyć, decydujący w dużej mierze o selekcji wydarzeń. Patrzę na to, co było, pragnę nie tylko zrozumieć, dlaczego tak a nie inaczej postąpiłam, pragnę także się usprawiedliwić.

(B. Skarga, *Tożsamość Ja*, [w:] tejże, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 2009, s. 324-330)

3.

Przestrzenią człowiekowi najbliższą jest dom. Wszystkie drogi człowieka przez świat mierzą się odległością od domu. Widok

z okien domu jest pierwszym widokiem człowieka na świat. Człowiek zapytany, skąd pochodzi – wskazuje na dom. Dom jest gniazdem człowieka. Tu przychodzi na świat dziecko, tu dojrzewa poczucie odpowiedzialności za ład pierwszej wspólnoty, tu człowiek rozpoznaje główne tajemnice rzeczy – okna, drzwi, łyżki – cieszy się i cierpi, stąd odchodzi na wieczny spoczynek. Mieć dom znaczy: mieć wokół siebie obszar pierwotnej swojskości. Ściany domu chronią człowieka przed srogością żywiołów i nieprzyjaźnią ludzi. Umożliwiają życie i dojrzewanie. Mieszkając w domu, człowiek może czuć się sobą u siebie. Być sobą u siebie to doświadczać sensownej wolności. Dom nie pozwala na swawolę, nie oznacza też niewoli. Domowa przestrzeń to przestrzeń wielorakiego sensu. Budować dom znaczy: zadomowić się.

(J. Tischner, *Dom*, [w:] tenże, *Filozofia dramatu*, Kraków 2001, s. 228)

4.

Zawsze gdy budzą się wątpliwości co do harmonijnego porządku świata i pojawia się niezadowolenie ze społeczeństwa i form życia – usiłowania twórcze zwrócone są ku temu, co problematyczne i wzniecające zainteresowanie. Zmierzają one w kierunku przemian, ale też pewnego rodzaju zaciemnienia. To nie artysta narusza porządek – on zastaje porządek już naruszony. W świecie, w którym człowiek nie może się zadomowić, panuje zasadniczo chaos, który trzeba przemienić w nowy porządek. Młode pokolenie, które zatraciło już poczucie własnego bezpieczeństwa, protestuje i kształtuje [nowy ład]. Dopiero dzięki owemu kształtowaniu staje się ono silniejsze od otaczającego świata.

[...]

Jeśli świat jest chaosem, to labirynt staje się sposobem artystycznego porządkowania tego chaosu.

(M. Thalmann, *Labirynt*, tłum. A. Sąpoliński, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 343-374)

5.

Raj – (1) wg Biblii, Gen., 2, 8-14, Eden (hebr. gan edhen „ogród rozkoszy”), ogród Edenu, pierwsze miejsce pobytu pierwszego człowieka, gdzie rosły piękne drzewa o jadalnych owocach, a w środku

Raju drzewo żywota i wiadomości dobrego i złego. Eden oblewała rzeka, która dzieliła się na 4 rzeki: Pison, Gehon, Tygrys i Eufrat [...]. (2) Wg niektórych teologów stan pośredni a. miejsce, gdzie dusze sprawiedliwych oczekują Sądu Ostatecznego. (3) Synonim Nieba, gdzie wg wielu religii, wybrani – aniołowie i ludzie zbawieni – zażywać mają wiecznej szczęśliwości [...]. *Przen.* miejsce piękne, uroczne, rozkoszne, szczęśliwe [...].

(W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 960)

6.

Jest w Zaleszczykach, nisko w dole, na Rybackiej,
 Pensjonat „Ariadna”. Do połowy nieba
 Sięgały przed nim wzgórza jak zwieszony kilim,
 W roślinowych barwikach jesiennie kwitnący...
 Dniestr, płytki, zaspany, czołgał się powolnie,
 Dzieląc polską tragedię od rumuńskiej ciszy.
 W górze, wśród chmur monastyr był jak kępa dzwoneków...

O świcie słońca widać nie było w parowie,
 Aż do dziewiątej – z dumą brało mur przeszkody,
 Jak złoty koń o skoku zwolnionym, rozwianym...
 Przejaśniały się nagle wód ślimacze prądy,
 Zwalniając krok do reszty. Z drzew olśnione liście
 Na wiatr padały, w nurty niosąc się graniczne
 I na ziemię sąsiedzką. W ogródkach, nad rzeką
 Rozsypały się róże – przekwitała Polska.

Pensjonat „Ariadna” był ostatnim punktem
 Mojego zamieszkania w Kraju. Od tej chwili
 Weszłam w Labirynt. Lecz niech imię Ariadny
 Będzie mi dobrą wróżbą! Kłębek trzymam w ręce –
 Nitkę tam uwiązałam, na progu. Powrócę.

(M. Pawlikowska-Jasnorzevska, *Nitka Ariadny* (ze zbioru *Róża i lasy płonące*), [w:] *teże, Poezje zebrane*, t. 2, oprac. A. Madyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1994, s. 42)

7.

W pamięci łatwiej utrwalają się doznania percepcyjne i odwrotnie – pamięć wzmacnia zewnętrzne bodźce jednostkowego konkretyzowania. Nawiązując do wspomnianego w tekście romantycznego (Mickiewiczowskiego) modelu przekształcania konkretności w symbol i operowania zachowanym w pamięci obrazem odbieranym zmysłowo, w poniższej tabeli zebrano przykłady materiału językowego, który daje podstawy do poczynienia odpowiednich koincydencji między *Światłem w ciemnościach...* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i częściami *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza.

obrazy odbierane zmysłem:	<i>Światło w ciemnościach...</i>	<i>Pan Tadeusz – Inwokacja</i>	<i>Pan Tadeusz – Epilog</i>
wzroku	„Na białej poduszce” „świeci po nocy” „pragnę czytać” „już dom widać” „światło w oczy”	„Dziś piękność twą [...] widzę” „w Ostrej świecisz Bramie” „łąk zielonych” „nad błękitnym Niemnem” „pól malowanych [...] Wyzłacanych pszenicą, posrebrzonych żytem” „bursztynowy świerzop, gryka jak śnieg biała” „rumieńcem dźwięcielina pała” „miedzą zieloną” „Świeciły się z daleka pobielane ściany, / Tym bielsze, że odbite od ciemnej zieleni / Topoli”	„Gdy w niebie nawet nadziei nie widzą” „szukać tylko cienia” „w szarej godzinie” „zwróci wzrok” „żałobami czarne” „lotem błyskawicy” „krwią całe spłyną” „użyczała cienia” „Z modrych bławatków i zielonej ruty”

słuchu	„słowik na Bielanach zakląszał” „tramwajem dzwoni Zwierzyniecka” „potem budzik”	„ciche grusze”	„uszy pełne stuku” „bijąca z Polski jako dzwon” „Drzwi od Europy zamykał hałasów” „Powietrze tyłu kłótwami ciężarne” „łwie przechuczą ryki / Przebrzmi głos trąby” „wyda krzyk boleści, / Umilknie” „zechcą słuchać pieni” „Będą czas mieli słuchać” „słyszac [...] skargę” „odśpiewają ulubione zwrotki” „sam słuchać raczył” „brzmi w lasach”
węchu	„już krakowski klimat”		
dotyku	„związaniśmy jak muszla i ślimak”	„bronią od wiatrów jesieni”	„aż nas objęto w ciasny krąg łańcucha” „plwają na siebie i żrą jedni drugich” „łza przystygła”
smaku	„w głodzie nocy” „żywię się manną”		

Bibliografia przedmiotowa (wybór)

- Biedermann H., *Leksykon symboli*, tłum. J. Rubinowicz, Warszawa 2001
- Cioran E., *O zaletach wygania*, tłum. K. Zabłocki, „Literatura na Świecie” 1990, nr 11, s. 222-226
- Cirlot J. E., *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2006
- Czaplejewicz E., *U źródeł literatury emigracyjnej (Jeden z najstarszych toposów literatury europejskiej)*, [w:] *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie, przetrwania*, red. H. Gosk, A. St. Kowalczyk, Warszawa 2005, s. 10-29
- Eliade M., *Świat, miasto, dom*, [w:] tenże, *Okultyzm, czasy, mody kulturalne. Eseje*, tłum. J. Kania, Kraków 1992, s. 25-39

- Jekutsch U., *Wojna, choroba, emigracja – czas na religijność?* Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. „*Szkiecownik poetycki* [III], [w:] *Literatura i wiara*, red. A. Sulikowski, Szczecin 2009, s. 97-129
- Kaczorowska M., *Doświadczenie bezdomności*, „*Teksty Drugie*” 2006, nr 1-2, s. 158-162
- Karpowicz T., *Homo viator*, [w:] *Literatura polska na obczyźnie. Prace Kongresu Kultury Polskiej*, t. V, red. J. Bujnowski, Londyn 1988, s. 65-114
- Karwowska B., *Kategoria wygnania w anglojęzycznych dyskursach krytycznoliterackich* (Czesław Miłosz, Josif Brodski), [w:] *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania*, red. H. Gosk, A. S. Kowalczyk, Warszawa 2005, s. 79-95
- Legeżyńska A., *Centrum świata. Antropologiczna i literacka semiotyka Domu*, [w:] *teże, Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 7-35
- Ligeża W., *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. Bp K. Romaniuk, Poznań 1989
- Mostwin D., *Emigrant polski w Stanach Zjednoczonych 1974-1984*, [w:] *Polskie więzi kulturowe na obczyźnie. Prace Kongresu Kultury Polskiej*, t. VIII, red. M. Paszkiewicz, Londyn 1986, s. 210-228
- Paetzold H., *Polityka przechadzki*, [w:] *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red. J. S. Wojciechowski, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 117-129
- Podraza-Kwiatkowska M., *Stabilizacja czy nomadyzm? Z problematyki domu w literaturze Młodej Polski*, [w:] *teże, Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 186-201
- Święch J., *Wygnanie. Prolegomena do tematu*, [w:] *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 110-125
- Terlecki T., *Ruina poetyckiego klasycyzmu*, [w:] *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Ostatnie utwory*, Warszawa 2013, s. 5-11



Halina Poświatowska

z żywych bolesnych gałęzi
uplecione ciało mojego ogrodu
płacze po nocach
przywołując puszystość ptasich skrzydeł
twarz księżycy zmokła wśród liści
zagląda w gniazda pełne nieobecności
zielone palce drgają
zaciśnięte na gardle wiatru
świt
po biało-czarnych klawiszach
tańczą widzące palce
oddechem mówię – witaj
ręką dotykam ust
uśmiechem – kształt widomy
wydobywam na jawę koloru
i najpiękniejszym we krwi
piszę – ja

(ze zbioru *Jeszcze jedno wspomnienie*)

Propozycja odczytania tekstu

W szkicu zmierzającym do ukazania specyfiki utworu *** z *Żywych bolesnych gałęzi...*, zawartego w nim artystycznego oglądu rzeczywistości, istotną funkcję pełni rozbudowane wprowadzenie w zagadnienia przybliżające te cechy twórczości Haliny Poświatowskiej, które pozwolą pełniej ukazać poetycko skonkretyzowany problem, zaakcentują złożoność ukazanej sytuacji lirycznej. U jej podstaw znajdują się bowiem skomplikowane relacje pomiędzy podmiotem a jego ciałem, jak też tym, co zewnętrzne; uwyraźniona zostaje ich intymność, bliskość rozwijająca się w bezpośrednim realnym zagrożeniu. Umożliwi to pełniejsze zarysowanie zmysłowego pragnienia istnienia, jego zmysłowości i towarzyszących wzajemnie przenikających się, nie wykluczających, radości i rozpacz, zachwytu i lęku.

Refleksja, podejmująca próbę wyjaśnienia zagadnień implikowanych specyfiką twórczości Haliny Poświatowskiej, nacechowana jest wyraźnie problematyką wynikającą ze sposobu potraktowania biografii. Badacze wielokrotnie podkreślają konieczność jej uwzględnienia, równocześnie wskazując na szczególną złożoność problemu; trudności związane są najczęściej ze zbyt dosłownym wykorzystaniem tego kontekstu czy też zaklasyfikowaniem go jako jednego z najistotniejszych elementów, przesłaniających m.in. nawiązania filozoficzne, aspekt estetycznego nacechowania tekstu. Na oddalenie kontekstu historycznoliterackiego na rzecz biografii wpływ miała choroba i przedwczesna śmierć autorki *Hymnu bałwochwalczego* (zob. *Wskazania kontekstowe 1, 2 i 3*), jak również tworzona przez nią sama legenda. Jej debiut w latach 1956 i 1957 towarzyszył przemianom politycznym, historycznym, jednak nie jest

bezpośrednim świadectwem przełomu, nie stanowi reakcji na odmienioną nagle, pozbawioną socrealistycznej fasady rzeczywistość. Nikogo i niczego bowiem nie chcą te wiersze reprezentować ani rozliczać, nie głoszą narodowych prawd, nie postulują reform. Nie wpisują się też wyraźnie w żaden z popaździernikowych nurtów poetyckich¹.

Fenomen literackich dokonań Poświatowskiej nie wiąże się z zaangażowaniem społecznym, przynależnością pokoleniową

¹ I. Kiec, *Październikowa Muza*, [w:] tejże, *Halina Poświatowska*, Poznań 1997, s. 44.

i choć podejmowane były również próby poszukiwania podobieństw z „poetami przeklętymi”, „kaskaderami literatury”², to zawsze na plan pierwszy zdecydowanie wysuwa się indywidualność, dość radykalne przekroczenie bariery wstydu w wyeksponowaniu dążeń współczesnej kobiety. Potwierdza go intensywne skupienie na pojedynczym istnieniu, afirmowanie własnej cielesności, celebrowanie jego urody³, odwaga w ujawnianiu pragnienia bliskości, namiętności, poszukiwanie zmysłowego zaspokojenia, eksponowanie relacji oddalających dotychczasowe zahamowania charakteryzujące intymistyczną bezpośredniość⁴. Ponadto intymna gotowość, oczekiwanie na spełnienie, sensualna zachłanność na życie, odkrywanie jego uroków, pulsowanie emocji, namiętności, niepokoje zakochanej kobiety, potrzeba ich nieustannego uobecniania, stale towarzyszące uczucie niezaspokojenia, niegasnącej ciekawości świata, zadziwienie nim i fascynacja rozwijają się w cieniu realnego niebezpieczeństwa, nieustannego zagrożenia, które z upływem czasu staje się coraz bardziej widoczne, coraz boleśniej odczuwane. Sytuację tę autorka wielokrotnie charakteryzuje wprost, m.in. w prozatorskim wspomnieniu zatytułowanym *Opowieść dla przyjaciela*:

Choroba była moją dobrą znajomą. Już mnie niczym nie mogła zaskoczyć. Znałam na pamięć wszystkie jej objawy, odróżniałam gatunki bólu i duszności, wiedziałam też, jak im przeciwdziałać⁵.

jak też:

Pragnienie przymierzałam do wyrazu pragnienie i dla mojej największej miłości – dla życia, poszukiwałam najpiękniejszych określeń. Kocham życie, przyjacielu, i nawet wtedy, kiedy zraniło mnie tak bardzo, że przez krótką chwilę zapragnęłam umrzeć, nawet wtedy nie popełniłam zdrady. Nie zapominaj, że śmierć była zawsze blisko mnie, zbyt blisko, abym nie przywykła do jej

² Np. J. Marx, *Przeznaczenie to jeszcze nie los. (O poezji Haliny Poświatowskiej)*, [w:] tenże, *Legendarni i tragiczni. Eseje o polskich poetach przeklętych*, Warszawa 1993, s. 181-206.

³ B. Witosz, *Afirmacja ciała w literaturze kobiecej*, [w:] tejsze, *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od fin de siècle’u do końca XX wieku*, Katowice 2001, s. 143 i n.

⁴ A. Legeżyńska, *Inna Julia. Kobiecte erotyki w poezji powojennej*, [w:] tejsze, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009, s. 60 i n.

⁵ H. Poświatowska, *Opowieść dla przyjaciela*, [w:] tejsze, *Dzieła*, t. 3: *Proza*, wstęp A. Nasilowska, Kraków 1998, s. 33.

chłodnego, kojącego dotyku, abym nie musiała do niego przywyknąć. Pamiętaj także o tym, że kochałam i że to miłość skazała mnie na śmierć. I przecież jestem, mimo wszystko jestem, mówię do ciebie. Moja jedyna miłość zwyciężyła raz jeszcze, żyje, mogę patrzeć na drzewa chwiejące się na wietrze, do moich oczu dobiega daleki błysk latarni. Słyszę szum spienionej wody i czuję, jak w mojej piersi delikatnie uderza najczulszy z wszystkich odmierzających czas instrumentów – serce⁶.

Wobec tak zarysowanej świadomości przedwczesnej śmierci, postępującej nieuleczalnej choroby serca, nieustannie upływającego czasu przybliżającego do kresu, towarzyszącego im niepokoju i braku możliwości ich realnego oddalenia, unieważnienia powstają pytania o to, jak przeżywać świat, odnajdywać w nim własne miejsce, jak je zagospodarowywać i na jakich zasadach kształtować relacje z samym sobą. Własne istnienie, rozwijające się w poczuciu fizycznego zagrożenia, w twórczości autorki *Ody do rąk* nie ewokuje chęci zanegowania go, całkowitego oddalenia o nim myśli, nie wywołuje niezgody na teraźniejszość, nie sprzyja przyjęciu postawy nacechowanej rezygnacją, oddaleniem lub też ograniczeniem aktywności, wręcz przeciwnie – wobec braku nadziei na doznawanie szeroko pojętej przyszłości oraz postrzegania czasu przeszłego jako dokonanego i w pewnym sensie już utraconego – poetka skupia się na teraźniejszości. Nie ocenia jej, bowiem stanowi ona dla niej wartość samą w sobie, bo „teraz” dookreśla czas życia, który można nasycić jakościami suggestywnie potwierdzającymi podmiotową obecność, wskazującymi na indywidualne przeżywanie rzeczywistości. Dlatego dąży do tego, aby doświadczanie chwili obecnej nabrzmiewało ujawnianiem jej wewnętrznej energii, poszukiwaniem intensywności, harmonii, piękna, witalności, ale też pokory wobec praw natury, otwieraniem się na osobową i nieosobową wzajemność, jej zmysłowość i niezaspokojenie, niedosyt, bowiem tylko w ten sposób możliwe staje się oddalenie niemocy, bezradności, poczucia niebezpieczeństwa.

Wyłaniający się z tak nacechowanej poetyckiej twórczości świat konkretyzuje doświadczanie podmiotowej kruchości, skończoności, przyspieszonego kresu, nieustannie towarzyszącego przekonania o bezpowrotnym przemijaniu. Jego ważną zasadą konstrukcyjną jest

⁶ Tamże, s. 184.

uparte, konsekwentne zaznaczenie bezpośredniej zależności pomiędzy oddychaniem, nierównymi, mocnymi uderzeniami serca a pasją życia, zachłannym, łapczywym zagarnianiem każdej chwili. Uważne rejestrowanie wydarzeń, spotkań, relacji, wysiłków skupienia na często niezauważalnych zjawiskach nie wykluczają świadomości nieuchronnego odchodzenia, lecz stanowią przedmiot np. zachwytu, olśnienia, przyczyniając się do wyzwolenia myśli, emocji równoważących uczucie obcości, samotności, konkretyzując działania obronne, charakteryzujące się niepogodzeniem z losem przy równoczesnym uznaniu jego nieodwracalności. Świadomość poddania się działaniu czasu, silne odczuwanie biologicznego zdeterminowania, wyczulając na pośpieszne rejestrowanie tego, co mija, wyzwalając pragnienie kompensacji, oddalenia obojętności świata, podążając ku wypracowaniu subiektywnych zasad współistnienia, dookreślenia ich wymiaru, zdefiniowania wartości. Sposób podmiotowego postrzegania siebie i swojego miejsca w teraźniejszości, próby odnajdywania w otaczającej rzeczywistości jej urody, obfitości, poszukiwanie z nią kontaktu, czasem wskazującego na przyłgnięcie do niej, pragnienie wtopienia się, zacierania granic, a czasem też oddalania, ograniczania wrażliwości na bodźce dochodzące z zewnątrz, charakteryzuje „szczerłość i autentyczność wyznania lirycznego będące konsekwencją założonej przez autorkę identyfikacji własnych przeżyć z kreowanymi doświadczeniami bohatera lirycznych wierszy”⁷.

Stale towarzyszące uczucie lęku, realnego zagrożenia, determinując ponawiane w całej poezji reguły wyczulenia na balansowanie pomiędzy istnieniem a unicestwieniem, podnosząc wagę różnorodnych form oddalania pustki i nietrwałości, łagodzenia dysonansu pomiędzy zmysłowym pragnieniem bliskości a brakiem możliwości jego realizacji, kształtując relacje podmiotu z samym sobą, nie prowokuje jednak zdecydowanego przeciwstawienia się sobie, zaprzeczenia. Pojawia się zniecierpliwienie i rozpacz z powodu postępującego ograniczenia, oddalenia aktywności, konieczności poddania się odczuwaniu bólu, częstego znieruchomienia, których źródłem jest własna cielesność. I mimo że dookreślaniu stosunku do siebie samego w perspektywie coraz mniej sprawnego, z czasem coraz bar-

⁷ B. Dumowska, „Anegdota o istnieniu”. *Wokół liryków Haliny Poświatowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 138.

dziej słabnącego ciała, w którym rozwija się śmiertelna choroba, towarzyszy zapewnienie o podejmowaniu prób, by „pomiędzy miłość i śmierć / wpleść anegdotę o istnieniu” (***) *kto potrafi...* ze zbioru *Dzień dzisiejszy*), pojawiają się również utwory, w których zdecydowanie i wyłącznie antycypowana jest śmierć własna podmiotu. Rodzą się pytania dotyczące obrazu zaświatów, wyobrażeń ukazujących sposób wkraczania w „smugę cienia”, sugerowania kondycji bohaterki, artykułującej w głównej mierze zubożenie, bezruch, utratę tożsamości, jak również oddanie ziemi i całkowite z nią zintegrowanie, np.:

kiedy umrę kochanie
 gdy się ze słońcem rozstanę
 i będę przedmiotem raczej smutnym
 [...]
 patrząc w płomień kochanie
 myślę, co się też stanie
 z moim sercem miłości głodnym

(***) *kiedy umrę kochanie...* z *Wiersze z lat 1963-1967*)

Jednak najbardziej poruszające są chyba te teksty, w których autorka, podejmując problem śmierci jednostkowej, zwraca się sama do siebie (*Wiersz dla mnie* z *Wiersze z lat 1958-1962*) lub też podmiotowi oddaje swoje imię i nazwisko (***) *Halina Poświatowska to jest podobno człowiek...* z tomu *Jeszcze jedno wspomnienie*, zob. *Wskazania kontekstowe* 4). Liryki te nazywane są „granicznymi”, bo, jak uzasadnia Anna Nasiłowska, „dalej się już posunąć nie sposób”⁸. Obnażenie napięcia towarzyszącego samotnemu umieraniu brzmi dramatycznie, bowiem wydaje się, że nie ma tu żadnej zasłony, gry; naczelną cechą jest bezpośredniość, szczerłość, naturalność, oddalenie masek, luster, jakiegokolwiek rozdwojenia⁹. Jednak nawet w tak nacechowanych i odbieranych tekstach sygnalizowanie skupienia na sobie – na nieuchronnym przybliżaniu do śmierci, przyspieszonej pod wpływem choroby destrukcji ciała – zostaje uważnie zaprojektowane; dostrzec można różnego rodzaju poetyckie zabiegi, jak chociażby operowanie

⁸ A. Nasiłowska, *Krzyk Julii i czarodziejstwo słów*, [w:] H. Poświatowska, *Dzieła*, t. 1: *Poezja*, Kraków 1997, s. 19.

⁹ *Tamże*.

metaforą, porównaniem, wprowadzenie „teatralizacji mowy”, zdialogizowania formy¹⁰. Mimo że ogólne wrażenie wskazuje na mowę spontaniczną, to nie może umknąć uwadze precyzja, konsekwencja, sprawność, z jaką autorka ukrywa „trud rzemiosła”, dbałość o kształt słowa¹¹.

Wymienione powyżej utwory „graniczne”, mówiąc sugestywnie o cierpieniu, trwodze, lęku, ostatecznym zagrożeniu, rejestrują budowanie relacji podmiotu z samym sobą, w której niezwykle istotne jest nie tyle ukazywanie postępującej choroby, nie tyle artykułowanie zniecierpliwienia i braku sił, co „przedziwne zamyslenie”, w dorastaniu do kresu zbliżenie do tajemnicy, odważne wobec jej ostateczności¹²:

Hasiu Hasięńko
nie bój się nie
masz takie ładne usta
i takie oczy wiesz –
zaciśniesz ładne usta
zamkniesz ładne oczy
i jeszcze dłoń w niewielką zwinięsz pięść
Hasiu – Hasięńko
miałaś sukienkę w kropki
miałaś
lubiłaś dzwonić koralikami
lubiłaś –
i miasto które przychodzi w nocy
kochałaś – tak
spójrz –
to wcale nie tak daleko
oni mówią – niebo
spójrz to całkiem blisko
oni mówią – noc
a ty – wrócisz do miasta –

¹⁰ Zob. A. Okopień-Sławińska, *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy?* (*Semantyczne transpozycje form osobowych*), [w:] tejsze, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminarium)*, Kraków 2001, s. 73-99; J. Jarzębski, *Co się zdarzyło w „teatrze mowy”?* [w:] *Autor – podmiot literacki – bohater*, red. A. Martuszevska, J. Sławiński, Wrocław – Warszawa 1983, s. 217-237.

¹¹ Por. I. Kiec, *Filozofia przetrwania*, [w:] tejsze, *Halina Poświatowska*, s. 85-90.

¹² W. Stróżewski, *O doświadczeniu śmierci*, [w:] *Śmierć – przestrzeń – czas – tożsamość w Europie środkowej około 1900*, red. K. Grodziska, J. Purchla, Kraków 2002, s. 23.

wykwitniesz imieniem
 na ustach –
 Hasiu Hasięńko
 już trzeba iść – no chodź

(Wiersz dla mnie z Wiersze z lat 1958-1962)

W zacytowanym wierszu wyraziście rysuje się dążenie do wykreowania nastroju uspokojenia, które potwierdza konsekwentne wprowadzenie ściszonej tonacji uobecniającej i wytłumiającej równocześnie emocje ewokowane świadomością bliskości i nieodwracalności niebezpieczeństwa. Powołanie gry pomiędzy „ja” i „nie-ja”, swoiste przetworzenie wypowiedzi pod kątem zasad funkcjonowania podmiotu, konstruując oscylowanie pomiędzy odkryciem i zakryciem, zbliżeniem i oddaleniem, pozwala na specyficzne ukazywanie prywatnego doświadczenia; buduje intymne i odważne mówienie o najskrytszych odczuciach, umożliwia przenikliwe definiowanie jedyności własnej śmierci. Ukrycie za rolę niepierwszoosobową nie prowadzi do umniejszenia rangi podmiotu, jego odsunięcia na plan dalszy przedstawienia, wręcz przeciwnie – poświadcza natężone odczuwanie siebie. Wobec obezwładniającej świadomości własnej śmierci rozpoznawanie indywidualnych emocji, potrzeb z perspektywy drugiej osoby potwierdza bowiem pojawienie się próby zdystansowania się, w wewnętrznej koncentracji akcentuje pełniejsze wyrażenie odczuwania siebie. Regułą transpozycji form gramatycznych jest tu powołanie postaci „nie-ja”, aktualizującej dystans i bliskość, a kształtowanej przez to, że nie jest obca, doskonale zna sytuację podmiotu i próbuje wskazać pewne rozwiązanie. Wobec rozwijającej się nieuleczalnej choroby, nieustannej degradacji dawnej aktywności, boleśnie odczuwanej przygodności istnienia i braku ocalenia, autoprezentacja od zewnątrz projektuje skoncentrowanie się „ja” na wytworzeniu intymnej przestrzeni komunikowania się z samym sobą, by przekroczyć granicę własnej bezradności, cierpienia; w sytuacji odchodzenia odnaleźć sposób, by ukoić zmysły, uczucia, by z doświadczenia śmierci oddalić jej nagłość i dramatyzm.

Obok gry form osobowych, organizującej utwór skomponowany na wzór kołysanki, charakteryzujący się operowaniem integrującymi całość powtórzeniami, ściszoną tonacją, bezpośrednimi zwrotami

podmiotu do siebie konkretyzującymi „domowe, dziecinne imię”¹³, realizującej pełniejsze, doskonalsze samoprezentowanie, istotnym elementem poetyckiej kreacji jest podkreślenie tego, co w codziennym zmaganiu częstokroć nieuchwytnie, co umyka w powszedniej egzystencji. Wyartykułowane zostaje przywiązanie do kruchych, pozostających w bezpośrednim kontakcie, a poddanych przemijaniu przedmiotów, zaakcentowana jest uroda bohaterki, jej dbałość o wygląd, co potwierdza sensualne, intensywne afirmowanie życia, skoncentrowanie na tym, co cielesne, konkretne; zmysłowo postrzegana teraźniejszość staje się schronieniem przed udręką bólu, lęku, koniecznością odejścia. Te cechy, jak i patrolujące całości tekstu zagrożenie obecności „ja”, implikują ze strony „nie-ja” charakteryzującą dialog „śpiwną”, „kameralną”¹⁴ łagodność, osiąganą dzięki zastosowaniu zdrobniałego imienia bohaterki, bezpośrednich do niej zwrotów, zniżonego do szeptu ponaglenia, ściszonej zachęty w finalnym wersie oraz wyartykułowaniu licznych powtórzeń. Powracają najczęściej czasowniki, a ich istotną cechą jest zastosowanie czasu przeszłego do ulubionych czynności, preferencji „ja” (np. „lubiłaś dzwonić koralikami”, „i miasto które przychodzi w nocy / kochałaś”), w czasie teraźniejszym użyte czasowniki podkreślają bliskość i konieczność odejścia, łagodzą wywoływane nim uczucia, oswajają jego obcość, z kolei w przyszłości opisują tylko jedno wydarzenie – śmierć.

„Hasia, Hasieńka” przedstawiona w sytuacji tragicznej, młoda osoba w oczekiwaniu na własną śmierć, pozoruje cudzą, ale bliską obecność, by odważnie wejrzeć w siebie, by przygotować się na to, co niesprawiedliwe, ale ostateczne. Sama siebie przekonuje o nieodwołalności wyroku losu, odnajdując w tradycyjnych wyobrażeniach zaświatów elementy przynoszące ukojenie. Po śmierci nie będzie pustki, poczucia samotności, lecz „niebo / spojrz całkiem blisko”, obiecuje sama sobie: „wrócisz do miasta – / wykwitniesz imieniem”.

¹³ A. Nasiłowska, *dz. cyt.*, s. 14. „Dziecinne imię”, którego wykładnikami są np. „Hasia” lub „Hasieńka”, można zaliczyć do tzw. zdrobnień (deminutiwum, hipokorystyku), które stanowią formacje słowotwórcze o dominującej funkcji ekspresywnej, emocjonalnej – srodki wyrażania pozytywnego nastawienia uczuciowego, zmniejszenia dystansu między interlokutorami, tworzenia atmosfery bliskości, czułości.

¹⁴ I. Kiec, *Filozofia przetrwania*, s. 83-86.

Wewnętrzne nakierowanie, próbujące opanować trudne do wyobrażenia poczucie własnej skończoności, podąża ku próbie nie zanegowania siebie, lecz jeszcze mimo wszystko afirmowania swojej obecności; nieważne, że niedoskonałej, już skazanej na niebyt, ale jeszcze funkcjonującej w bezpośrednim zetknięciu z tym, co dotykalne, co pozwala zrozumieć swoją sytuację, co wnosi do rozumienia siebie poczucie przynależności i odróżnienia.

W *Wierszu dla mnie* zaakcentowana zostaje bardzo wyraźnie jedna z istotniejszych cech wyróżniających twórczość Haliny Poświatowskiej i nie chodzi tu tylko o zbudowanie wypowiedzi na zasadzie przeciwstawienia: życie – śmierć, lecz o wyeksponowanie „przywiązania do swej cielesności [...], do materialnej strony świata”¹⁵. Uruchamia je m.in. sportretowanie w kilku szczegółach wyglądu bohaterki, wymieniona jest „sukienka w kropki”, „koraliki”, a także „ładne usta”, „ładne oczy” oraz dłoni. Opis byłby dość konwencjonalny¹⁶, gdyby nie dotyczył postaci, która „właśnie teraz się trudzi / nad własnym umieraniem” (***) *Halina Poświatowska to jest podobno człowiek... z tomu Jeszcze jedno wspomnienie*). Koncentrację uwagi na cielesnym aspekcie istnienia, pragnienie zatrzymywania doznań, nawet w sytuacji zbliżania się do nieubłaganego kresu, bezpośrednio tłumaczy przekonanie, że ciało to podstawowy gwarant istnienia i mimo boleśnie doświadczanego postępu choroby nie można go zanegować, podważyć, a spowodowane nim zakłócenia egzystencji można jedynie próbować oswoić (por. *Wskazania kontekstowe* 5). Tak zdecydowanie ukierunkowana świadomość, podążając ku wyeksponowaniu przywiązania do materialności, do bardzo wyraźnego preferowania sensualnie zdominowanego poznania, artykułuje również poszukiwanie najważniejszego potwierdzającego podmiotową obecność przeżycia – miłosnego zaangażowania, zmysłowego spełnienia. Tę cechę poezji Stanisław Grochowiak komentuje następująco:

Poetycki świat uroczej poetki z Krakowa – wychodząc poza prosty schemat cenzurek – ma dla mnie posmak nadzwyczajny. Straciłem już nadzieję na podobny fenomen w polskiej kobiecej poezji. Na fenomen autentycznego erotyzmu.

¹⁵ *Tamże*, s. 84-85.

¹⁶ Por. D. Ostaszewska, *Postać w literaturze. Wizerunek staropolski. Obrazy – konwencje – stereotypy*, Katowice 2001.

[...]

Poświatowska – pierwsza u nas chyba – wyzbyta jest zupełnie z elementów wstydu, wstydząc się co najwyżej kokieterii. Cała jej poezja to czujne, aż bolesne w swej intensywności skupienie uwagi na fenomenie własnego ciała¹⁷.

Obrazowanie ciała, podkreślające jego konkretność, dotykaność, wnikliwie realizujące różnorodne odsłony zawierzenia zmysłom, pojawia się w całej poezji autorki *Dnia dzisiejszego*. Cechą wyróżniającą w pierwszym okresie twórczości jest skupienie na doświadczeniu miłości, marzeniu o nim, oczekiwaniu na zauroczenie, na intymną relację, które nasycone zostają charakterystyczną intensywnością podyktowaną niepokojem, przecuciem niespełnienia, niedokończenia, realnej ostateczności. Erotyczna fascynacja drugą osobą, pragnienie rozkoszy, celebrowanie intymności, przyzwolenie na wzajemność przewyciężają dystans, w zmysłowym przybliżeniu dążą do przenikania granic, do całkowitego zjednoczenia, „w z a j e m n e g o z a w ł a s z c z e n i a ludzi poddających się miłosnej ekstazie”¹⁸ (por. *Wskazania kontekstowe* 6). Ten szczególny rodzaj intymności, podyktowany bliskością śmierci, zniszczenia, nietrwałości, powodując zagęszczenie przeżycia, decyduje również o jego sile i bezkompromisowości, np.

[...]

modłę się do ciebie

jaka to religia
w której czci się usta
wygiętego boga przedświtów
ach religia

wspaniali bluźniercy
jesteśmy sobie
zamkniętym czworokątnym światem

(*** *jestem dla ciebie czuła...* z tomu *Hymn bałwochwalczy*)

¹⁷ S. Grochowiak, *Ciało*, „Współczesność” 1959, nr 5, s. 8-9.

¹⁸ J. Pieszczechowicz, *Walka z niebytem. (O poezji Haliny Poświatowskiej)*, „Literatura” 1988, nr 3, s. 33.

[...]
 zewrzyj mocniej zęby
 na moim lewym ramieniu
 zerwij skórę – przeszkadza
 naszym napiętym mięśniom
 spleść się – w nierozplecione

(*Chwył reklamowy z tomu Hymn bałwochwalczy*)

Odważne, zachłanne wzajemne przeniknięcie, bezpośrednia bliskość, próbujące pokonać obojętność świata, przeciwstawiające się obcości, wyraźnie ewokują zasady doświadczania ciała. Poddające się zmysłowej przyjemności, przyzwalające na kontakt, będące źródłem pragnienia i jego zaspokojenia, aktywne, nieustannie czujne budzi zachwyt. Nie pojawiają się wówczas pytania dotyczące jego wnętrza, podmiot nie próbuje odgadywać reguł jego funkcjonowania, całkowicie się mu podporządkowuje, koncentruje na zmysłowej percepcji, próbuje objąć całe bogactwo bodźców. Poszukuje również w wymiarze natury elementów, z którymi mógłby się utożsamić, by zwielokrotnie odczuwanie jedności, by w symbiotycznej relacji, mnożyć fascynację materialnością istnienia, co w jednym z utworów pozwala wyznaczyć:

jestem nią błyskam biało w zachwycie nad sobą płowym grzbietem ocieram się
 o pieczętę traw. Łasica – podłużny płomyk wychynęła z krzaków i szalonym
 tańcem powiedziała istnieniu o sobie.

[...]

(*Łasica z tomu Hymn bałwochwalczy*)

Intensywność odczuwania bliskości, spontaniczność, odwaga w doświadczaniu siebie w i przez cielesność, jak też zadowolenie z wyglądu, jego celebrowanie, podkreślanie urody wskazują na bardzo ważny rys konstytuowania relacji podmiotu z samym sobą. Akceptacja ciała mimo jego niedoskonałości, naznaczenia piętnem przedwczesnej śmierci, zgoda na nie, a nawet bałwochwalczy kult to wyzwanie wobec choroby, próba załagodzenia odczuwania przemijania. Uważne przyglądanie się sobie, strojenie, posługiwanie się różnego rodzaju kobiecymi rekwizytami, makijaż częstokroć nie mają na celu „kuszenia, przyciągania uwagi innych, ale utwierdzanie własnej

urody, dawanie sobie zadowolenia”¹⁹. Pozbawione gry eksponowanie własnego ciała, jego płci i szczerość w samouwielbieniu²⁰, dookreślające narcystyczną postawę bohaterki, prowadzą do pogłębionej kontemplacji własnego ciała, bez wstydu wyrażającej pożądanie, tęsknotę, zaufanie do jednostkowego doświadczenia percepcyjnego, uintensywniającej przeżywanie chwili obecnej (np. *Moment, Lustro*, *** *mam ciebie w roztańczonej krwi...* z tomu *Hymn bałwochwalczy*).

Jednak już w późniejszym zbiorze zatytułowanym *Oda do rąk* perspektywa postrzegania swojego ciała zdecydowanie się zmienia. Zamiast zachwytu, przerywającej samotność, obcość bliskości pojawiają się sygnały, które w ostatnim poetyckim tomie jeszcze zdecydowanie się nasilą. Opis wzruszenia, z jakim bohaterka przyglądała się swojemu ciału, żarliwość, z jaką przekraczała granice intymności w miłosnym zbliżeniu, zastępuje niepokojące zniecierpliwienie, poszukiwanie samotności, oddalanie się od świata zewnętrznego (np. „odpycham nogą wszechświat” z utworu *między* z tomu *Jeszcze jedno wspomnienie*), dostrzeganie coraz wyraźniejszych niepokojących zmian, coraz intensywniejsze wyczulenie na przemijanie, nieuchronne podążanie ku rozpadowi. Ciało nadal jest bezpośrednio dane, konkretne, dotykalne, ale przede wszystkim niezwykle kruche, bezbronne, nietrwale, skrywające tajemnicę. Rozwijająca się choroba, będąca źródłem coraz większych ograniczeń, utrudniająca poruszanie się, oddychanie, przyczynia się do próby zdefiniowania stosunku do ciała naznaczonego swoistego rodzaju ambiwalencją, krystalizującą pragnienie oddzielenia się od niego, zapomnienia przy równoczesnej konieczności jego uznania. W tym okresie powstają utwory, w których podmiot nadal mówi o materialności ciała²¹, o przywiązaniu do niego, a także o próbie zdystansowania się. Ciało jest już zaledwie tolerowane, dominuje pragnienie ukonstytuowania się zdecydowanego oddalenia od niego. Jednak całkowite i bezwzględne zwrócenie się przeciwko niemu, byłoby również zanegowaniem swojej tak cennej obecności, stąd relacje cechuje bunt i świadomość jego porażki.

¹⁹ A. Nasiłowska, *dz. cyt.*, s. 16.

²⁰ S. Grochowiak, *dz. cyt.*

²¹ K. Glondys, *Kultura i zmysły. (W dziesiątą rocznicę śmierci Haliny Poświatowskiej)*, „Życie Literackie” 1977, nr 44.

W planie poetyckiego przedstawienia nieporadność ciała i jednocześnie przywiązanie do niego, ból przemijania, cierpienie i brak akceptacji, a także czułość konkretyzują najczęściej metafory. Ich konstrukcje uobecniają zakłócenie bezpośredniej zależności pomiędzy wymiarem psychicznym a fizycznym, dążenie do obdarzenia samodzielnością chorego ciała, próbę zbudowania dystansu, mentalnego oddalenia się od niego. Funkcję tę często spełniają elementy przywoływane ze świata natury, m.in. są to niższe organizmy zwierzęce, co pozwala na zakłócenie procesu utożsamienia „ja” z własnym ciałem, a ożywienie i odłączenie najważniejszego wewnętrznego organu – serca – powodując jego usamodzielnienie, realizuje próbę unieważnienia jego dyktatury (np. *** *delikatnie niosę moje serce...* z tomu *Oda do rąk*). Ponadto niezwykle nośna znaczeniowo jest również metafora, w której obraz ciała projektuje przywołanie określonej, jednoznacznie negatywnie nacechowanej przestrzeni. Uwagę zwraca tu liryk rozpoczynający drugi zbiór poetki zatytułowany *Oda do rąk*, w którym ciało zostaje przedstawione na wzór labiryntu, pełnego zakamarków, nieznanego, ograniczającego, co zdradza fizjologiczne uwarunkowanie ludzkiego istnienia oraz świadomość zamknięcia w nim (np. *** *nie mam dawnej czułości dla mojego ciała...* z tomu *Oda do rąk*).

Zaakcentowane cechy poezji Haliny Poświatowskiej, wśród których na plan pierwszy wysuwają się: sensualne postrzeganie rzeczywistości, zdominowanie go poszukiwaniem w sytuacji bezpośredniego zagrożenia możliwości oddalenia lęku, załagodzenia rozpacz, kontemplowanie teraźniejszości, eksponowanie swoistego, podyktowanego bliskością śmierci, nienasycenia, niespełnienia konstytuują, jak opisał to Stanisław Grochowiak, fenomen kobiecego ciała²², potwierdzają w rozwoju literatury współczesnej sugestywnie zaprezentowane przejście od kultury „oka” do kultury cielesności²³. Wśród utworów wyznaczających tak trudną do wyartykułowania ambiwalencję w konstruowaniu relacji „ja” z własnym ciałem, wobec bezpośredniego zagrożenia i pustki istotne miejsce zajmują te teksty, w których wyraźnie zostaje wyartykułowany zachwyt cielesnością,

²² S. Grochowiak, *dz. cyt.*

²³ B. Przymuszała, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006; A. Legeżyńska, *dz. cyt.*

implikowany nią egocentryzm i narcyzm, oraz, wynikające ze świadomości przemijania, śmiertelności, przywiązanie, doświadczenie drogocенności. Zdziwiałające są liryki projektujące odważną próbę oceny zaistniałej sytuacji, ukazujące kruchość życia i podkreślające mimo wszystko akceptację siebie, którą lapidarnie ujmuje dwuwiers:

z takich nitek uplątane jest ciało
zachwył i ból zachwył i ból

(*** z *takich nitek uplątane jest ciało...* z tomu *Jeszcze jedno wspomnienie*)

Tak lakonicznie sformułowaną myśl interesująco rozwija przywołany na początku utwór zaczynający się od słów *** z *żywych bolesnych gałęzi...* Jego regułę konstrukcyjną wyznacza wprowadzenie metafory, w której zaakcentowany zostaje aspekt wizualny i symboliczny implikowany zestawieniem ciała i ogrodu. Zabieg ten ujawnia przestrzenność, ale nie w pełni naturalną otwartą, swobodną, jak np. las czy łąka (np. *** *Odkąd cię poznałam...* z *Wiersze z lat 1956-1958*), lecz naturalną zagospodarowaną, uporządkowaną, wytyczoną. Ogród to obszar posiadający ściśle określone kontury, często sformalizowany, uładowany bądź też bardzo zróżnicowany²⁴ (por. *Wskazania kontekstowe* 7), pełni funkcję ozdobną, użytkową. Przeniknięcie w metaforze znaczeń ogrodu i ciała, potwierdzając podjęcie próby zrozumienia kondycji podmiotu, zdecydowanie aktualizuje jego wartościowanie. Wyrażna sugestia obrazowa potwierdza, że ciało ludzkie to zamknięta przestrzeń, izolowana od otoczenia zewnętrznego, by w ten sposób zachować swoją odrębność, tożsamość, by kontaktować się z nim dzięki zmysłom, według indywidualnych potrzeb wychodzić mu naprzeciw. Jednak konceptualne zestawienie ciało-ogród nie nasuwa skojarzeń z kwitnieniem, zapachem, pełnią zmysłowego odczuwania, nie wskazuje też na przyjemność, z którą może być związane przebywanie w jego obrębie. Z sensualnej materialności całego przedstawienia wyłania się tylko jeden szczegół – gałąź, z nich skonstruowane jest ciało²⁵. W utworze Poświatowskiej

²⁴ Zob. R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978.

²⁵ Wykorzystanie rzeczownika „gałąź” można motywować asocjacjami znaczeń: podstawowym – związanym z pędem, wyrastającym z pnia drzewa i medycznym – odnogą, odgałęzieniem jakiegoś organu, części organizmu (zob. USJP).

nie chodzi więc tylko o ukazanie materialnego aspektu pojedynczego istnienia, ale istotne jest przede wszystkim poddanie uważnemu oglądowi ciała „żywego i bolesnego”, któremu towarzyszy świadomość, że jest to nieuchronny atrybut egzystencji. Przestrzenną strukturę ciała wyznaczają spersonifikowane gałęzie, kunsztownie ze sobą zespolone, ściśle połączone, co potęguje wrażenie izolacji, odczuwania negatywnego zamknięcia; zwracają też uwagę na stałość bólu, jego dokuczliwość, brak możliwości uśmierzenia.

W poetyckim przedstawieniu wewnętrzny pejzaż ciała nasycony spotęgowanym cierpieniem, odczuwaniem wobec niego bezradności, implikując niezwykle intensywną emocjonalność, nie prowadzi jednak do podjęcia próby jego zanegowania, podważenia, nie ma tu nawet podmiotowego kreowania dystansu. Bohaterka w pełni się z nim utożsamia, mimo że uniemożliwia poruszanie się, zdecydowanie zawęża sferę doznań, ogranicza egzystencję. Choroba, sprowadzając ból, wymaga skupienia, nieustannej uwagi, wytężonej obserwacji nadchodzącego zagrożenia, którego przyczyna tkwi we wnętrzu, domagając się wówczas znieruchomienia, odsunięcia od siebie wszelkich pokus kontaktowania się ze światem zewnętrznym. Umniejszając codzienne funkcjonowanie, odsłaniając okrucieństwo przyspieszonego kresu, sprowadza całe istnienie do kontemplowania „rozkładu egzystencji”²⁶. Cechuje go unieważnienie poczucia bezpieczeństwa, trwałości, przewidywalności, brak predyspozycji, by swobodnie, zgodnie z wolą podążać ku realizacji celów. Ciało, w którym zagnieżdżyła się śmiertelna choroba, będąc źródłem niepokoju, lęku, ukierunkowuje rozważania ku odkrywaniu własnej „inności”, które narasta w miarę upływu czasu. Wyznacza ją różne odczuwanie samotności, pozostawanie samemu w rozpacz, obsesyjnie powracające oczekiwanie na nicłość, obsesja przemijania:

Samotność człowieka wynika także z faktu jego przemijalności. Jest zanurzony w czasie, w czasie ma swój kres. Nikt nie może nikogo zastąpić i nikt nie może przejść razem z nim granicy czasu. Nie tylko więc nieskończoność granic wszechświata i przypadkowość występujących w nim zdarzeń, ale i przemijalność jest źródłem samotności metafizycznej. Co oznacza samotność w czasie? Samotność nie wypływa stąd, że przemijamy sami i sami musimy przekroczyć granicę czasu, lecz że nie potrafimy się pogodzić z tą przemijalnością. Samot-

²⁶ F. Chirpaz, *Nieprzeznaczoność*, [w:] tenże, *Ciało*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 24.

ność to poczucie nieubłagalności przemijania, to świadomość niemożności poradzenia sobie z czasem²⁷.

W analizowanym liryku doświadczenie samotności dodatkowo intensyfikuje nie wybór a konieczność, zdeterminowanie oczekiwaniem na przyspieszoną śmierć; podmiot podporządkowuje się dyktatowi ciała, to ono ustala reguły funkcjonowania, izoluje, spersonifikowane „płacze po nocach”. Wobec teraźniejszości, którą cechuje odczuwanie utraty, braku poczucia pewności, udaremnienie dawnej aktywności, skonkretyzowany zostaje jeden z istotniejszych mechanizmów obronnych – wspomnianie. Obejmuje ono dawne uczucia, zarejestrowane doznania, sensualne obrazy, ślady minionego, które bardzo wyraźnie dookreśla zmysłowe ukierunkowanie, a dokładniej – zawierzenie dotykowi²⁸. Ustala on kształtowanie relacji z najbliższym otoczeniem w bezpośredniej bliskości, pokonuje poczucie obcości, służy pokonywaniu fizycznego dystansu, to najintymniejszy ze zmysłów²⁹, jednoznacznie sygnalizujący jednostkowe położenie w świecie. Dotyk, warunkujący nawiązanie i zachowanie kontaktu z materią, w poetyckim przedstawieniu najczęściej konkretyzują obrazy dłoni, rąk, palców. Zyskują one pewną autonomię, prowadząc do poznania świata, jak też stając się „instrumentem gry miłosnej”³⁰. Wśród zarejestrowanych w liryku *** z żywych bolesnych gałęzi... dotknąć uwagę przykuwają dwa typy kontaktu.

W strofie pierwszej zaakcentowana intymność budzi lęk, bowiem „zielone palce drgają / zaciśnięte na gardle wiatru”, co sugeruje sytuację „graniczną”, niebezpieczne zbliżenie się do kresu. Akt, który zaklasyfikować można nawet jako agresywny, metaforycznie uobecnia fizjologiczną trudność, realne niebezpieczeństwo. Zaciśnięte

²⁷ T. Gadacz, *Samotność*, [w:] tenże, *O umiejętności życia*, Kraków 2009, s. 101-102.

²⁸ Na funkcję tego zmysłu w poezji Haliny Poświatowskiej zwróciła uwagę m.in. Anna Legeżyńska. Zob. tejże, *Etiuda tematologiczna na cztery ręce (Przyboś i Poświatowska)*, [w:] tejże, *dz. cyt.*, s. 203-207.

²⁹ Pamięć dotyku została między innymi wyeksponowana wyrażeniem „puszystość ptasich skrzydeł”, w której nawiązuje się do takich cech, jak miękki, lekki, delikatny („jak puch”). W cytowanym wyrażeniu „puszystość” jako rzeczownik jest członem (składniowo i semantycznie) nadrzędnym, co powoduje uwydatnienie atrybutów, nadanie im większego znaczenia niż samo określenie obiektu – inaczej mówiąc, taka konstrukcja akcentuje i skupia uwagę na doznaniach zmysłowych (puszystość, delikatność, lekkość), a nie na obiekcie – „skrzydłach”.

³⁰ A. Legeżyńska, *Etiuda tematologiczna...*, s. 203.

palce nie sygnalizują czułości, delikatności w nawiązywaniu relacji z osobowym bliskim „ty”, ewokowane nimi znaczenie przesuwają gest raczej ku bezpośredniemu zagrożeniu życia, ku intymności w zmaganiu z brakiem oddechu, śmiertelną słabością. Z kolei w drugiej części utworu „tańczą widzące palce” i „ręką dotykam ust” demonstrują aktywność ukierunkowaną na potwierdzanie podmiotowej obecności „tu i teraz”. Dotyk skupia i zagęszcza relację „ja” z samym sobą, pozwalając na nieustanny przepływ bodźców, intensyfikuje odczuwanie siebie, jak też współlistnienie z najbliższymi znajdującymi się przedmiotami. Przyjemność wynikająca z uruchomienia dotykania i bycia dotykaniem nie pozostaje jednak w jednoznacznej opozycji wobec taktylnego rozpoznawania uobecnionego w pierwszym fragmencie. Oba dotknięcia, jawnie konkretyzując materialność istnienia, potwierdzają bowiem już wcześniej zasygnalizowaną cechę poetyckiej twórczości Haliny Poświatowskiej, którą sama zdefiniowała jako „zachwyty i ból zachwyty i ból”. Oba te doznania odkrywają złożoność psychofizycznej kondycji jednostki, potwierdzają niepokój i lęk, ale też fascynację, afirmację, nigdy niezaspokojone pragnienie, „pulsowanie namiętym niespełnionym” (***) *jestem z upływającej wody...* z tomu *Hymn bałwochwalczy*) wobec nieuchronnego przemijania. Wskazuje to na odważną próbę rozumienia siebie w sytuacji „granicznej”, którą charakteryzuje rozpacz i bunt³¹, jak też świadomość ostatecznej klęski.

Bohaterka wierszy mimo drżenia, dążąc do przeciwstawienia się ograniczeniom, kruchości, nietrwałości ciała, pragnie bliskości zmysłowej, gwałtownej, zawłaszczającej, która realizowana jest nie tylko w sferze relacji osobowych. Miłość, potrzeba spełnienia, intymności obejmuje całe życie („mojej największej miłości – dla życia” powie w *Opowieści dla przyjaciela*). Potwierdza je m.in. uważne przyglądanie się sobie, celebrowanie urody nagiego ciała, towarzyszące temu szczególne wyostrenie zmysłów, ich zachłanność. W analizowanym utworze zintensyfikowanie wrażliwości sensualnej potwierdza wielowymiarowe uruchomienie najpierw zmysłu dotyku, a potem także wzroku i słuchu, co znajduje odzwierciedlenie w charakterystycznym uporządkowaniu poetyckiej całości. W części pierwszej zasygnalizowane są wrażenia ewokowane wprowadzeniem pory nocnej,

³¹ Zob. H. Poświatowska, *Opowieść dla przyjaciela*, [w:] *też*, *Dzieła*, t. 3: *Proza*, Kraków 1998, s. 28.

w części drugiej zaś pojawiają się efekty bezpośrednio związane z bardzo wyraźną zmianą, pojawia się bowiem dzień (istotną funkcję pełni tu najkrótszy w utworze wers – „świt” – dokonujący zdecydowanego podziału). W mroku uprzywilejowany jest dotyk, ma on zdolność precyzyjnego sytuowania w przestrzeni w momencie, gdy bodźce wzrokowe są zdecydowanie ograniczone. Ponadto zapewniając odczuwanie siebie w styczności z tym, co inne, zdecydowanie potwierdzając konkretną jednostkową obecność „tu i teraz”³², oddala myśl o śmierci, rozumianej jako fizyczne ubycie z tego świata, jako unieważnienie zmysłowego odczuwania, np.:

na krawędzi mijania
nie ma pocałunków
nie ma zapachów
ani kolorów
[...]

(*** na krawędzi mijania... z tomu *Hymn bałwochwalczy*)

W poezji autorki *Dnia dzisiejszego* choroba porażająca całą egzystencję, domagająca się przededefiniowania wszystkich oczekiwań i pragnień, zagnieżdżająca się wewnątrz młodego ciała, nie prowokuje jego jednoznacznej negacji, wręcz przeciwnie – bardzo często konkretyzowana jest afirmacja urody, bałwochwalcze zapatrzenie, zadowolenie. Zachwyt jego możliwościami doznawania budzi również to, że wrażliwe jest ono tak samo na nierówne bicie serca, jak i na dotyk wiatru czy pieszczotę kochanka. Czułość, z jaką podmiot pochyla się nad własnym ciałem, w utworze *** z *żywych bolesnych gałęzi...* rejestrują „tańczące widzące palce”, oddech, dotykanie ręką ust, jak też uśmiech. Nie wspomina on wprost o przemijaniu, konstruuje autoportret oparty na metaforycznym obrazowaniu, które akcentuje, mimo rozwijającej się, destrukcyjnej kondycję choroby, rzeczywiste doświadczanie siebie w sensualnej bliskości. Funkcję tę, obok zaakcentowania doznawania dotykowego, pełni również zaktywizowanie odbioru wzrokowego i słuchowego, które wprowa-

³² Gabriela Świtek wprost pisze: „To dzięki dotykowi upewniamy się, że zamieszkujemy rzeczywiste, a nie wirtualne miejsca”. Też, *Architektura i aporie dotyku*, [w:] *Spektakle zmysłów*, red. A. Wieczorkiewicz, M. Kostaszuk-Romanowska, Warszawa 2010, s. 30.

dzają kształt, barwę, ruch, a także dźwięk. Ożywione palce poddają się woli podmiotu, pozostające w bliskim kontakcie z klawiszami instrumentu, wyczuwające ich gładką powierzchnię, doświadczające inności, umożliwiające zetknięcie i poznanie, skupiają uwagę na przeżyciu chwili teraźniejszej, dostarczają bohaterce zmysłowej przyjemności. Stanowią źródło doznawania, zachwianej w momentach chorobowych ataków, swoistej jedności, współistnienia ukonstytuowanego przez „ja” i jego ciało. Konkretność istnienia w tym miejscu i w tej chwili³³ potwierdza także oparty na intymnym zbliżeniu ruch w kierunku ust, intensyfikuje on odczuwanie siebie przez delikatne dotknięcie, zatrzymanie na powierzchni ciała poznających i potwierdzających konkretność istnienia palców. Odczuwanie siebie w zmysłowym kontakcie rozwija także przywołanie czynności, która dostrzegana jest dopiero w momencie, gdy coś ją zakłóca, to oddychanie. Najbardziej elementarna umiejętność, na co dzień nie budząca zainteresowania, a stanowiąca istotę ludzkiej egzystencji, zakłada nieustanny ruch, wymianę pomiędzy jednostką a otoczeniem, wskazując niezbicie, że jest ona częścią świata, że doznaje go w sposób bezpośredni:

Przed wszystkim każdy oddech dowodzi, że nie jesteśmy jednostkami wydzielonymi z otoczenia. Przynależymy nieodwołalnie do rozległej powietrznej całości, od której – wbrew składanym nieraz hardym deklaracjom – nie potrafimy się odciąć. Jesteśmy odroślami powietrza. I biorąc pod uwagę te warunki, nie mamy podstaw, by przedstawiać siebie jako indywidua niezależne, kompletne i skończone w sobie. Czynność oddychania demonstruje, że jesteśmy tworam i na wpół wyodrębnionymi. Zaledwie wylaniamy się z powietrznych przestrzeni. Wprawdzie nasz kształt zarysowany jest wyraźnie, ale złudnie, bo próba oderwania się spełza na niczym. Co więcej, aby istnieć, musimy być otwarci. A to nie ogranicza się do powietrza³⁴.

Ponadto:

Warto też mieć w pamięci niezwykłą właściwość oddychania: ono zamienia martwe w żywe, nieożywione w ożywione, na tym polega³⁵.

³³ J. Brach-Czaina, *Dotknięcie świata*, [w:] tejsze, *Błony umysłu*, Warszawa 2003, s. 57-72.

³⁴ Tejsze, *Nie ptaki, ale powietrznicy*, [w:] tejsze, *dz. cyt.*, s. 30-31.

³⁵ *Tamże*, s. 34.

W centrum poetyckiego świata Haliny Poświatowskiej znajduje się obok ciała tak właśnie pojęty oddech, jako pożądaný gwarant istnienia, podstawa budowania siebie i jednostkowych relacji ze światem. Zaburzenia w oddychaniu, nierówny rytm serca, zakłócając funkcjonowanie, ewokując zmęczenie, domagając się znieruchomienia, przeczekania kolejnego ataku, ujawniają konieczność uważnego, zaniepokojonego wsłuchiwania się we własne ciało, w jego potrzeby, podporządkowania się mu. Ból przeobrażając egzystencję od podstaw, oddalając zainteresowanie tym, co zewnętrzne, co nie ma bezpośredniego wpływu na kondycję podmiotu, zdecydowanie ją zubaża, dotkliwie ogranicza doznawanie siebie do chwili obecnej, „odbiera nadzieję na jakieś *potem*”³⁶. Istotnym następstwem odkrywania w ciele jego bolesności, kruchości, skupienia się na cierpieniu i związanej z nim bezradności jest również potrzeba odizolowania się, poszukiwania odosobnienia. Zwrócenie się ku sobie samemu prowadzi do samotności, której odczuwanie w miarę postępującej choroby nasila się.

W omawianym utworze, obok uprzywilejowania zmysłów w odczuwaniu siebie, lęku i zachwytu w budowaniu relacji z własnym ciałem, odczuciem modelującym całą kompozycję jest właśnie samotność³⁷. Jednak nie oddala ona od terażniejszości, nie unieważnia świata zewnętrznego, sprzyja raczej skupieniu na sobie, w relacjach z samym sobą pozwala na uważne wsłuchiwanie się w siebie, we własne potrzeby i pragnienia. Uczucie to, towarzysząc sytuacji „granicznej”, nie będąc pożądanym, lecz wymuszone, narzucone przez coraz mniej sprawne ciało, zyskuje szczególną intensywność, którą wyraźnie konkretyzuje przywołanie w liryku nocnej pory. Zwracając uwagę w doświadczeniu siebie na połączenie poczucia oddzielenia, zagrożenia, niepewności i obawy przed nieznanym, uobecnia najwyższy stopień wyobcowania, przeżycia obojętności świata i podmiotowe z nim zmagania:

³⁶ F. Chirpaz, *dz. cyt.*, s. 24.

³⁷ Jest ona m.in. przywoływana we fragmencie „gniazda pełne nieobecności”. Gniazdo niesie ze sobą skojarzenia nie tylko związane ze schronieniem, lecz także z jego mieszkańcami i skupiskiem, nagromadzeniem czegoś (por. zn. 1, 2 i 3 w USJP). Tutaj jednak w połączeniu z nieobecnością wyeksponowano przeciwieństwo – nagromadzenie nieistnienia, braku, więc i samotności.

Pośród wszystkich doświadczeń granicznych tym, w którym doświadczenie samotności wydaje się być najgłębsze, jest umieranie. Samotność umierania odsłania nam zarówno samotność metafizyczną, jak i samotność ontologiczną.

[...]

Śmierć jest idealnym stanem osamotnienia. Jest bowiem ostatecznym milczeniem³⁸.

Wiersz Haliny Poświatowskiej, akcentując nie lęk przed samotnością, ale przed wypełnieniem losu, uwrażliwiająca na czekanie, jak też na zdecydowanie zawężone poznawanie, podąża ku uchwyceniu kondycji bohaterki uwarunkowanej jej niedoskonałą cielesnością. Istotną funkcję pełni tu ukazanie zdolności do zmysłowej aktywności, odczuwania wielu bodźców i komponowania z nich całości, odkrywania jedności w wielości, podejmowania próby wielopłaszczyznowego objęcia tego, co dostępne. Podmiotowe relacje zdeterminowane uważnym wsłuchiowaniem się w wewnętrzną, wyznaczony biciem chorego serca, rytm ciała, uzupełnia pragnienie zmysłowego kontaktu z tym, co inne, jak też sugestywne zaakcentowanie teraźniejszości, w przeważającej mierze jej pozytywne wartościowanie. Budują one zasady jednostkowego współuczestniczenia w istnieniu świata, ewokują skupienie na ściśle wydzielonym odcinku czasu, co pozwala na odkrywanie jego konkretności, sprzyja też oddalaniu nieufności i niechęci tego, co nieznanne, a usytuowane w niedalekiej przyszłości. Ustanowione w ten sposób zasady funkcjonowania, zbudowane na dążeniu do załagodzenia odczuwania skutków rozwijającej się śmiertelnej choroby, oscylujące pomiędzy rozpaczą a radością, podążają ku uprawomocnieniu utożsamienia się podmiotu z własnym ciałem. Tekst nie konkretyzuje również przekonania tak charakterystycznego w sytuacji przewlekłej choroby, nasilającego się bólu, które François Chirpaz zdefiniował następująco:

Chory, będąc upośledzony, niezdolny do włączenia się w świat, wycofuje się nieustannie przed konfrontacją, którą odczuwa jako podsyceń swojego bólu. Uważa ją nawet za źródło jeszcze większego bólu. Świat wokół stopniowo zaczyna być traktowany jako źródło możliwego cierpienia³⁹.

³⁸ T. Gadacz, *dz. cyt.*, s. 106-101.

³⁹ F. Chirpaz, *dz. cyt.*, s. 22.

Bohaterka analizowanego utworu, odczuwając grożące wewnętrzne niebezpieczeństwo, napięcie lękowe, znaczne ograniczenia cechujące jej relacje ze światem, odsłaniając niepokój w konfrontacji z własnym ciałem, przyznaje, że nie może nad nim zapanować. Podaje się więc jego bolesności, jednak nie pragnie wykroczenia poza nie i nadal jawnie je afirmuje, jak też z uwagą przygląda się najbliższemu otoczeniu, podąża ku jego zmysłowej penetracji.

Zawarte w całym liryku przedstawienie ciała, ukazując samotność podmiotu, cierpienie, bezradność wobec fizycznej niemocy, podkreśla mimo wszystko jego bezwzględną wartość, przywiązanie do uwarunkowanego nim sensualnego włączania się do rzeczywistego świata, kreowania z nim wspólnoty. Również wspomnienie delikatności dotyku („przywołując puszystość ptasich skrzydeł”) potwierdza integralność podmiotu z otoczeniem, z kolei zbliżenie ręki do ust zdradza nie tylko przyjemność intymnego zmysłowego autokontaktu, lecz przede wszystkim służy potwierdzeniu własnej konkretnej obecności, przekonaniu samego siebie o tym, że „smuga cienia” nie została jeszcze przekroczona. Tak zarysowane odczuwanie różnego rodzaju wzajemności pozwala na pełniejsze odczuwanie materialności istnienia, które dodatkowo podkreśla ukazany w finalnej części wiersza obraz, odwołujący się do jakości wizualnych i symbolicznych ewokowanych pojawieniem się krwi: „i najpiękniejszym we krwi / piszę – ja”. Dochodzi tu do zagęszczenia znaczeń kształtowanych pojawieniem się silnie nacechowanej barwy, bezpośrednio związanej z sygnalizowaniem dwóch przeciwstawnych a uzupełniających się wartości: powstania i zniszczenia, życia i śmierci. Semantyka krwi wskazuje na jej tajemniczość, życiodajność, ujawnia energię i intensywność, jak też bezwład i niemoc (por. *Wskazania kontekstowe* 8).

Wybór koloru⁴⁰, który posłużył do utrwalenia jednostkowego bytu skazanego na przedwczesne odejście, nie zaskakuje, jego wyraż-

⁴⁰ Wybór koloru nie jest przypadkowy, bowiem ma on zawsze swoje określone wartości. Kolor czerwony może nieść różne asocjacje ze względu na swoją historię i symbolikę. Maria Rzepińska twierdzi, że „symbolika barw nie jest we wszystkich swych przejawach tylko konsekwencją danej epoki historycznej, lecz wywodzi się ze skojarzeń archetypicznych [...]” (M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa 1989, t. 1, s. 44). Prototypowym wzorcem barwy czerwonej są *krew* i *ogień* (R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 2004, s. 27), Anna Wierzbicka w swojej eksplikacji semantycznej eksponuje właśnie *krew*: „kolor czerwony – kolor, o którym się myśli jako o kolorze krwi” (A. Wierzbicka, *Przeładalność a elementarne jednostki semantyczne*, [w:] „Przegląd Humanistyczny”, 1978, nr 2, s. 53-68).

na waloryzacja również. Połączenie życia i śmierci, brak możliwości ich rozdzielenia stanowią bowiem kwintesencję poetyckiej refleksji autorki *Dnia dzisiejszego*. Miłość i choroba, konieczność znieruchomienia w momencie nasilenia bólu i nietajona potrzeba bliskości, jej zachłanność, pęd ku zmysłowemu poznawaniu, aprobata ciała i odczuwanie zastygającego w nim życia, ich wzajemne nierozzerwalne połączenie wyznaczają świat człowieka zagrożonego. Utrwalanie siebie dzięki wydobywaniu na zewnątrz świeżej krwi nasuwa także myśl o intensywności, odwadze rozważań o niespełnieniu i bezsilności, cierpieniu i jego jawności, o postępującym osłabieniu ciała, które konstruuje mimo wszystko hymn bałwochwalczy głoszony teźniejszej, nacechowanej cierpieniem obecności. Ponadto splecenie nieuniknioności śmierci z wytrwałym, uporczywym odkrywaniem harmonii świata, ciągle zadziwienie nietrwałością, niedoskonałością ciała przy wielokrotnie podejmowanej próbie zaakceptowania stawianego przez niego oporu, a nawet na przekór przeznaczeniu jego jednoznaczna afirmacja, wskazują na poszukiwanie bliskości w relacji z samym sobą. Podmiot z czułością, ale i z lękiem pochyła się nad własnym ciałem, by w zachwycie odkrywać jego tajemnicę: cud oddechu, możliwość włączania się w to, co na zewnątrz, zmysłowe doświadczanie świata. Patronuje temu świadomość, że choć ciało ogranicza, wymusza pewne zachowania, wymyka się woli, to jest jedynym gwarantem egzystencji; jego kruchość i słabość to istotne jakości wyznaczające indywidualną orientację w świecie.

Kontemplacja jednostkowego istnienia rozwijającego się w cieniu zagrożenia – tak można lapidarnie dookreślić podstawowe zagadnienie, które podejmuje Halina Poświatowska w całej swojej twórczości. Zyskuje ono różnorodne realizacje, uruchamia złożone asocjacje, kreuje m.in. piękno związane z jednością i zmiennością świata, ukazuje erotykę, jej zmysłowość, wszechobecność, by zrów-

Dla *czerwieni* funkcjonują dwa kierunki rozwoju konotacji znaczeniowych: wartościowanie pozytywne, które kojarzy ten kolor z nobilitacją, władzą, pięknem, radością, szczęściem (pośrednio: młodością, wolnością), siłą, zdrowiem; wartościowanie negatywne, które wskazuje na asocjacje związane z cierpieniem, bólem, śmiercią (przez nagromadzenie krwi i złych emocji), strachem, zapalczewością, gniewem, bitwą, piekłem. Badania nad kolorem mają już bogatą tradycję, począwszy od ujęć koloru jako zjawiska fizycznego, przez walory percepcyjno-psychologiczne, po wartości moralne, guasi-mistyczne, archetypiczno-symboliczne, na leksykalnych kończąc (zob. tytuły wybranych opracowań w *Bibliografii przedmiotowej* na końcu tej części monografii).

noważyc poczucie niebezpieczeństwa. Proces łagodzenia niepokoju projektuje także odkrywanie natury, budowanie z nią poczucia więzi. Współistnienie miłości i choroby, rozkoszy i rozpaczy, zmysłowe odczuwanie bliskości, pragnienie spełnienia, niecierpliwość oczekiwania i intymność przekraczająca fizyczne ograniczenia w centrum uwagi stawiają ciało; wyostrzają świadomość, że to ono zapewnia doświadczanie siebie w relacjach z samym sobą, jak i z otoczeniem.

Staje się ono wielokrotnie podstawowym elementem poetyckiej charakterystyki podmiotowej obecności zorientowanej na spotęgowanie odczuwania. W pierwszych zbiorach jest przede wszystkim przedmiotem zachwytu, uwielbienia, jednak w miarę upływu czasu, rozwijającej się choroby, coraz dotkliwiej odczuwanej niewydolności organizmu, coraz częściej w jego przedstawieniu pobrzmiewa zniecierpliwienie, zniechęcenie, by nawet w jednym z ostatnich utworów unaocznione w jego obrazowaniu zostało tylko uczucie niespełnienia, bolesność i zmęczenie:

codziennie
 sekuję moje ciało
 wszystkie wnętrzości
 wyjmuję i oglądam
 oddzielnie układam
 pragnienie
 tęsknotę
 ból
 [...]

(*** *codziennie sekuję moje ciało...* z *Wiersze z lat 1963-1967*)

Jednak w liryku *** z *żywych bolesnych gałęzi...* w obrazowaniu ciała zwraca uwagę połączenie jego bolesności, niewydolności, poczucia ograniczenia, jak też akceptacji, adoracji i skupienia. Zachwyty i lęk, niepokój i spełnienie, kreując złożoność podmiotowego do niego stosunku, nie podważają tego, co ostateczne, lecz potwierdzając bezradność, eksponowanie w doświadczaniu siebie w głównej mierze cierpienia, wskazują na świadomość własnego położenia i dążenie do odnalezienia w nim indywidualnej drogi do uwierzytelnienia tego, co cenne. Intensywność odczuwania, pasja życia, dostrzeganie jego zmysłowości przeciwstawione pustce i rozpaczy, nieustannie towarzyszącemu doświadczeniu utraty projektują kształtowanie

podmiotowej postawy wobec śmiertelnej choroby; potwierdzają w budowaniu relacji z samym sobą rozpoznanie potrzeby bliskości, szczególną dbałość o jej spełnienie. Analizowany utwór można więc odczytać jako próbę ukazania wewnętrznego opanowania, pogodzenia z nieodwracalnym przemijaniem przybliżającym do kresu; w skoncentrowaniu podmiotu na fenomenie ciała, jego fascynacji odkrywać tkliwość, tak istotną w sytuacji, gdy o sens własnego życia pytać trzeba w poczuciu ciągłego zagrożenia śmiercią⁴¹:

tkliwość
trzeba mi tkliwości
tkliwością napelnę moje włosy
moje żywe włosy
moje palce, paznokcie

bez niej nie umiałabym oddychać
tkliwości trzeba
moim płucom
[...]

(*** *tkliwość trzeba mi tkliwości...* z *Wiersze z lat 1963-1967*)

Wskazania kontekstowe

1.

W latach sześćdziesiątych zwróciły moją uwagę wiersze młodej poetki, Haliny Poświatowskiej. Był w nich ton przejmujący – rozpacz z powodu śmiertelności ciała i z powodu zamknięcia bez reszty w tym śmiertelnym ciele, stąd szczególnie intensywne doznawanie miłości, stałe, zagrożonej, na granicy niebytu. Wkrótce dowiedziałem się, że ta młoda kobieta jest ciężko chora na serce.

(Cz. Miłosz, *Lekcja biologii*, [w:] tenże, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dolegliwościach naszego wieku*, Warszawa 1990, s. 45)

2.

To zdumiewające, jak ta dziewczyna pisząca wiersze, kochała i szanowała życie. Pierwszy tom poezji, który wydała, nazywał się „Hymn bałwochwalczy”. Zawarły się w tym tytule tęsknota, zachwyty

⁴¹ E. Isakiewicz, *Oswajanie śmierci*, „Akcent” 1985, nr 2-3, s. 38.

i posępna samowiedza. Jej miłość do życia miała w sobie coś istotnie religijnego, była to przecież religia niedozwolona, z góry skazana na niewdzięczność i brak łaski, religia bałwochwalcza. Oto kobieta, której każde żywsze poruszenie serce groziło śmiercią, wielbiła miłość nieposkromioną, zmysłową, cielesną. Oto człowiek, który zrzędzeniem absurdałnego wyroku był całym sobą obrócony w krainę cienia, pozostawił za sobą smugę światła: poezję kropel rosy rozspanych na włosach, rozkruszonego zioła w wądole dłoni, ptaka i obłoku.

Targowała się ze śmiercią nie tylko w poezji.

(S. Grochowiak, *Krzywda*, „Kultura” 1967, nr 44, s. 3)

3.

Próby opisu i zrozumienia poezji Haliny Poświatowskiej nie sposób nie zaczynać od biografii. Trudno jednak uwolnić się od wrażenia, że właśnie biografia odegrała w jej recepcji rolę dość dwuznaczną. Z jednej strony bowiem – uwyraźniła podstawowe problemy jej twórczości – bo przeszła w legendę, z drugiej zaś – powołała do życia jednostronną i cząstkową interpretację. Wiele mówiło się przy okazji omawiania jej wierszy o śmierci, pozostając pod wrażeniem autentycznej śmierci autorki – o życiu zaś nie mówił prawie nikt.

[...]

Wiązanie powstawania konkretnych utworów z datami i wydarzeniami, rozwikłanie ich genezy – to odpowiedź minimalistyczna. Możliwe jest jednak inne potraktowanie biografii – jako otwartego problemu zespołu pytań i spraw, które podjąć i rozwinąć ma twórczość literacka. Tak rozumiana poezja nie jest tylko ubezpieczającą przed nerwicą sublimacją, metodą przerzucenia własnej uwagi i energii z zagrożonego obszaru rzeczywistości w estetyzująco-bezpieczną nierzeczywistość sztuki, lecz stara się być konstrukcją własnego „ja” wśród otaczających problemów – tych wysuwanych przez biografię. Poezja Poświatowskiej nie była tylko opisem własnej sytuacji, zapisem przebiegu życia. Opis to ta jej część, która stanowi wstępne rozpoznanie – z niego wywodzi się określona propozycja pozytywna, próba świadomego stworzenia własnego „ja”, które nie sprowadza się do określającego je zespołu warunków.

(A. Nasiłowska, *Ucieczka w życie*, „Literatura” 1979, nr 29, s. 11)

4.

Halina Poświatowska to jest podobno człowiek
i podobno ma umrzeć jak wielu przed nią ludzi
Halina Poświatowska właśnie teraz się trudzi
nad własnym umieraniem

ona jeszcze nie wierzy ale już podejrzewa
i kiedy w sen zagłębia lewą rękę to w prawej
zaciska mocno gwiazdę – strzępek żywego nieba
i światłem poprzez ciemność krwawi

potem gaśnie za sobą wlokąc warkocz różowy
ciemniejący na wietrze nocy groźnej i chłodnej
Halina Poświatowska – te trochę garderoby
i te ręce – i usta co nie są już głodne

Filadelfia, XI 1958 r.

(H. Poświatowska, *Dzieła*, t. 2: *Poezja*, wstęp A. Nasilowska, Kraków 1997, s. 138)

5.

Kto doświadcza świata? Nasze żyjące ciało. To ono jest siedliskiem wszystkich odczuć, myśli, uczuć, marzeń, planów, snów, wspomnień. Nasze funkcjonowanie emocjonalne, intelektualne, duchowe zakotwiczone jest w materii ciała. To nasze żywe ciało czuje i myśli, jest ciałem uduchowionym. Dzięki czującemu, myślącemu, uduchowionemu ciału nie tylko jesteśmy obecni w świecie i przytomni w codziennej egzystencji, lecz także zdolni do głębokiego wglądu w rzeczywistość i do wykraczania poza to, co powszechnie dostępne i potoczne.

(J. Brach-Czaina, *Ciało współczesne*, „Res Publica Nowa” 2000, nr 11, s. 6)

6.

mam ciebie w roztańczonej krwi
w zębach
nitkami nerwów związanych w supeł

czuję – złotą namiętność twojego ciała
 przeciągam po nim ręką
 lekko
 lekko
 gnę się
 zewsząd
 z końca aż do początku
 i znów
 do końca
 jestem
 pośrodku ciebie
 wspięta nad tobą
 cała – w tobie

„Zebra” 1958, nr 2 (17)

(H. Poświatowska, *Dzieła*, t. 1: *Poezja*, wstęp A. Nasiłowska, Kraków 1997, s. 109)

7.

Krew – symbol oczyszczenia, ofiary; męczeństwa, odkupienia; słabości, tabu; natury, Słońca, ognia, życia, duszy, temperamentu, namiętności [...]. Wzajemne oddziaływanie symboliki krwi i koloru czerwonego: namiętność, pasja, rewolucyjność czerwieni przepaja symbolikę krwi, a dramatyczna żywotność i kipiąca gwałtowność krwi udzieliła się czerwonej barwie. Krew wiąże się przez swój kolor i temperaturę z ogniem i ze Słońcem oraz z życiodajnym działaniem. Czerwień w chrześcijaństwie – symbol męczeństwa [...]. Krew ukryta (w ciele) – życie, krew wylana za na zewnątrz – śmierć.

Ogród – miejsce ogrodzone, strzeżone, dom, schronienie, życie, piękno, ciało ludzkie, twarz; odosobnienie, odgródzenie od świata, schronienie.

(W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 168-170 i 270-271; por. też H. Biedermann, *Leksykon symboli*, Warszawa 2001, s. 163-164; A. P. Chenel, A. S. Simarro, *Słownik symboli*, Warszawa 2008, s. 117-118; J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2006, s. 203)

8.

Ów triumfujący w ostatecznym rozrachunku związek krwi i życia nigdy całkowicie nie przesłania związku krwi i śmierci. Ponieważ jest on zaledwie uświadamiany, nie potrafimy ostatecznie rozdzielić własności dobroczynnych i szkodliwych, szczęśliwych i nieszczęśliwych, co tylko pogłębia tajemniczy, wewnętrznie sprzeczny charakter krwi. W każdej chwili jest ona pewną rzeczą i zarazem jej całkowitym przeciwieństwem. Każda definicja krwi przywołuje natychmiast przeciwną definicję: wszelkie zachowanie wobec krwi, które pragnęlibyśmy określić jako stałe, zawiera wyjątki, a więc zakłada istnienie przeciwnej normy. Jedynie przyjęcie owej dychotomii krwi pozwala zrozumieć, że przyciąga ona i wyklucza: że jest męska i żeńska: że bruka i oczyszcza: że jej widok we śnie i w rzeczywistości to dobra i zła wróżba; że jest pożyteczna i szkodliwa: że jej rozlew to zbrodnia i czyn święty.

(J.-P. Roux, *Wstęp*, [w:] tenże, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. M. Perrek, Kraków 1994, s. 12-13)

Bibliografia przedmiotowa (wybór)

- Ackerman D., *Historia naturalna zmysłów*, Warszawa 1994
- Benenowska I., *Wybrane orzeczenia syntetyczne – wykładniki predykatów nabywania koloru czerwonego*, [w:] *Barwa w języku, literaturze i kulturze I*, red. E. Komorowska, D. Stanulewicz, Szczecin 2010, s. 31-51
- Bielska-Krawczyk J., Mocarska-Tycowa Z. (red.), *Kolor w kulturze*, Toruń 2010
- Borkowska G., *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*, Kraków 2001
- Cichła-Czerniawska E., *Przydać chwilom imiona*, „Poezja” 1985, nr 2, s. 37-40
- Filar D., *Poetyckie kreacje cielesności w wybranych utworach poezji współczesnej*, [w:] *Kreowanie świata w tekstach*, red. A. M. Lewicki, R. Tokarski, Lublin 1995, s. 105-122
- Gage J., *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, Kraków 2008
- Goethe J. W., *Zur Farbenlehre*, Tübingen 1810
- Gross R., *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, tłum. A. Porębska, Warszawa 1990
- Kiec I., *Na przekór stereotypom. O poezji Haliny Poświatowskiej*, „Polonistyka” 1996, nr 8, s. 554-558
- Komorowska E., Stanulewicz D. (red.), *Barwa w języku, literaturze i kulturze I-III*, Szczecin 2010-2012
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985
- Lurker M., *Gwiazdy, księżyc i słońce*, [w:] tenże, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 129-150

- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. Bp. K. Romaniuk, Poznań 1989
- Morzyńska-Wrzošek B., *Halina Poświatowska i Katherine Mansfield wobec „ubywania ze świata”*, [w:] *Przedziwne światy. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane dr. hab. Jerzemu Z. Maciejewskiemu*, red. K. Ćwikliński, R. Moczkoan, R. Sioma, Toruń 2010, s. 183-203
- Morzyńska-Wrzošek B., *„zawsze byłam tu...”*. *Kreacja czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej*, Kraków 2004
- Nancy J.-L., *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002
- Newton I., *Opticks*, London 1704
- Pantuchowicz A., *Klucz do domu liryki Haliny Poświatowskiej*, [w:] *Język Artystyczny*, t. 9, red. A. Wilkoń przy współudziale B. Witosz, Katowice 1995, s. 56-80
- Pietruszewska-Kobiela G., *Wczepiona w drobinę białka. Słowo i ciało w poezji Haliny Poświatowskiej*, [w:] *Mity słowa, mity ciała*, red. L. Wiśniewska, M. Gołuński przy współpracy A. Stempki, wstęp L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2007, s. 199-216
- Poświatowska H., *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp G. Halkiewicz-Sojak, Toruń 1994
- Poświatowska H., *Pomiędzy miłość i śmierć...*, wybór i posłowie T. Linkner, Gdynia 1994
- Poświatowska H., *Rozcinam pomarańczę bólu. W 25 rocznicę śmierci poetki*, wybór i wstęp R. Marciniak, Warszawa 1992
- Poświatowska H., *Wiersze wybrane*, wstęp i wybór J. Zych, Kraków 1975
- Pryzwan M. (oprac.), *„ja minę, ty miniesz...”*. *O Halinie Poświatowskiej. Wspomnienia, listy, wiersze*, Warszawa 2000
- Pysiak K., *Asocjacje z motywem śmierci*, „Nowe Książki” 1976, nr 16, s. 68-69
- Revel J., Peter J.-P., *Ciało. Chory człowiek i jego historia*, tłum. T. Komendant, [w:] *Oso-by. Transgresje* 3, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 241-265
- Roux J.-P., *Widok krwi*, [w:] tenże, *Krew: mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. M. Perek, Kraków 1994, s. 25-56
- Siemińska A., *Drobina białka. Motywy roślinne i zwierzęce w liryce Haliny Poświatowskiej*, Toruń 2005
- Tkaczuk W. J., *Tętno*, „Twórczość” 1967, nr 8, s. 108-110
- Waśkiewicz A. K., *Poświatowska*, „Tygodnik Kulturalny” 1969, nr 6, s. 4
- Wyka M., *Miłość i wszystkie żywyoty*, „Magazyn Kulturalny” 1977, nr 3, s. 30-32
- Wysocka A., *O miłości uskładanej ze słów. Obraz miłości erotycznej w polszczyźnie ogólnej oraz poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Amny Świrszczyńskiej oraz Haliny Poświatowskiej*, Lublin 2009
- Zacharska J., *„Paznokciami wczepiona w słowa”*, „Poezja” 1978, z. 2, s. 82-87



Wisława Szymborska

Kot w pustym mieszkaniu

Umrzeć – tego nie robi się kotu.

Bo co ma począć kot
w pustym mieszkaniu.

Wdrapywać się na ściany.

Ocierać między meblami.

Niby tu nie zmienione,
a jednak pozamieniane.

Niby nie przesunięte,
a jednak porozsuwane.

I wieczorami lampa już nie świeci.

Słychać kroki na schodach,

ale to nie te.

Ręka, co kładzie rybę na talerzyk,
także nie ta, co kładła.

Coś się tu nie zaczyna
w swojej zwykłej porze.

Coś się tu nie odbywa
jak powinno.

Ktoś tutaj był i był,
a potem nagle zniknął
i uporczywie go nie ma.

Do wszystkich szaf się zajrzało.
Przez półki przebiegło.
Wcisnęło się pod dywan i sprawdziło.
Nawet złamało zakaz
i rozrzuciło papiery.
Co więcej jest do zrobienia.
Spać i czekać.

Niech no on tylko wróci,
niech no się pokaże.
Już on się dowie,
że tak z kotem nie można.
Będzie się szło w jego stronę
jakby się wcale nie chciało,
pomalutku,
na bardzo obrażonych łapach.
I żadnych skoków pisków na początek.

(ze zbioru *Koniec i początek*)

Utwór cytowany wg wydania: W. Szymborska, *Koniec i początek*, Poznań 1996, s. 20-21.

Propozycja odczytania tekstu

Jak dookreślić uczucia wywołane śmiercią? Jak nazwać, jak wyrazić doświadczenie utraty, oddalenie dawnej intymności, unieważnienie bliskości implikowanej obecnością wspólnoty „ja” – „ty”? Tę

problematykę podejmuje zacytowany utwór. Nie mówi on o procesie umierania czy o momencie śmierci, lecz skupiając się bardzo wyraźnie na odczuciach podmiotu, który śmierć cudzą doznaje, przedstawia jego typowe reakcje, takie jak apatia, niepokój, osamotnienie, zagubienie, brak stabilizacji. Tekst wprowadzając dość nietypowy punkt widzenia, ujawnia i wydobywa nowe możliwości przyjrzenia się uniwersalnemu problemowi, sugeruje nowe jakości w sposobie reagowania, pojmowania, klasyfikowania zdarzenia, z którym uporać się musi każdy osamotniony, porzucony, zraniony, osierocony.

Zrozumienie tekstu opiera się na konieczności dostrzeżenia pewnych nieoczywistości w sposobie zobrazowania podjętego w liryku zagadnienia. Wisława Szymborska, wprowadzając perspektywę nie-ludzką, oryginalnie formułuje wielowymiarowe doświadczanie śmierci bliskiej, wyraźnie kładąc nacisk na uczucie braku (zob. *Wskazania kontekstowe 1*). Ukazanie jednego z elementarnych, egzystencjalnych przeżyć z punktu widzenia udomowionego zwierzęcia w charakterystyczny sposób rozwija refleksję o utracie poczucia bezpieczeństwa ewokowanego powtarzalnością codziennych czynności, rytuałami naznaczonymi obecnością tego, który jest bliski. W momencie unieważnienia wzajemności pojawia się boleśnie uświadamiana destrukcja dotychczasowego świata, jego nieuchronne przemijanie. Proces ten dokładnie konkretyzują kolejne tekstowe elementy podkreślające zmiany zachodzące po odejściu tego, który kiedyś był bliski.

Już tytuł omawianego liryku, nie wymagając dodatkowych objaśnień, bezpośrednio wskazuje na bohatera utworu, jak też na miejsce opisywanych wydarzeń, dokonując jego klasyfikacji. „Pusty” bowiem nie implikuje tu neutralnie zabarwionego stwierdzenia związanego z pozbawieniem materialnych przedmiotów, całkowitym wyeliminowaniem obecności istot żywych. „Pusty” pojawia się tu w znaczeniu oddalenia obecności tego, który dla głównego bohatera był kiedyś bliski, ważny, a jego obecność wydawała się być trwała, niezmienna¹. Brak obecności, zniszczenie dawnej intymności nie inicjuje jednak pragnienia przeciwstawienia się, zbuntowania, podejmowania działań łagodzących zaistniały stan, lecz tylko, czy też

¹ Wielowymiarowa konkretyzacja przymiotnika „pusty” nawiązuje do rozróżnienia znaczeń w definicjach słownikowych (zob. *Wskazania kontekstowe 2*).

aż, stwierdzenie braku istnienia „ty”, któremu towarzyszy tęsknota, ale nie wprost poetycko skonkretyzowana, brak jest też pragnienia zaprzeczenia².

Utwór skupia się na opisie konkretnego zamkniętego obszaru oraz uważnym rejestrowaniu zachowania domowego zwierzęcia. Typowe dla kota czynności (zob. *Wskazania kontekstowe 3*) naznaczone są jednak przeświadczeniem, że „Nic niby tu nie zmienione, / a jednak pozamieniane”³, u podstaw którego znajduje się konstatacja: „Umrzeć – tego nie robi się kotu”⁴. Zdanie to wywołuje pewnego rodzaju konsternację, gdyż zestawia czynność naganną, nieakceptowaną z tym, co dyskusji nie podlega, nie może przez swoją rangę, ostateczność, niepodważalność, przez to, że nie jest zależne od ludzkiej woli, implikować oceny w kategoriach stosowności (zob. *Wskazania kontekstowe 6*). Śmierć w ludzkim świecie, w ludzkiej świadomości, choć również wywołuje szok, odrętwienie, niedowierzanie, choć jest źródłem doświadczania własnej znikomości, kruchości istnienia, to jednak w obszarze przeżyć nią implikowanych po pewnym czasie pojawia się próba zrationalizowania. Wobec utraty podejmowane są różnego rodzaju próby uporania się z nią, w miarę upływu czasu człowiek uruchamia mechanizmy adaptacyjne. Główny bohater analizowanego utworu tej świadomości nie ma i choć pojawia się „śmierć” już w pierwszym wersie tekstu, promieniując na całość poetyckiego przedstawienia, to z jej rozumienia wy-

² O tych uczuciach, będących reakcją na śmierć bliskich, pisze m.in. Antonina Ostrowska. Zob. teźże, *Po śmierci. Psychiczna i społeczna reakcja na śmierć*, [w:] teźże, *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*, Warszawa 1997, s. 209-234.

³ Dalszą interpretację tekstu potwierdzają informacje wynikające także z systemu językowego, który m. in. określa warunki zastosowania partykuł i ich logiczne konsekwencje. We fragmentach: „Nic niby tu nie zmienione, / a jednak pozamieniane. Niby nic nie przesunięte, / a jednak porozsuwane” partykuła „niby” wyraża dystans wobec danego sądu, kontrastującego z innym, więc w pewnym zakresie kwestionowanego; partykuła „nie” wyraża przeciwieństwo treści, „jednak” (które w tym użyciu pełni funkcję spójnika) komunikuje, że to, o czym mowa w zdaniu, jest niezgodne z przewidywaniami oraz z poprzedzającą treścią. Efekt owych sprzeczności treści zostaje uwypuklony dzięki zastosowanemu paralelizmowi składniowemu. Por. „niby”, „nie”, „jednak” w USJP.

⁴ Wyrażenie „Tego się nie robi” zostało zaczerpnięte z języka potocznego. Zwykle jest stosowane w takich sytuacjach komunikacyjnych, w których oceniamy czyjeś zachowanie i uznajemy je za niesłuszne, naganne, złe. Zaimek „tego” ma charakter prosentencjalny, zamyka w sobie całą treść zdarzenia, znanego z poprzedzającego kontekstu. Por. przykłady z Korpusu IPI PAN (zob. *Wskazania kontekstowe 4 i 5*).

eliminowana zostaje ostateczność odejścia, niemożliwość powrotu tego, który odszedł.

Tej myśli podporządkowany jest cały obraz, w którym na plan pierwszy wysuwa się wielopłaszczyznowo zaprezentowana zmiana, prawie niezauważalna, ale jednak istniejąca, boleśnie odczuwana. Opuszczone zwierzę poddaje się przeżyciu braku, które w tekście uobecniają liczne zaprzeczenia, wielokrotne zastosowanie partykuły „nie”⁵ („Coś się tu nie zaczyna / w swojej zwykłej porze. / Coś się tu nie odbywa / jak powinno”). Konkretyzują one intencję doświadczania otaczającej rzeczywistości charakteryzującej się nieustannym konfrontowaniem teraźniejszości z przeszłością. Kot, przywołując zapamiętaną czyjaś obecność, tropi we współczesności ślady bliskiej nieobecności. W opisywanej przestrzeni, przedmiotach, powtarzalnych, na co dzień niezauważanych czynnościach zapisała się, utrwaliła czyjaś obecność, a tytułowy „pusty pokój” odczytywać można jako obszar, w którym każdy element stanowi określoną wartość, bowiem związany jest z czyjaś dawną obecnością. Cenne są odgłosy kroków na korytarzu, bo przypominają tego, który powracał, istotna jest czynność karmienia kota; bo wyznaczała rytm dnia, bo wskazując na dbałość, skupienie na potrzebach zwierzęcia, była również chwilą bliskiego współlistnienia, harmonijnego, łagodnego, pozbawionego konfliktów porozumienia.

Poetycka konkretyzacja przeżycia opuszczenia, przerwania intymnej więzi prowadzi więc do klasyfikowania postrzeganej przestrzeni, jej niby niezmienionego, a jednak ulegającego powolnej destrukcji zagospodarowania, akcentującego nie tyle jej aspekt materialny, co estetyczny i symboliczny. Pokój sam w sobie byłby ważny, gdyby nie dawna obecność kogoś bliskiego, meble, lampa, krąg jej światła, „ryba na talerzyku” stają się bezpośrednim źródłem doświadczania braku, ponieważ naznaczone są minioną obecnością kogoś bliskiego. W nich odcisnął się cenny ślad, do którego tęskni

⁵ Zostały w tym celu wykorzystane podstawowe możliwości pewnych elementów językowych – partykuła przecząca użyta przed składnikiem zdania zmienia jego treść na przeciwną, np. „I wieczorami lampa już nie świeci”. Poprzedzając określony składnik zdania, wyklucza z zakresu treści zdania to, do czego ten składnik się odnosi, np. „Słyszać kroki na schodach, / ale nie te. / Ręka, co kładzie rybę na talerzyk, / także nie ta, co kładła”. W wierszu ten efekt jest wzmocniony sąsiadującym spójnikiem przeciwstawnym „ale”.

kot, rozpamiętując przeszłość, powraca mentalnie do bliskiego, który go opuścił⁶. Odczuwając bezradność, nie akcentując jednoznacznie, do kogo tęskni, całkowicie podporządkowuje swoją teraźniejszą rzeczywistość rozpamiętywaniu, bezradnie kontempluje niszczenie najbliższego otoczenia. Kiedyś było ono źródłem doświadczania bliskości, bezpieczeństwa, obecności „ty”, które wyznaczały sens wspólnoty. Obecnie tęsknota za minionym zdaje się być niewyczerpana, nic nie łagodzi bólu oczekiwania, egzystencja kota jest jałowa, monotonna, zamknięta na jakąkolwiek przemianę. Utwór bardzo wyraźnie uwypukla brak nadziei, pogrążanie się w marazmie, poddawanie się wewnętrznemu odrętwieniu i nic nie zwiastuje oddalenia uczucia osierocenia, przepracowania jego kolejnych etapów⁷. Zwierzę zatrzymuje się w momencie intensywnego doznawania przzerwania więzi, postępującego unieważniania dawnego porządku, oddalania tego, co zostało wypracowane, zaakceptowane, co stanowiło zasadę kształtowania sensu jego prywatnej rzeczywistości.

Postępującą degradację dawnego świata bardzo wyraźnie konkretyzuje wielopłaszczyznowo zaakcentowana przemiana miejsca w przestrzeń (zob. *Wskazania kontekstowe* 7), unieważnianie ustalonych reguł współistnienia (np. „Nawet złamało się zakaz / i rozrzuciło papiery”). Brak bliskiej osoby ewokuje przypadkowość, chaos, które niepokoją tego, który pozostał sam w mieszkaniu, ale nie ma on już motywacji, by przestrzegać dawnych zasad, by funkcjonować zgodnie z dawnym porządkiem. Tego typu odczuwanie potwierdza, że ten, którego już nie ma, stanowił centrum świata; podkreśla, iż brak jego obecności uniemożliwia funkcjonowanie, ogranicza aktywność, jak również oddala możliwość skupienia się na sobie, odnalezienia siebie w sytuacji utraty, uruchomienia mechanizmów regulacyjnych, których celem jest oswojenie zagubienia, osamotnienia, podkreśla jego rolę. Poddanie się bierności jest więc implikowane głębokim doświadczeniem pustki zarówno w świecie zewnętrznym, jak również w sobie samym, co odczytać można jako pielęgnowanie bardzo głębokiego zranienia, naruszającego istotę egzystencji.

⁶ D. Kot, *Doświadczenie utraty*, [w:] tenże, *Podmiotowość i utrata*, Kraków 2009, s. 241-243.

⁷ A. Ostrowska, *dz. cyt.*, s. 211 i n.

Zachowanie opuszczonego, osieroconego zwierzęcia eksponujące wylanianie z przeszłości śladów bliskiej osoby, skoncentrowane na czułym kolekcjonowaniu wspomnień, zbieraniu z minionej rzeczywistości cząstek, okruchów minionego, utraconego świata, może wskazywać na przyjęcie postawy, którą Marek Zaleski zdefiniował jako nostalgiczną, bowiem tak nacechowane „ja” to „także ja bez siebie, ja w separacji z samym sobą, ja wydrążone i skazane na nieustanne studiowanie stanu pustki i bólu rozłączenia”⁸. W sytuacji niezawinionego zerwania więzi, odejścia bliskiego, kiedy całe istnienie przepelnia cierpienie, kiedy dominuje ból spowodowany nagłą pustką, naturalne wydaje się podjęcie działań, których celem jest pragnienie zatrzymania przeszłości, odnajdywania jej w uważnym tropieniu pozostałości dawnej intymności, jej materialnych znaków. Przyglądanie się im, kontemplowanie to próba zrekonstruowania cennej utraconej obecności, jednak w jej przywoływaniu i odzyskiwaniu „ja” odnajduje również siebie. Poddawanie się wspomnieniom choć na chwilę oddala poczucie zagubienia, łagodzi bezradność, osamotnienie, wyobcowanie w teraźniejszości. Zwykle zanurzenie we wspomnienia, w odczuwanie minionej bliskości nacechowane przekonaniem o nieodwracalności (mimo bólu, rozpacz, poczucia bezsensu całego życia), implikując zwrócenie się ku sobie, ku swojemu odczuwaniu, umożliwia stopniowe oddalanie jątrzącej pustki, otwiera drogę do przeżycia żałoby. Wyrażenie zgody na uobecnianie nieobecności ma więc zdecydowanie terapeutyczny wymiar, bo, jak zauważa Barbara Skarga, ślad rozumiany jako zranienie, konsekwencja utraty kogoś bliskiego, „przyzywa zapomnienie i to wezwanie należy też do samej istoty tego śladu”⁹.

Jednak warunkiem uporania się ze śladem, przywoływania zapomnienia naznaczonego obietnicą odzyskiwania równowagi jest rozpoczęcie pracy nad powolnym, mozolnym żegnaniem się z tym, który odszedł. Konieczne jest wyrażenie zgody, by relacje z utraconym „ty” zmieniły charakter, by nie pielęgnować na dawnych zasadach intymności, przeżycia wspólnoty, by to, co się wydarzyło, zacząć klasyfikować jako przeszłość. To proces – postępujące w czasie zmiany

⁸ M. Zaleski, *Świat powtórzony*, [w:] tenże, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 16.

⁹ B. Skarga, *Ślad*, [w:] tenże, *Ślad i obecność*, Warszawa 2004, s. 91.

reagowania, odczuwania, rozumienia relacji z bliską kiedyś osobą, których celem jest wkomponowanie w doświadczanie siebie braku jej obecności, lecz nie na zasadzie nieustannego odnawiania, ponawiania, a postępującego w czasie subiektywnego, charakterystycznego przekwalifikowywania, podążającego ku złagodzeniu intensywności emocji związanych z przeżyciem utraty, pustki. Nieistnienie bliskiego zawsze będzie odczuwane jako negatywne¹⁰, ale radykalna, nagła, nieodwracalna niedostępność „ty” (będąc źródłem doświadczania zdecydowanego zubożenia, umniejszenia świata „ja”), by nie sprzyjała zarówno unieważnieniu wzajemności, jej wyczerpaniu, jak też, by nie doprowadziła do destrukcji podmiotu, powinna skoncentrować się na oddaleniu lęku i osamotnienia, zmaganiu z poczuciem zniszczenia intymności, zrujnowaniem dawnego porządku.

Jak można zauważyć, poszukiwanie równowagi w sytuacji utraty naznaczone pragnieniem skupienia się na tym, który odszedł, definiowane jako konieczność zmiany relacji z „ty”, obejmuje dążenie do uporządkowania własnego świata, do złagodzenia w nim chaosu powstałego po śmierci bliskiego. Zawiera ono dążenie do przeciwstawienia obecnemu bezładowi siebie zapamiętanego i należące do przeszłości cenne doświadczenia nacechowane poczuciem pełni i harmonii, jak też świadomość degradacji dawnego świata, smutek i rozpacz, dzięki czemu podąża ku opanowaniu, ograniczeniu dynamiki niepożądanych zmian.

Doświadczenie śmierci cudzej, ale bliskiej, nie obejmując tylko kontemplacji minionego, a dostrzeżenie braku możliwości powrotu do niego, wskazuje na podjęcie próby łagodzenia napięcia emocjonalnego spowodowanego utratą. Nie polega ona na zapomnianiu, unieważnianiu opartej na bliskości, wzajemności relacji, ale na przyznaniu się do potrzeby przebudowywania rozumienia własnej obecności, której kształtowanie nie opiera się tylko na lokowaniu tego, co wartościowe – co decyduje o codziennym współistnieniu, będącym gwarancją poczucia bezpieczeństwa, zaufania, pewności, stałości – wyłącznie w przeszłości. Uruchomienie procesu adaptacyjnego potwierdza m.in. zmniejszenie intensywności poszukiwania śladów po bliskim, oddalenie pokusy nieustannego rekonstruowa-

¹⁰ D. Kot, *dz. cyt.*, s. 182.

nia jego obecności, podporządkowania egzystencji „ja” nieobecności „ty”, które prowadzić może do samoizolacji, oderwania od terażniejszości, rezygnacji bądź zdecydowanego ograniczenia kontaktów ze światem zewnętrznym.

Jak wobec tych rozważań można interpretować zachowanie głównego bohatera z utworu Wisławy Szymborskiej? Czy z upływem czasu przynoszące ukojenie mechanizmy regulacyjne zostały rozpoczęte? Czy pojawiły się choćby zapowiedzi zmagają prowadzących do ogarnięcia lub choćby załagodzenia chaosu spowodowanego bliską śmiercią? Kot całkowicie poddaje się uważnemu śledzeniu pamiętek po zmarłym, „próbuję zrekonstruować Bliskiego”, co stanowi naturalną reakcję na utratę „ty”, bo „ja” pragnie

w świadomości odbudować jego obraz – jego upodobań, wyglądu, nawyków. Podobnie jak ślad na piasku mówi wiele o kształcie stopy, która go odcisnęła – choć stopą nie jest – tak ślady Bliskiego pozwalają uobecniać i podtrzymać iluzję.

[...]

w tym kontekście wyraźnie widać zmianę sensu. Coś, co nie było wcześniej przez podmiot usensowione, nagle nabiera sensu. Staje się ważne i wartościowe. Żałoba przebudowuje świat podmiotu, podporządkowuje go temu, co po bliskim pozostało. Wprawdzie sens świata eksplodował – gdyż zabrakło bliskiego – ale można go częściowo ocalić przywracając pamięć o Bliskim. Wymaga to przebudowania sensów wewnątrz otaczającego świata¹¹.

Przeżycie żałoby wykracza więc poza pragnienie unieważnienia zaistniałej sytuacji, poza wskrzeszanie zmarłego przez ciągłe wspomnianie, przywoływanie go przez uważne przyglądanie się przedmiotom, które kiedyś nazaczył swoją obecnością, wkomponował we wspólne, dzielone z „ja” otoczenie. Jej doświadczenie nadaje wspomnianym faktom, zdarzeniom nowy wymiar, sprawia, że „ślady po bliskim go zastępują, zastępują też jego rolę w życiu podmiotu”¹².

Podobnie dzieje się w analizowanym utworze, przedstawione przedmioty i miejsce nacechowane są obecnością tego, który odszedł, lecz stają się wyłącznie źródłem przeżycia osamotnienia, bezdomności. Główny bohater ocierając się o meble, łamiąc wcześniejsze

¹¹ *Tamże*, s. 242-243.

¹² *Tamże*.

zakazy, rozrzucając papiery, całkowicie poddaje się przywoływaniu obecności „ty”, dostrzega, że była cenna, wartościowa, że stanowiła fundament jego egzystencji. W tej sytuacji mógłby zrobić jeszcze jeden krok prowadzący go ku oswajaniu siebie z zaistniałą, boleśnie odczuwaną zmianą. Jednak jego warunkiem jest świadomość braku możliwości realnego powrotu do minionej obecności i choć w przeżycie śmierci cudzej wkomponowana jest pustka, brak i nicość, choć zwierzę poddaje się ich odczuwaniu bardzo intensywnie, to nie będąc w stanie pojąć jej nieodwracalności, konstatuje: „Co więcej jest do zrobienia. / Spać i czekać”. Słowa te są zapowiedzią niemającej kresu samoudręki, przed kotem codzienne odnawiane oczekiwanie, projektowanie powrotu utraconego bliskiego, postępująca degradacja dawnego świata, co nie tylko wskazuje na skalę bolesności przeżycia, lecz potwierdza brak perspektyw na uporządkowanie własnego świata. By mógł być rozpoczęty proces oswajania śmierci „ty”, by można było przebudować swój stosunek do niego, ukształtować nowy typ orientacji, niezbędne jest nie tylko przeżywanie rozpacz, odrętwienia, bierności i niedowierzania, ale powolne uświadamianie konieczności zaakceptowania zaistniałego faktu.

Ukazanie w utworze śmierci z nie-ludzkiego punktu widzenia tę niemoc zdecydowanie uwypukla. Śmierć nie jest interpretowana w kategoriach oczywistości, ale „skandalu” (zob. *Wskazania kontekstowe* 8 i 9), któremu kot się uporczywie przeciwstawia, nie tylko rejestrowaniem cudzych śladów¹³, bolesnym odczuwaniem zmiany, ale przede wszystkim klasyfikowaniem śmierci jako czynności niestosownej, za którą należy „winowajcę” ukarać¹⁴, np. „Już on się dowie, / że tak z kotem nie można. / Będzie się szło w jego stronę / jakby się wcale nie chciało, / pomalutku, na bardzo obrażonych łapach. / I żadnych skoków pisków na początek”. Zacytowany frag-

¹³ Ich obcość jest wyrażana m. in. zaimkami nieokreślonymi „ktoś”, „coś”. Zgodnie zaś z zastosowaniem systemowym zaimek „ktoś” oznacza określoną osobę, której mówiący nie potrafi zidentyfikować lub której nie chce wskazać, lub reprezentuje dowolną osobę, do której odnosi się przedstawiona charakterystyka; „coś” zastępuje nazwę przedmiotu lub faktu dowolnego albo takiego, którego mówiący nie potrafi zidentyfikować lub nie chce wskazać. Zob. USJP, też *Gramatyka współczesnego języka polskiego*, t. 2: *Składnia*, red. Z. Topolińska, Warszawa 1984, s. 313.

¹⁴ W wierszu oddaje to związek frazeologiczny „niech no tylko” używany w potocznych wypowiedzeniach warunkowych, z odcieniem groźby.

ment, zawierając m.in. jedyną występującą w wierszu metaforę („obrażone łapy”), konstruuje obraz niesłychanego napięcia, nieuświadomionego cierpienia, od którego nie ma wyzwolenia, którego nie można ukoić, załagodzić, bowiem każde uchylenie drzwi, kroki na korytarzu odnawiają n a d z i e j ę na powrót bliskiego. Kotu nie jest dane w doświadczeniu utraty zrozumieć jej nieodwracalności, stąd też nie podejmie on wysiłku przekwalifikowania relacji z utraconym „ty”, nie uruchomi mechanizmów obronnych, nie będzie poszukiwał sposobów odzyskiwania równowagi. Jego terażniejszą i przyszłą egzystencję cechować będzie przede wszystkim nieustanne, pozbawione znamion ukojenia oczekiwanie. Nie wyjdzie poza odczuwanie wewnętrznego paraliżu, poza bierność i niemoc, bo nieznanne są mu możliwości mentalnego opuszczenia rzeczywistości minionej, niedostępna jest dla niego pociecha zapomnienia.

Kot w pustym mieszkaniu wpisuje się w nurt utworów elegijnych, których tematem jest lament nad nieobecnością bliskiego, nad utratą cennej wspólnoty, naznaczonej intymną codziennością relacji „ja” – „ty” (zob. *Wskaźniki kontekstowe 8 i 10*). Można go porównywać m.in. z *Trenami* Jana Kochanowskiego czy cyklem żałobnym zatytułowanym *Anka* Władysława Broniewskiego, jednak zdecydowanie wyróżnia go zmiana perspektywy oglądu. Dookreślenie jej nie przez świadomość ludzką, lecz przeżycia udomowionego zwierzęcia komponuje centralny problem utworu. Zdawać by się mogło, że to prosty zabieg – zmiana punktu widzenia, oddanie głosu kotu – a zdecydowanie pogłębia on i indywidualizuje znaczenie przeżycia, bowiem skupienie na poszukiwaniu śladów po zmarłym zyskuje zupełnie nowy wymiar. Zaakcentowane zostaje przede wszystkim brak możliwości racjonalnego myślenia, reagowania w sytuacji, gdy wypracowane wcześniej rytuały, uporządkowana rzeczywistość ulegają rozłożonej w czasie dynamice destrukcji (zob. *Wskaźniki kontekstowe 11*). Cierpienie, napięcie, smutek, dezorientacja – tym odczuciom będzie poddawał się kot każdego dnia, nikt nie będzie, tak jak od człowieka, wymagał od niego podjęcia pracy nad akceptacją śmierci, nad jej oswojeniem. I choć przypominanie przeszłych wydarzeń sprzyja ocaleniu dawnej intymności, jej afirmowaniu, temu samemu służy nacechowane wruszeniem wyobrażenie przyszłego powrotu zmarłego, to tak naprawdę wzmacniają one podmiotowe doznawa-

nie osamotnienia. Jednak dzięki wprowadzeniu nie-ludzkiej perspektywy przeczą one również oczywistości śmierci, co dodatkowo uprawomocnia nieustannie towarzyszące zamknięciu w kręgu intensywnego przeżycia utraty zdziwienie, bo przecież „Umrzeć – tego nie robi się kotu”.

Wskazania kontekstowe

1.

Doświadczenie niebytu dotyczy w pierwszym rzędzie tego, kogo właśnie zabrakło, ale piętnuje także rzeczywistość, która go otaczała, bliższą i dalszą, a która teraz pozostaje nadal przedmiotem naszego doświadczenia, ale doświadczenie to jest dla nas inne, niż było wcześniej: świat stał się podmiotem braku, stał się mniejszy o to, co w nim było integralnie wtopione w jego całość, a co teraz zniknęło na zawsze. Śmierć drugiego umniejsza także w jakiś sposób nas samych. Realna relacja, w jakiej pozostawaliśmy wobec drugiego, traci sens, znika. To, co bogaciło nas, gdy staliśmy twarzą w twarz wobec niego, co bogaciło nas na co dzień w obcowaniu z nim, należy już do przeszłości. Może dopiero wtedy widzimy, jak wiele zawdzięczamy innym, jak bardzo współkonstruuje nas stosunek *ja – ty*.

(W. Stróżewski, *O doświadczeniu śmierci*, [w:] *Śmierć – przestrzeń – czas – tożsamość w Europie Środkowej około 1900*, red. K. Grodziska, J. Purchla, Kraków 2002, s. 22)

2.

pusty

1. niczym nienapełniony, nic niezawierający; opróżniony, próżny
 - Pusta szafa.
 - Puste pudełka, szklanki.
 - Pusty żołądek.
 - Pusty wagon. [...]
2. przez nikogo niezajęty, niezaludniony; bezludny, opustoszały
 - Pusty dom, pokój.
 - Puste miejsce.
 - Pusty teren.

3. *książk*.
- a) taki, który postępuje bezmyślnie, beztrosko
 - Pusty chłopak. [...]
 - b) wyczerpany emocjonalnie lub intelektualnie; zubożnięty, wypalony [...]
 - c) niemający żadnej wartości, pozbawiony znaczenia; czczy, jałowy
 - Pusta gadanina.
 - Pusta ciekawość.
 - Puste słowa, frazesy.
 - Puste życie.

(USJP)

3.

Kot domowy składa się z samych sprzeczności. Żadne inne zwierzę udomowione przez człowieka nie żyje z nim w tak poufałych stosunkach, ciesząc się równocześnie tak wielką swobodą. Nawet pies, ten najlepszy przyjaciel człowieka, rzadko może samodzielnie wybrać się tam, gdzie chce, ponieważ jest wyprowadzany na spacer! Kot natomiast jest niezależny i chodzi własnymi drogami. Prawie każdy prowadzi podwójne życie. Z jednej strony żyje z człowiekiem w bardzo poufałych stosunkach, a z drugiej zachowuje wyjątkową niezależność. Można się o tym przekonać obserwując swojego pupila uczestniczącego w kocim życiu towarzyskim.

Koty są indywidualistami. Dzikie koty są niezależne i niezbyt towarzyskie. Koty domowe niewiele się od nich różnią. Jak wszystkie zwierzęta domowe, ich byt zależy od tego, czy zostaną nakarmione, czy sprzątnię im się kuwetę itd., mimo wszystko pozostają niezależne. [...]

Człowiek to dla kota osobnik należący do stada. Zajmuje jednak w hierarchii wyższe stanowisko. Kot ma do człowieka zaufanie i szczególnego rodzaju stosunek, który nie jest porównywalny z więzią z innymi kotami. Często szuka bliskości człowieka i porozumiewa się z nim ruchami, mimiką i swoją mową. Koty mogą przywiązać się do człowieka silniej niż do swego terytorium. Stosunek ten oznacza wyższy stopień rozwoju, który ulega przyspieszeniu w obecności człowieka. To tłumaczy też smutek, który kot potrafi objawiać w razie utraty swego opiekuna.

Wspólne życie z ludźmi rozbudza zdolności kota i pozwala na osiągnięcia, które świadczą o wysokim stopniu rozwoju jego inteligencji. Koty dopasowują się do zwyczajów i cech ludzi w swoim otoczeniu. Pociąg do zaspakajania ciekawości i wyostrzony zmysł obserwacji pozwalają nie przegapić korzystnych dla nich okazji.

Nierzadko uczą się naśladować czynności człowieka. Pamięć kota, w połączeniu z jego doskonałym orientowaniem się w czasie i przestrzeni, umożliwia mu zadziwiające osiągnięcia. Koty zapamiętują stale powtarzające się wydarzenia. [...]

(http://portalwiedzy.onet.pl/45932,...kot_domowy [dostęp 2 III 2013])

4.

„Tego się nie robi”

Przykłady z Korpusu IPI PAN:

Tego się nie robi, nie można ruszać zmarłych.

Hamburczycy okazują katu jawną wrogość i bojkotują jego interes (Tego się nie robi)!

Zrezygnował z kandydowania. Tego się nie robi grupie przyjaciół na finiszu trudnej drogi.

Przyjęcia do siebie takiego „dyplomaty”? – Tego się nie robi. To byłby niesłychany skandal.

Ujawnili, ile pieniędzy wypłacono zawodnikom. Tego się nie robi.

(www.korpus.pl [dostęp 2 III 2013])

5.

Szczególnym rodzajem transformacji jest tworzenie zdań z Fm konotującym WPs w postaci zaimka lub rzeczownika prosentencjonalnego, który jest (może być) zarazem wykładnikiem zastępczym całego zdarzenia (często całego kompleksu zdarzeń), a więc wspólnym wykładnikiem predykatu, argumentów i komponentów lokatywno-temporalnych, por. np.:

/Czy samochód potrącił dziś przechodnia na ulicy Jasnej?/ To się zdarzyło // tak się zdarzyło // stało // było. Było takie zdarzenie. // Był taki wypadek. // Taka rzecz się zdarzyła // miała miejsce. [...]

(A. Otfinowski, *Z zagadnień transformacyjnego opisu elementarnych struktur zdaniowych*, Bydgoszcz 1982, s. 92, por. tenże, *Z zagadnień transformacyjnego opisu*

złożonych struktur zdaniowych, Bydgoszcz 1986, s. 89-90 oraz np. K. Polański, *Składnia zdania złożonego w języku górnołużyckim*, Wrocław 1967, s. 64-65)

Objaśnienie skrótów występujących w powyższym fragmencie:

Fm – człon formalno-modyfikujący orzeczenia analitycznego

WPs – wykładnik predykatu semantycznego

6.

Jak proste, jak oszczędne, jak niemal surowe są wiersze Szymborskiej! I jednocześnie – jak są wieloznaczne, jak skomplikowane, pełne humoru i zarazem powagi, drążące rzeczywistość do samego dna. Przeniknięte głęboką problematyką filozoficzną, a przy tym codzienne, przepojone chłodnym ironicznym dystansem. I drgające osobistym wzruszeniem. I elegancko dyskretne, i salonowo dowcipne, i kobieco kokietyjne. O Szymborskiej właściwie trudno jest pisać, Szymborską należy czytać. Czytywać. Wielokrotnie. Ma się wtedy często ochotę wypowiadać własne, odkryte przez poetkę myśli – jej słowami.

Specjalnością Szymborskiej jest znajdowanie niesłychanie prostych i precyzyjnych określeń dla spraw wielorako zagmatwanych, przywracanie wagi słowom sponiewieranym przez slogany i mechanizmy potocznych zastosowań, specjalnością jej jest także nazywanie tego, co dotychczas nazwy nie miało, a więc odkrywanie rzeczywistości przez jej nazywanie. Z gmatwaniny otaczających nas oczywistości, tak oczywistych, że przestajemy na nie zwracać uwagę, poetka potrafi wyłuskać jakiś szczegół istotny: wskazać źródło niejasnej radości lub trudnego do umiejscowienia bólu. Taką nazwę musimy przyjąć jak objawienie: „ach, to właśnie to!”...

Stawia Szymborska pytania podważające oczywistość spraw uchodzących za oczywiste. W ten właśnie sposób rodzi się ich wartość. Dlaczego jest tak jak jest? I czy rzeczywiście jest to, o czym sądzimy, że jest? A może istnieje to, co uważamy za nieistniejące? Jakie podstawy, jakie gwarancje ma nasze zadowolone z siebie poczucie pewności? Zalążki katastrofy tkwią i rozwijają się wśród oznak powodzenia i owocują niespodziewanie. Rzeczy i zdarzenia chodzą parami: każde z nich ma swój „odwrotny” cień, swojego złego lub dobrego sobowtóra. To co jest, co trwa, może zawsze przekształcić się w swoje zaprzeczenie, w niebyt. W poczuciu kruchości i niepewności życia ludzkiego pragnie poetka uchwycić te, nieistniejące jeszcze,

groźby – zmusić je do zaistnienia, po to chociażby, ażeby zlikwidować ich anonimowość, nieokreśloność, aby je poznać i oswoić. Dlatego też jej poezja opisuje często to, co nie istnieje tak, jak się mówi o czymś istniejącym, skąd wynika niezwykłość i swoisty delikatny humor. Ale to nie zabawa, tu idzie o rzeczy ważne, najważniejsze. A rzeczy najważniejsze nie znoszą wielkich słów, w przeciwnym razie przestają być wiarygodne.

Wybitny filozof współczesny powiada, że podstawą wszelkiej filozofii, wszelkiej refleksji metafizycznej jest dochodzące w nas często do głosu pytanie: „dlaczego istnieje właśnie coś, nie – nic?”. Otóż, poezja Szymborskiej cały czas, na różne sposoby i w rozmaitych okolicznościach zadaje sobie to pytanie.

(S. Balbus, *Wisława Szymborska: Wszelki wypadek* (rec.), „Życie Literackie” 1971, nr 48, s. 6)

7.

Przestrzeń i miejsce są zasadniczymi składnikami naszego świata; uważamy je za oczywiste. Kiedy jednak zaczniemy się nad nimi zastanawiać, dostrzeżemy może niespodziewane znaczenia i pojawiają się pytania, o których nie myśleliśmy przedtem.

[...]

„Przestrzeń” jest bardziej abstrakcyjna niż „miejsce”. To, co na początku jest przestrzenią, staje się miejscem w miarę poznawania i nadawania wartości. Dla definicji pojęcia „przestrzeń” i „miejsce” potrzebują się nawzajem. Bezpieczeństwo i stabilność miejsca zwraca uwagę na otwartość, wielkość i grozę przestrzeni – i na odwrót.

[...]

Niewiele jest opracowań mówiących o interpretacjach miejsca i przestrzeni, które są złożonymi – i często ambiwalentnymi – obrazami ludzkich uczuć [...]. A jednak można wyartykułować subtelne ludzkie doświadczenia. Próbowali tego – często z powodzeniem – artyści. W utworach literackich, a także w dziełach z zakresu psychologii, filozofii, antropologii i geografii zapisano zdumiewające światy ludzkiego doświadczenia.

(Yi-Fu Tuan, *Wprowadzenie*, [w:] tenże, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987, s. 13-17)

8.

2. *Kot w pustym mieszkaniu* to (mówiąc innym tytułem) jeden z „rachunków elegijnych”, zasadniczo określających tonację *Końca i początku*. To jeden z najbardziej osobistych wierszy Wisławy Szymborskiej, która nawet treny pisze inaczej niż wszyscy, nie rezygnując ani na chwilę z właściwości swej niepowtarzalnej wyobraźni.

[...]

8. Śmierć tak właśnie, nie-ludzko, przeżyta zyskuje (z ludzkiego punktu widzenia) niespodziewany i głęboki wymiar. Przestaje być czymś oczywistym, należącym do nienaruszalnego porządku świata, czymś wiadomym każdemu i od początku. Przestaje być faktem, z którym każdy musi się pogodzić. Zaczyna być metafizycznym skandalem, którego sensu nie sposób odnaleźć i uzasadnić.

[...]

9. Odbierając śmierci cechę oczywistości dokonuje się jej szczególnego, paradoksalnego unieważnienia... Kot odczuwa nieobecność bliskiego mu człowieka, ale nie przestaje oczekiwać kroków na schodach, otwarcia drzwi, ręki kładącej rybę na talerzyk. Podstawowe ślady istnienia pozostają dlań nierealne, nie mogą być wymazane z pamięci. Co najwyżej: czekanie na powrót zmienia się w planowanie obrażonego powitania: „Niech no on tylko wróci...”

Czym jest ta sekwencja oczekiwania, zniecierpliwienia, maskowanej czułości? Jest figurą przekreślania potęgi śmierci, metaforą usuwania jej poza granice przeżywania. Nie chodzi wcale o złudną nadzieję czy łatwą pociechę. Chodzi raczej o podstawowy gest wrażliwości i wyobraźni... taki gest, w którym obecna będzie zarówno wiedza o ludzkim, kontrolowanym przez rozum doświadczeniu, jak i trudne do przekazania przekonanie, iż ze śmiercią nie można, nie wolno się pogodzić. Że śmierć jest tym, czego się nie powinno robić, co nie powinno się zdarzać...

[...]

11. Tak zawsze było w najlepszych wierszach Szymborskiej. Oczywisty punkt wyjścia, zakwestionowanie jego oczywistości, zmuszające myśl i wyobraźnię do nowego światowidzenia i światowoczuwania, nieoczywiste olśnienie. Trudno to olśnienie tłumaczyć, dobrze mu się poddać.

(M. Stala, *Kot i puste mieszkanie*, [w:] *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Kraków 1996, s. 358-361)

9.

Innego rodzaju rozburzenie oczekiwań odbiorcy następuje w słynnym wierszu *Kot w pustym mieszkaniu*. Gatunek trenu przynosiłby kulturowe pocieszenia. Tymczasem bezkompromisowo opuszczony zostaje obszar znanych odpowiedzi. Pozornie zdystansowany opis pokoju, oglądanego oczami kota, eksponuje nie zażegnany skandal śmierci:

Nic niby tu nie zmienione,
a jednak pozamieniane.
Niby nie przesunięte,
a jednak porozsuwane.
I wieczorami lampa już nie świeci.

Przedmioty pozostały na swoim miejscu, ale nie łączy ich obecność, lecz pustka. Niezauważalna różnica jest różnicą zasadniczą. Pejzaż rzeczy, jeszcze niedawno znajdujących się w przyjaznym kręgu światła lampy, był oswojony i bezpieczny, ale od chwili śmierci człowieka rozpoczęła się „destrukcyjna metamorfoza” (określenie Mariana Stali z artykułu: *Kot i puste mieszkanie. O jednym wierszu Wisławy Szymborskiej* [w:] tenże, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 57), rozciągnięta w czasie nieobecność, której skazany na oczekiwanie kot nie może powiązać z doświadczeniem definitywnego odejścia.

(W. Ligęza, *Retoryka Szymborskiej*, [w:] tenże, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2001, s. 84)

10.

1. Wiersze o stałych i nieodwracalnych danych ludzkiego losu, o miłości, dążeniu, lęku przed bólem, nadziei, przemijaniu, śmierci zakładają identyfikację poety z innymi dzielącymi ten los. W ten sposób podmiotem staje się „my” i to „my” nie jest określone przynależnością narodową czy klasową. Jednakże niezbyt poprawne byłoby powiedzieć, że tematem jest wtedy człowiek wieczny, bo zmienia się świadomość człowieka i coraz to inaczej próbuje on dawać sobie radę z rzeczami ostatecznymi. „My” w poezji Szymborskiej oznacza nas wszystkich żyjących na tej planecie w tym samym czasie, złączonych tą samą świadomością po: po Koperniku, po Newtonie, po Darwi-

nie, po dwóch wojnach światowych, po wynalazkach i zbrodniach dwudziestego wieku. Poważne i śmiałe przedsięwzięcie: postawić diagnozę, czyli starać się odpowiedzieć na pytanie kim jesteśmy, w co wierzymy, co myślimy.

[...]

5. [...] Jest to, powiedzmy szczerze, bardzo gorzka poezja. Ponieważ należy już do literatury w skali międzynarodowej, wolno ją zestawić z podobnymi diagnozami w innych językach. Narzuca się porównanie z rozpaczliwą wizją Samuela Becketta i Philipa Larkina. Jednak, w przeciwieństwie do nich, Szymborska ofiarowuje nam świat, w którym można oddychać. Dzieje się tak chyba głównie dzięki obiektywizacji posuniętej tak daleko, że „ja” z jego osobistym przygnębieniem zostaje całkowicie wyłączone i odbywa się gra dająca nam poczucie ogromnej wielokształtności i wspaniałości, pomimo wszystko, ludzkiego istnienia.

(Cz. Miłosz, *Poezja jako świadomość*, „Teksty Drugie” 1991, nr 4, s. 5, 7)

11.

Świat rzeczowy, codzienny, powszedni wydaje się niemal bez reszty wypełniać wiersze Szymborskiej. Najbliższe, najprostsze związki między ludźmi, erotyzm i miłość rodzinna; album z rodzinnymi fotografiami, scenka na dworcu, zagraniczna wycieczka, aktualne problemy polityczne, szeroko znane z gazet, cyrk, wizyta w szpitalu, trochę nauki i kultury [...]. Banalna współczesna rzeczywistość – tak to wygląda z wierzchu.

[...] Niby to pisząc o powszedniej, oczywistej rzeczywistości Szymborska pisze właściwie o nie-rzeczywistości, pisze o innych, możliwych rzeczywistościach. Oto *Radość pisania*: kreowana przez twórcę językowa rzeczywistość utworu literackiego. Oto *Pamięć narzeczcie*: rzeczywistość marzenia sennego. Oto *Pejzaż*: nagłe pomieszanie intencjonalnej rzeczywistości malarskiego dzieła sztuki z rzeczywistością realną. Oto *Śmiech*: nagłe pomieszanie rzeczywistości czasu przeszłego z rzeczywistością czasu teraźniejszego, pętla czasu, spotkanie ze sobą dwu momentów życia, dwu „wcieleń” tej samej bohaterki. Oto *Spis ludności*: nagłe odnaleziona rzeczywistość spoza historii – co z nią robić? Oto moment szczytowy: Dworzec – rzeczywistość negatywna:

Nieprzyjazd mój do miasta N.
odbył się punktualnie.

Zostałeś uprzedzony
niewysłanym listem.

[...] Przykładów [...] dość, by stwierdzić ważną rolę, jaką w poezji tej odgrywa fascynacja innymi, możliwymi, dającymi się pomyśleć sposobami istnienia. Świat realnie, intersubiektywnie istniejący jest tu nimi jak gdyby zewsząd otoczony i przenikany. Wałęsają się dokoła niego jakieś nie zrealizowane możliwości, jakieś ontologiczne hybrydy wyłonię na chwilę, jakieś rzeczywistości ujemne, jakieś światy trybu warunkowego.

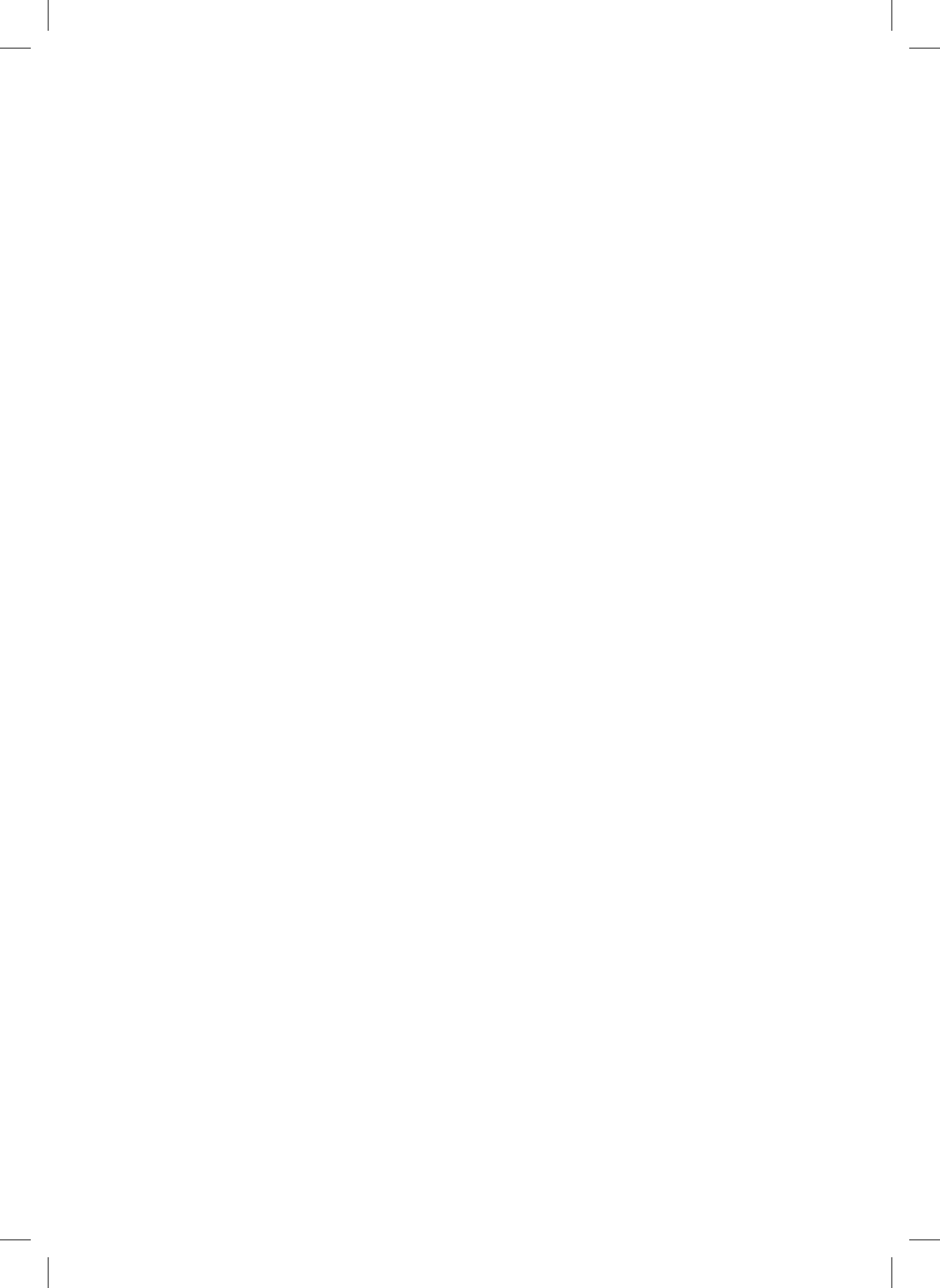
[...] Ta umiejętność spojrzenia na istnienie jako na nie-istnienie, jako na – wątle, chwilowe zaprzeczenie nicości dodaje osobnej urody i życia w jej wierszach, i samym jej wierszom.

(J. Kwiatkowski, *Świat wśród nie-światów*, „Twórczość” 1968, nr 7, s. 109-110)

Bibliografia przedmiotowa (wybór)

- Assmann J., *Kultura pamięci*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 59-99
- Balbus S., „Jesteś tylko jedną z rzeczy wielu” („Ja” wobec rzeczy w poezji Szymborskiej), [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Poznań 1999, s. 123-147
- Baranowska M., *Szymborska i Świrszczyńska – dwa bieguny codzienności*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3-4, s. 256-264
- Freud Z., *Żaloba i melancholia*, [w:] tenże, *Psychologia nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2007
- Gondowicz J., *Oswajanie poezji*, „Kultura” 1973, nr 15, s. 3
- Kapralski S., *Pamięć, przestroń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej*, [w:] *Pamięć, przestroń, tożsamość*, red. S. Kapralski, Warszawa 2010, s. 9-46
- Kuczyńska K., *Kot i śmierć*, „Polonistyka” 1997, nr 8, s. 482-485
- Kuncewicz P., *Chytrność rozumu*, [w:] tenże, *Cień ręki. Szkice o poezji*, Łódź 1977
- Kwiatkowski J., *Arcydziełka Szymborskiej*, [w:] tenże, *Felietony poetyckie*, Kraków 1982
- Kwiatkowski J., *Wisława Szymborska*, [w:] tenże, *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku)*, wybór M. Podraza-Kwiatkowska, A. Łebkowska, postłowie M. Stala, Kraków 1995, s. 132-143

- Legeżyńska A., *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999
- Nowicki K., *Lekcja dystansu*, „Fakty i Myśli” 1972, nr 10
- Thomas L.-V., *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i tłum. S. Cichowicz i J. M. Godzimirski, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993, s. 158-190
- Thomas L.-V., *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Łódź 1991
- Zaleski M., *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996



Bibliografia

- Ackerman D., *Historia naturalna zmysłów*, Warszawa 1994
- Améry J., *O starzeniu się. Bunt i rezygnacja, Podnieść na siebie rękę. Dyskurs o dobrowolnej śmierci*, tłum. i przedmowa B. Baran, Warszawa 2007
- Ampel-Rudolf M., *Kolory. Z badań leksykalnych i składniowo-semantycznych języka polskiego*, Rzeszów 1994
- Arabski J., Borkowska E., Łyda A. (red.), *Czas w języku i kulturze*, Katowice 2005
- Assmann J., *Kultura pamięci*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 59-99
- Bachelard G., *Miniatura*, „Literatura na Świecie” 1999, nr 9, tłum. K. Mokry i T. Markiewka, s. 153-187
- Bachelard G., *Poetyka marzenia*, tłum., oprac. i posłowie L. Brogowski, Gdańsk 1998
- Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975
- Balbus S., „Jesteś tylko jedną z rzeczy wielu” („Ja” wobec rzeczy w poezji Szymborskiej), [w:] *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wyślouch, B. Kaniewska, Poznań 1999, s. 123-147
- Balbus S., *Wisława Szymborska: Wszelki wypadek* (rec.), „Życie Literackie” 1971, nr 48, s. 6
- Bańko M. (red.), *Inny słownik języka polskiego (ISJP)*, t. 1-2, Warszawa 2000
- Baranowska M., „I jakżeż ty zrobisz krok w nieskończoność?” „Ja” liryczne Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, „Ruch Literacki” 1986, z. 4, s. 311-327
- Baranowska M., *Szymborska i Świrszczyńska – dwa bieguny codzienności*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3-4, s. 256-264
- Barańczak S., *Tablica z Macondo*, [w:] tenże, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 230-250
- Bartwicka H., *Ze studiów konfrontatywno-przekładowych nad językiem polskim i rosyjskim*, Warszawa 2006

- Benenowska I., *Orzeczenia syntetyczne jako wykładniki predykatów odbijania światła*, [w:] *Linguistica Bidgostiana*, vol. IV, red. A. S. Dyszak, Bydgoszcz 2007, s. 47-62
- Benenowska I., *Wybrane orzeczenia syntetyczne – wykładniki predykatów nabywania koloru czerwonego*, [w:] *Barwa w języku, literaturze i kulturze I*, red. E. Komorowska, D. Stanulewicz, Szczecin 2010, s. 31-51
- Biedermann H., *Leksykon symboli*, tłum. J. Rubinowicz, Warszawa 2001
- Bielska-Krawczyk J., Mocarska-Tycowa Z. (red.), *Kolor w kulturze*, Toruń 2010
- Bogusławski A., *Aspekt i negacja*, Warszawa 2003
- Borkowska G., *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*, Kraków 2001
- Brach-Czaina J., *Błony umysłu*, Warszawa 2003
- Brach-Czaina J., *Ciało współczesne*, „Res Publica Nowa” 2000, nr 11, s. 3-10
- Buczówna M., *Maya w ogrodzie słów*, „Poezja” 1970, nr 7, s. 9-22
- Buczyńska-Garewicz H., *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006
- Calvino I., *Niewidzialne miasta*, tłum. A. Kreiseberg, Warszawa 1975
- Chenel A. P., Simarro A. S., *Słownik symboli*, tłum. M. Boberska, Warszawa 2008
- Chirpaz F., *Ciało*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998
- Cichła-Czerniawska E., *Przydać chwilom imiona*, „Poezja” 1985, nr 2, s. 37-40
- Cioran E., *O zaletach wygania*, tłum. K. Zabłocki, „Literatura na Świecie” 1990, nr 11, s. 222-226
- Cirlot J. E., *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2006
- Curtius E. R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997
- Czaplewicz E., *Poetyka literatury emigracyjnej*, „Poezja” 1987, nr 4-5, s. 72-86 i 159-177
- Czaplewicz E., *U źródeł literatury emigracyjnej (Jeden z najstarszych toposów literatury europejskiej)*, [w:] *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie, przetrwania*, red. H. Gosk, A. St. Kowalczyk, Warszawa 2005, s. 10-29
- Czaplewicz E., *Wdzięk Pawlikowskiej*, „Miesięcznik Literacki” 1979, z. 1, s. 61-70
- Dembińska-Pawelec J., *Różne światy poezji emigracyjnej*, [w:] *Literatura emigracyjna 1939-1989*, t. 1, red. M. Pytasz, Katowice 1994, s. 110-120
- Dubisz S. (red.), *Uniwersalny słownik języka polskiego (USJP)*, wersja elektroniczna, Warszawa, 2004
- Dumowska B., *„Anegdota o istnieniu”. Wokół liryków Haliny Poświatowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 137-159

- Dunaj B. (red.), *Słownik współczesnego języka polskiego (SWJP)*, t. 1-2, Warszawa 2001
- Dyzak A.S., *Językowe wyrażenia zjawisk emisji światła*, Bydgoszcz 1999
- Dyzak A.S., *Językowe wyrażenia zjawisk jasności i ciemności*, Bydgoszcz 2010
- Dzieniszewska A., *Zielnik poetycki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (Przegląd motywów kwiatowych w twórczości obejmującej lata 1901-1928)*, „Poezja” 1980, z. 5, s. 56-69
- Eliade M., *Mit wiecznego powrotu*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1998
- Eliade M., *Okultyzm, czasy, mody kulturalne. Eseje*, tłum. J. Kania, Kraków 1992
- Filar D., *Poetyckie kreacje cielesności w wybranych utworach poezji współczesnej*, [w:] *Kreowanie świata w tekstach*, red. A. M. Lewicki, R. Tokarski, Lublin 1995, s. 105-122
- Freud Z., *Psychologia nieświadomości*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2007
- Gadacz T., *O umiejętności życia*, Kraków 2009
- Gage J., *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, tłum. J. Holzman, Kraków 2008
- Gazda G., Tynecka-Makowska S. (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków 2006
- Gillespie A. D., „*Ten trakt daleki, ten smutek*”. *Kreacja wygnania w wierszach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i Mariny Cwietajewej*, tłum. T. Kunz, [w:] *Polonistyka po amerykańsku. Badania nad literaturą polską w Ameryce Północnej (1990-2005)*, red. H. Filipowicz, A. Karcz, T. Trojanowska, Warszawa 2005, s. 206-228
- Glondys K., *Kultura i zmysły. (W dziesiątą rocznicę śmierci Haliny Poświatowskiej)*, „Życie Literackie” 1977, nr 44, s. 1-10
- Głowiński M., *Mity przebrane*, Kraków 1994
- Głowiński M., *Style odbioru*, Kraków 1977
- Głowiński M., Sławiński J., *Sapho słowieńska*, „Twórczość” 1956, nr 4, s. 127-131
- Goethe J. W., *Zur Farbenlehre*, Tübingen 1810
- Gołaszewska M., *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984
- Gondowicz J., *Oswajanie poezją*, „Kultura” 1973, nr 15, s. 3
- Gosk H., *A gdy to wszystko zapomnę... Szkice o polskim piśmarstwie emigracyjnym XX wieku*, Izabelin 1995
- Grochowiak S., *Ciało*, „Współczesność” 1959, nr 5, s. 8-9
- Grochowiak S., *Krzywda*, „Kultura” 1967, nr 44, s. 3
- Grochowski M., *Konwencje semantyczne a definiowanie wyrażen językowych*, Warszawa 1993

- Grodzka-Łopuszyńska E., *Od „Pocałunków” do pocałunków Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 2, red. A. Nawarecki, Katowice 2001, s. 89-100
- Gross R., *Dłaczego czerwień jest barwą miłości*, tłum. A. Porębska, Warszawa 1990
- Hall E. T., *Poza kulturą*, Warszawa 2001
- Hurnikowa E., „Biegnę tam w myślach moich...” *O wierszach emigracyjnych Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*, red. T. Sławek przy współudziale A. Nawareckiego i D. Pawelca, Katowice 1993, s. 91-99
- Hurnikowa E., *Maksimum treści – minimum słów. Miniatury liryczne Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] *Zjawisko ekonomii w języku, tekście i komunikacji*, t. 1, red. R. Bizior, D. Suska, Częstochowa 2010, s. 209-216
- Hurnikowa E., *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Zarys monograficzny*, Katowice 2012
- Hurnikowa E., *Natura w salonie mody. O międzywojennej liryce Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Warszawa 1995
- Isakiewicz E., *Oswajanie śmierci*, „Akcent” 1985, nr 2-3, s. 38-50
- Iwaszów I., *Kobiecość za zasłoną. O dramaturgii Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, red. G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Scheide, Kraków 2000, s. 153-165
- Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 22--68
- Jałowicki B., *Przestrzeń jako pamięć*, „Studia Socjologiczne” 1985, nr 2, s. 131-142
- Jarzębski J., *Co się zdarzyło w „teatrze mowy”?* [w:] *Autor – podmiot literacki – bohater*, red. A. Martuszevska, J. Sławiński, Wrocław – Warszawa 1983, s. 217-237
- Jekutsch U., *Wojna, choroba, emigracja – czas na religijność? Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. „Szkieletnik poetycki [II]*, [w:] *Literatura i wiara*, red. A. Sulikowski, Szczecin 2009, s. 97-129
- Kaczorowska M., *Doświadczanie bezdomności*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1-2, s. 158-162
- Kamińska A., *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 2000
- Kapralski S., *Pamięć, przestrzeń, tożsamość. Próba refleksji teoretycznej*, [w:] *Pamięć, przestrzeń, tożsamość*, red. S. Kapralski, Warszawa 2010, s. 9-46
- Karolak S., *Metafora*, [w:] *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, red. K. Polański, Wrocław – Warszawa – Kraków 2003, s. 361-363

- Karpowicz T., *Homo viator*, [w:] *Literatura polska na obczyźnie. Prace Kongresu Kultury Polskiej*, t. V, red. J. Bujnowski, Londyn 1988, s. 65-114
- Karwowska B., *Kategoria wygnania w anglojęzycznych dyskursach krytycznoliterackich (Czesław Miłosz, Josif Brodski)*, [w:] *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania*, red. H. Gosk, A. S. Kowalczyk, Warszawa 2005, s. 79-95
- Kiec I., *Halina Poświatowska*, Poznań 1997
- Kiec I., *Na przekór stereotypom. O poezji Haliny Poświatowskiej*, „*Polonistyka*” 1996, nr 8, s. 554-558
- Kisiel J., *Tropy samotności. O doświadczeniu egzystencji w poezji*, Katowice 2011
- Komorowska E., Stanulewicz D. (red.), *Barwa w języku, literaturze i kulturze I*, Szczecin 2010
- Komorowska E., Stanulewicz D. (red.), *Barwa w języku, literaturze i kulturze II*, Szczecin 2011
- Komorowska E., Stanulewicz D. (red.), *Barwa w języku, literaturze i kulturze III*, Szczecin 2012
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990
- Kot D., *Podmiotowość i utrata*, Kraków 2009
- Krawuczka A., *Czas a językowy obraz świata. Uwagi o postrzeganiu czasu w niektórych językach słowiańskich*, [w:] *Czas w języku i kulturze*, red. J. Arabski, E. Borkowska, A. Łyda, Katowice 2005, s. 67-72
- Kryszak J., *Literatura złej chwili dziejowej. Szkice o drugiej emigracji*, Łódź 1995
- Krzywicka I., *O poezji Marii Pawlikowskiej*, „*Wiadomości Literackie*” 1929, nr 1
- Kuczyńska K., *Kot i śmierć*, „*Polonistyka*” 1997, nr 8, s. 482-485
- Kuncewicz P., *Biologia czuła i okrutna – Maria Pawlikowska-Jasnorzewska*, [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, t. 2, Warszawa 1982, s. 7-54
- Kuncewicz P., *Chytrność rozumu*, [w:] *tenże, Cień ręki. Szkice o poezji*, Łódź 1977
- Kuncewicz P., *Zmienne oblicza żywiołu*, [w:] *M. Pawlikowska-Jasnorzewska, Akwatyki*, Gdańsk 1980, s. 5-14
- Kwiatkowski J., *Felietony poetyckie*, Kraków 1982
- Kwiatkowski J., *Janusowe oblicza Natury. O poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „*Twórczość*” 1958, nr 12, s. 73-98
- Kwiatkowski J., *Odeszli*, Warszawa 1983
- Kwiatkowski J., *Świat wśród nie-światów*, „*Twórczość*” 1968, nr 7, s. 109-110

- Kwiatkowski J., *Wisława Szymborska*, [w:] tenże, *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku)*, wybór M. Podraza-Kwiatkowska, A. Łebkowska, postłowie M. Stala, Kraków 1995, s. 132-143
- Kwiatkowski J., *Wstęp*, [w:] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław 1980, s. III-CXIX
- Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, tłum. T. P. Krzeszowski, Warszawa 1988
- Lalewicz J., *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975
- Legeżyńska A., *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996
- Legeżyńska A., *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999
- Legeżyńska A., *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009
- Ligęza W., *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001
- Ligęza W., *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998
- Ligęza W., *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2001
- Lisowska A., *Rola konkretności w poezji Juliana Tuwima i Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Roczniki Humanistyczne” 1965, z. 1, s. 5-65
- Lurker M., *Przełamanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. Bp K. Romaniuk, Poznań 1989
- Maciejewska I., *Obrazy domu-ojczyzny w poezji polskiej z lat II wojny światowej (Związki z tradycją romantyczną)*, [w:] *Z badań nad polską tradycją literacką*, red. J. Łukasiewicz, Wrocław 1993, s. 97-128
- Marx J., *Legendarni i tragiczni. Eseje o polskich poetach przeklętych*, Warszawa 1993
- Miłosz Cz., *Poezja jako świadomość*, „Teksty Drugie” 1991, nr 4, s. 5-7
- Miłosz Cz., *Szukanie ojczyzny*, Kraków 2001
- Miłosz Cz., *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dolegliwościach naszego wieku*, Warszawa 1990
- Miłosz Cz., *Zaczynając od moich ulic*, Kraków 2006
- Morzyńska-Wrzošek B., „... i na piękność, i na wyczyn burzy”. *Proces kształtowania tożsamości w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Bydgoszcz 2013
- Morzyńska-Wrzošek B., *Halina Poświatowska i Katherine Mansfield wobec „ubywania ze świata”*, [w:] *Przedziwne światy. Prace z historii i teorii litera-*

- tury ofiarowane dr. hab. Jerzemu Z. Maciejewskiemu, red. K. Ćwikliński, R. Moczkoan, R. Sioma, Toruń 2010, s. 183-203
- Morzyńska-Wrzosek B., „zawsze byłam tu...”. *Kreacja czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej*, Kraków 2004
- Mostwin D., *Emigrant polski w Stanach Zjednoczonych 1974-1984*, [w:] *Polskie więzi kulturowe na obczyźnie. Prace Kongresu Kultury Polskiej*, t. VIII, red. M. Paszkiewicz, Londyn 1986, s. 210-228
- Nancy J.-L., *Corpus*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002
- Nasiłowska A., *Ucieczka w życie*, „Literatura” 1979, nr 29, s. 11
- Nawarecki A., *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993
- Newton I., *Opticks*, London 1704
- Nowicki K., *Lekcja dystansu*, „Fakty i Myśli” 1972, nr 10
- Odachowska-Zielińska E., *Finał*, „Nowe Książki” 1981, nr 10, s. 17-19
- Okopień-Sławińska A., *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*, Kraków 2001
- Olejniczak J., *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*, Kraków 1992
- Opacka-Walasek D., *Od autora*, [w:] *też*, *Pasaże liryczne*, Katowice 2013, s. 7-10
- Opacka-Walasek D., Majerski P., *Słowo wstępne*, [w:] *Liryka polska XX wieku. Analizy i interpretacje*, Seria 5, red. D. Opacka-Walasek przy współudziale P. Majerskiego, Katowice 2010, s. 5-8
- Ostaszewska D., *Postać w literaturze. Wizerunek staropolski. Obrazy – konwencje – stereotypy*, Katowice 2001
- Ostrowska A., *Po śmierci. Psychiczna i społeczna reakcja na śmierć*, [w:] *też*, *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*, Warszawa 1997, s. 209-234
- Otfinowski A., *Z zagadnień transformacyjnego opisu elementarnych struktur zdaniowych*, Bydgoszcz 1982
- Otfinowski A., *Z zagadnień transformacyjnego opisu złożonych struktur zdaniowych*, Bydgoszcz 1986
- Paetzold H., *Polityka przechadzki*, [w:] *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red. J. S. Wojciechowski, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 117-129
- Pantuchowicz A., *Klucz do domu liryki Haliny Poświatowskiej*, [w:] *Język Artystyczny*, t. 9, red. A. Wilkoń przy współudziale B. Witosz, Katowice 1995, s. 56-80
- Pawelec D., *Lingwiści i inni: przewodnik po interpretacjach wierszy współczesnych*, Katowice 1994

- Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Poezje zebrane*, t. 1-2, oprac. A. Madyda, wstęp K. Ćwikliński, Toruń 1994
- Pietruszewska-Kobiela G., *Wczepiona w drobinę białka. Słowo i ciało w poezji Haliny Poświatowskiej*, [w:] *Mity słowa, mity ciała*, red. L. Wiśniewska, M. Gołuński przy współpracy A. Stempki, wstęp L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2007, s. 199-216
- Pieszczachowicz J., *Walka z niebytem. (O poezji Haliny Poświatowskiej)*, „Literatura” 1988, nr 3, s. 30-34
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001
- Polański E. (red.), *Słownik ortograficzny języka polskiego (SOJP)*, Warszawa 1999
- Polański K., *Składnia zdania złożonego w języku górnołużyckim*, Wrocław 1967
- Poświatowska H., *Dzieła*, t. 1: *Poezja 1*, wstęp A. Nasiłowska, Kraków 1997
- Poświatowska H., *Dzieła*, t. 2: *Poezja 2*, wstęp A. Nasiłowska, Kraków 1997
- Poświatowska H., *Dzieła*, t. 3: *Proza*, wstęp A. Nasiłowska, Kraków 1998
- Poświatowska H., *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp G. Halkiewicz-Sojak, Toruń 1994
- Poświatowska H., *Pomiędzy miłość i śmierć...*, wybór i posłowie T. Linkner, Gdynia 1994
- Poświatowska H., *Rozcinam pomarańczę bólu. W 25 rocznicę śmierci poetki*, wybór i wstęp R. Marciniak, Warszawa 1992
- Poświatowska H., *Wiersze wybrane*, wstęp i wybór J. Zych, Kraków 1975
- Pryzwan M. (oprac.), *„ja minę, ty miniesz...”. O Halinie Poświatowskiej. Wspomnienia, listy, wiersze*, Warszawa 2000
- Przyboś J., *Linia i gwar. Szkice*, t. 2, Kraków 1959
- Przybylski R., *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998
- Przybylski R., *Ogrody romantyków*, Kraków 1978
- Przymuszała B., *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006
- Pysiak K., *Asocjacje z motywem śmierci*, „Nowe Książki” 1976, nr 16, s. 68-69
- Revel J., Peter J.-P., *Ciało. Chory człowiek i jego historia*, tłum. T. Komendant, [w:] *Osoby. Transgresje 3*, wybór, oprac. i red. M. Janion, St. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 241-265
- Rewers E., *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005
- Roux J.-P., *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. M. Perek, Kraków 1994
- Rybicka E., *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003

- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warszawa 1989
- Said E. W., *Mysli o wygnaniu*, tłum. J. Gutorow, „Literatura na Świecie” 2008, nr 9-10, s. 40-59
- Sandauer A., *Poeci trzech pokoleń*, Warszawa 1962
- Semczuk M., *Anna Achmatowa – Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Paralele nie tylko poetyckie*, „Przegląd Humanistyczny” 1997, z. 2, s. 69-78
- Siemińska A., *Drobina białka. Motywy roślinne i zwierzęce w liryce Haliny Poświatowskiej*, Toruń 2005
- Siomkajłówna A., *Dowcip poetycki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Przegląd Humanistyczny” 1974, z. 8, s. 21-36
- Skarga B., *Ślad i obecność*, Warszawa 2004
- Skarga B., *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 2009
- Sławiński J., *Analiza, interpretacja, wartościowanie dzieła literackiego*, [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976, s. 118-133
- Sławiński J. (red.), *Słownik terminów literackich*, Wrocław – Warszawa – Kraków 2002
- Stala M., *Kot i puste mieszkanie*, [w:] *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych*, oprac. S. Balbus, D. Wojda, Kraków 1996, s. 358-361
- Stróżewski W., *O doświadczeniu śmierci*, [w:] *Śmierć – przestrzeń – czas – tożsamość w Europie Środkowej około 1900*, red. K. Grodziska, J. Purchla, Kraków 2002, s. 17-33
- Stróżewski W., *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002
- Szymborska W., *Koniec i początek*, Poznań 1996, s. 20-21
- Szymczak M. (red.), *Słownik języka polskiego (SJPSz)*, t. 1-3, Warszawa 1999
- Święch J., *Wygnanie. Prolegomena do tematu*, [w:] *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 110-125
- Świtek G., *Architektura i aporie dotyku*, [w:] *Spektakle zmysłów*, red. A. Wiczorkiewicz, M. Kostaszuk-Romanowska, Warszawa 2010, s. 13-33
- Terlecki T., *Ruina poetyckiego klasycyzmu*, [w:] *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Ostatnie utwory*, Warszawa 2013, s. 5-11
- Thalman M., *Labirynt*, tłum. A. Sądoliński, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 343-37
- Thomas L.-V., *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i tłum. S. Cichowicz i J. M. Godzimirski, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993, s. 158-190
- Thomas L.-V., *Trup. Od biologii do antropologii*, tłum. K. Kocjan, Łódź 1991

- Tischner J., *Filozofia dramatu*, Kraków 2001
- Tkaczuk W. J., *Tętno*, „*Twórczość*” 1967, nr 8, s. 108-110
- Tokarski R., *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 2004
- Tokarski R., *Słownictwo jako interpretacja świata*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001, s. 343-370
- Urbańczyk S. (red.), *Gramatyka współczesnego języka polskiego*, t. 2: *Składnia*, red. Z. Topolińska, Warszawa 1984
- Urbańczyk S. (red.), *Gramatyka współczesnego języka polskiego*, t. 1-2: *Morfologia*, red. R. Grzegorzczkowska, R. Laskowski, H. Wróbel, Warszawa 1999
- Walas T., *Utopia kobiecości*, „*Nowe Książki*” 1975, nr 16, s. 1-4
- Waśkiewicz A. K., *Poświętowska*, „*Tygodnik Kulturalny*” 1969, nr 6, s. 4
- Węgrzyniakowa A., *Maria Pawlikowska-Jasnorzewska*, [w:] *Literatura emigracyjna 1939–1989*, t. 1, red. M. Pytasz, Katowice 1994, s. 73-77
- Wierzbicka A., *Przekładalność a elementarne jednostki semantyczne*, „*Przegląd Humanistyczny*”, 1978, nr 2., s. 53-68
- Witosz B., *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje. Od fin de siècle’u do końca XX wieku*, Katowice 2001
- Wittlin J., *Orfeusz w piekle XX wieku*, Paryż 1963
- Wyka K., *Wędrując po tematach*, t. 2, Kraków 1971
- Wyka M., *Liryka Pawlikowskiej*, „*Twórczość*” 1969, nr 4, s. 115-117
- Wyka M., *Miłość i wszystkie żywioły*, „*Magazyn Kulturalny*” 1977, nr 3, s. 30-32
- Wyskiel W., *Wprowadzenie do tematu: literatura i emigracja*, [w:] *Pisarz na obczyźnie*, red. T. Bujnicki, W. Wyskiel, Wrocław – Warszawa 1985, s. 7-51
- Wysocka A., *O miłości uskładanej ze słów. Obraz miłości erotycznej w polszczyźnie ogólnej oraz poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Anny Świrskiej oraz Haliny Poświętowskiej*, Lublin 2009
- Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987
- Zacharska J., *Miniatury poetyckie Pawlikowskiej w „Pocałunkach”*, „*Przegląd Humanistyczny*” 1967, z. 2, s.71-88
- Zacharska J., *„Ofiara migotania, miłośnica brylantów”*, „*Poezja*” 1970, nr 7, s. 36-41
- Zacharska J., *O kobiecie w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Białystok 2000
- Zacharska J., *„Paznokciami wczepiona w słowa”*, „*Poezja*” 1978, z. 2, s. 82-87
- Zaleski M., *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996

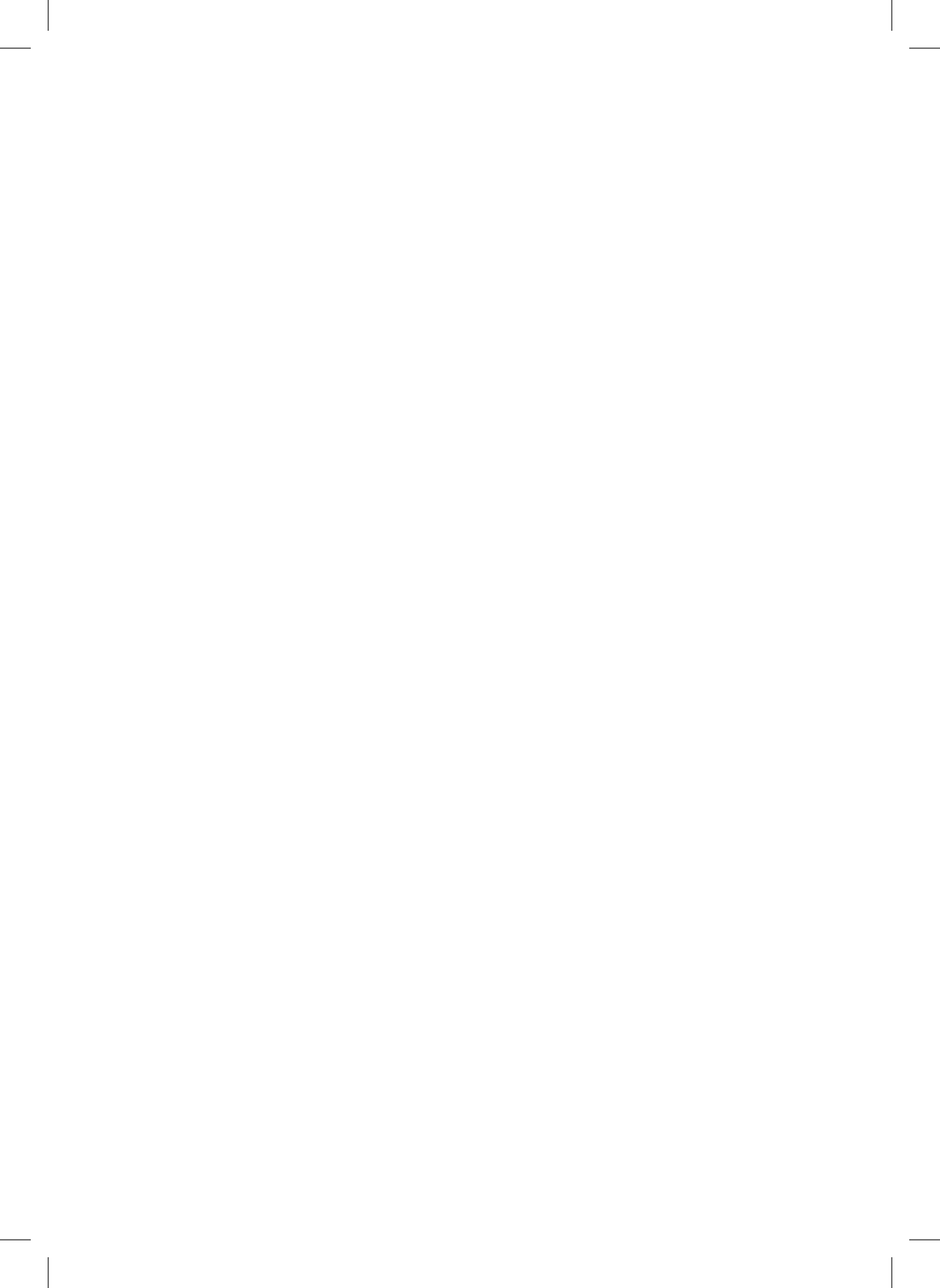
Zawodziński K. W., *Pawlikowska w dzisiejszej formie*, [w:] tenże, *Wśród poetów*, oprac. W. Achremowiczowa, wstęp J. Kwiatkowski, Kraków 1964, s. 286-290

Zeidler-Janiszewska A. (red.), *Pisanie miasta. Czytanie miasta*, Poznań 1997

Źródła internetowe

http://portalwiedzy.onet.pl/45932,,,,kot_domowy [dostęp 2 III 2013]

www.korpus.pl = Korpusu IPI PAN [dostęp 2 III 2013]



Dialogue with the text Analysis and interpretation of selected poems

(Summary)

The monograph *Dialogue with the text. Analysis and interpretation of selected poems*, is a proposal for an interdisciplinary reading of several selected lyrical pieces. The focus is primarily on the poetic qualities of the text, the ways they function, the possibilities of reading into them. However, the research area also includes linguistic information and non-linguistic contexts, such as cultural, literary, biographical, aesthetic. Recognizing the differences between poetic and non-poetic language, poetic and informative-descriptive functions, the authors showed characteristic dual facet of the texts, which provide the basis to functionalizing the knowledge of language and culture. These issues are described in more detail in the *Preface* of the monograph.

The analytical-interpretive part discusses five works: *Światło w ciemnościach...*, *Zielone miasto*, *Kurze łapki* by Maria Pawlikowska-Jasnorzewska; **** z żywych bolesnych gałęzi...* by Halina Poświatowska; *Kot w pustym mieszkaniu* by Wisława Szymborska. Each work was elaborated on in accordance to the adopted [following] description model: quotation of the work, proposal of reading of the text, contextual indications, complementary bibliographic indications.

It should be noted that the ability of such a method of reading literary texts is profiled at all levels of Polish philology education. Attention is given to three areas: the reception of speech and the use of

information contained therein, analysis and interpretation of cultural texts, creating coherent statements; therefore, beyond the ability to analyze and interpret, it is also about combining elements of knowledge of the language and culture (especially literature), recalling relevant contexts which are the inspiration for creative assessment of contemporary issues of culture, literature and language.

The monograph addresses these challenges, gives the continuation of said issues and expansion of their academic level.