

Beata MORZYŃSKA-WRZOSEK

Bydgoszcz

PIĘKNO CIAŁA ZAGROŻONEGO W LIRYCE HALINY POŚWIATOWSKIEJ

Twórczość Haliny Poświatowskiej to już zamknięty rozdział w historii literatury polskiej, od wydania pierwszego zbioru poezji w 1958 r. do śmierci autorki upłynęło zaledwie dziewięć lat. Mimo iż jej dorobek nie jest objętościowo zbyt imponujący, wielokrotnie zwracał uwagę krytyków i badaczy¹. Poruszają oni takie zagadnienia, jak: miłość, śmierć, ból, lęk, zmysłowość, przemijanie. Stanisław Grochowiak, jeden z pierwszych recenzentów poezji Poświatowskiej, spostrzegł: *Cała jej poezja to czujne, acz bolesne w swojej intensywności skupienie uwagi na fenomenie własnego ciała*². Również Jerzy Kwiatkowski porusza ten problem w artykule znacząco zatytułowanym *Nowa miłość: Poświatowska jest taktowną bałwochwalczynią Erosa. Nie waha się pisać o cielesnej istocie miłości, nie lęka się tematu ciała [...] jest ziemską, nie niebieską*³. Ów fenomen i oryginalność poetyckiego świata wyrasta bezpośrednio z określonej sytuacji pozaliterackiej. Czynnikiem znacząco ją kształtującym jest choroba. Decyduje ona o indywidualnym typie wrażliwości autorki *Ody do rąk*. Spostrzeżenia te uprawomocnia Susan Sontag: *ludzie osiągają wyższą świadomość, stając twarzą w twarz ze śmiercią*⁴. Poświatowska żyje w obliczu bliskiego i nieuchronnego zagrożenia, interesuje się sprawami tylko bezpośrednio ją dotykającymi. Dlatego w swej liryce głównym podmiotem refleksji uczyniła jednostkę samotną (z wyjątkiem krótkich chwil odnajdywania pojednania w gorącym uniesieniu zmysłowej miło-

¹ Np. I. K i e c, *Halina Poświatowska*, Poznań 1997; M. S z u ł c z y ń s k a, „*Nie popełniłam zdrady*”. *Rzecz o Halinie Poświatowskiej*, Bydgoszcz 1993; B. D u m o w s k a, *Anegdota o istnieniu. Wokół liryków Haliny Poświatowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2; B. M a r k i e w i c z ó w n a, *Motyw śmierci w poezji Haliny Poświatowskiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie”, Kraków 1971, z. 21; S. G r o c h o w i a k, *Krzywda*, „Kultura” 1967, nr 44.

² S. G r o c h o w i a k, *Ciało*, „Współczesność” 1959, nr 5.

³ J. K w i a t k o w s k i, *Nowa miłość*, „Twórczość” 1959, nr 7.

⁴ S. S o n t a g, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Warszawa 1999, s. 34.

ści) i chorą, której każda myśl zdominowana jest lękiem przed przedwczesnym odejściem:

*jestem jak gwiazda
gotowa w każdej chwili
zsunąć się z nieba
runąć we wszechświat
[...]
jestem jak rozdeptany ptak
w agonii
rozczesujący dziobem skrzydła*

(****jestem jak gwiazda...*, t. I, s. 297)⁵

żyje się tylko chwilę

(****żyje się tylko...*, t. II, s. 213)

*a jednak
miło jest pomyśleć
że świat umrze trochę
kiedy ja umrę*

(****czy świat umrze...*, t. II, s. 202)

Jej życie to zmaganie się z codziennością, zajmowanie *tu i teraz* własnym umieraniem. Jednak mimo niebezpieczeństwa próbuje żyć normalnie. Jest cielesna, konkretna, rzeczywista, wydana na działanie niszczącej choroby. Jej postawę charakteryzuje bunt i determinacja. Świadoma siebie, umiłowiała doczesność, pragnęła życia tak bardzo, że aż wywoływało to ból, narażało na szybsze bicie serca, a tym samym na przyspieszenie kroku śmierci.

Lęk przed nią jest podstawowym czynnikiem kształtującym stosunek do rzeczywistości. Największe zagrożenie stanowi zawsze śmierć własna. Jeśli dodatkowo tkwi wewnątrz ciała, rozwija się nieustannie i dotyczy układu krążeniowego bądź oddechowego, wówczas nasilenie reakcji lękowych zyskuje stopień najwyższy⁶. Świadomość własnej, nagłej śmierci i odmierzanie czasu, który nieuchronnie do niej przybliży, implikuje określoną sytuację. Nie pogrąża tylko w trwodze i całkowitej samotności, nie rozbija egzystencji, nie powoduje zerwania więzi z otoczeniem. Poświatowska hierarchizuje strukturę własnego świata, jasno wyznacza

⁵ Teksty Haliny Poświatowskiej cyt. wg wyd.: H. Poświatowska, *Dzieła*: t. 1–2: *Poezja*, wstęp A. Nasiłowska, Kraków 1997; t. 3: *Proza*, Kraków 1998; t. 4: *Listy*, Kraków 1998; dalej cytowane: t. , s.

⁶ A. Kępiński, *Lęk*, Wstęp, M. Czerwiński, Warszawa 1995, s. 259.

jego centrum. Umieszcza w nim ciało, bo jest ono najcenniejsze. Zaświadcza, że nie przekroczyła jeszcze *smugi cienia*. Ponadto człowiek chory odczuwa własne ciało w sposób szczególny. Nie może nim swobodnie dysponować, jest od niego całkowicie uzależniony. Niewydolne ciało odmawia posłuszeństwa, domaga się większej uwagi. Dlatego to właśnie ono, źródło niepokoju i spełnienia, życia i śmierci równocześnie, jego ograniczenia i potrzeby stają się fundamentalną kategorią warunkującą postrzeganie bardzo silnie uwypuklonego w twórczości poetki „ja” lirycznego. Dzięki niemu i poprzez nie bohaterka chora i samotna żyje, poznaje, wyjaśnia świat. Ciało zagrożone cechuje szczególna nadwrażliwość, kusi je miłość, namiętność, a skazane jest na ból i cierpienie. To tajemnica, niewidoczne procesy zachodzące wewnątrz, a zauważalne skutki. Autorka próbuje je zrozumieć, poznać i przetłumaczyć na wyobrażalne bądź empirycznie doświadczalne konkrety. Aby wyjaśnić zjawiska niepokojące i zachwycające, związane bezpośrednio z doświadczaniem cielesności, odwołuje się do twórczej, plastycznej wyobraźni i poddaje estetyzacji własne ciało. Uważnie się nad nim pochyla, powtarzając: moje ciało jest bardzo chore. W tym sformułowaniu zwraca uwagę swoistego rodzaju doświadczanie ciała. Charakteryzuje się ono naturalnością, szczerością, a także wyjątkową przenikliwością, poświadczającą daleko posunięty egocentryzm i świadomy subiektywizm, a także akceptację i utożsamienie. Implikuje to swoistość doznań estetycznych, które zostały nazwane *traumatycznym doznawaniem piękna*⁷. Wiąże się ono z zachowaniem człowieka obdarzonego wrażliwością estetyczną i znajdującego się w sytuacji cierpienia. Najprostszą formą cierpienia jest ból fizyczny⁸. A ciało, będące przedmiotem oglądu w liryce autorki *Dnia dzisiejszego*, to ciało chore, zmęczone i słabe. Niewydolne serce, każdy oddech napęlniają je ostrym, kłującym, nieustępliwym bólem. W momencie nasilenia każe zapomnieć o wszystkim i skupić się na tym, by ustał:

Teraz, kiedy musiałam walczyć z popłochem własnego serca [...] nie mogłam, nie chciałam interesować się jego losem. Leżałam nieruchomo nie mówiąc nic i nic nie jedząc.

(*Opowieść dla przyjaciela*, t. III, s. 55–56)

⁷ M. Gołaszewska, *Piękno i cierpienie. Esej o traumatycznym doznawaniu piękna*, w: *Wymiary piękna. Z badań estetyki sensu largo*, pod red. M. Gołaszewskiej, Kraków 1998.

⁸ *Ibidem*, s. 93–124.

Nieruchomiałam, kiedy nadchodziło niebezpieczeństwo, leżałam zupełnie cicho [...] Leżałam i pozwalałam matce wlewać we mnie krople i czynić te wszystkie zabiegi, które w swej troskliwości przepisywali mi lekarze.

(Opowieść dla przyjaciela, t. III, s. 33)

Przedstawiona w powyższych fragmentach sytuacja jednoznacznie wskazuje na bezpośrednie uzależnienie zachowania bohaterki od natężenia bólu fizycznego. Ma on znaczący wpływ na *sytuację intelektualną chorego, a więc także na jego możliwości doznań natury estetycznej*⁹. Maria Gołaszewska dowodzi, iż *osobowość estetyczna człowieka cierpiącego, to nakierowywanie doznań estetycznych na wyrażanie siebie i tylko siebie, na intymne przeżycia natury ogólnej, na realizację osobistych, indywidualnych potrzeb; tutaj „sytuacja estetyczna” nakłada się ściśle na sytuację cierpienia*¹⁰. Wyostrza to postrzeganie rzeczywistości, prowokuje do interpretacji. Estetyczne odczuwanie świata i ciała wiąże się bezpośrednio z kondycją psychofizyczną jednostki, jej pragnieniami i działaniami. W poetyckim świecie Haliny Poświatowskiej nie ma miejsca na wydarzenia społeczne, polityczne czy historyczne. Skupia się ona na sobie, własnym ciele, życiu i odczuwaniu. W wykreowanej rzeczywistości sama jest przedmiotem poznania, podmiotem obserwującym i układem odniesienia. Nie stara się być bezstronna, przyjmuje perspektywę zarówno oceniającą, jak i uczestniczącą¹¹. Sama sobą i własnymi intymnymi problemami wypełnia przestrzeń. Często z uwagą przygląda się sobie w lustrze:

*jestem zaczadzona pięknem mojego ciała.
patrzyłam dzisiaj na siebie twoimi oczyma. odkryłam miękkie zagięcie ramion znużoną okragłość piersi które chcą spać [...]
posłuszna twojemu rozkazowi stałam naga naprzeciw wielkiego lustra. a potem zasłoniłam oczy twoje żeby nie widzieć i nie czuć samotności mojego rozkwitłego toba ciała.*

(Lustro, t. I, s. 99)

Kontemplacja odbicia własnego ciała wskazuje na akt estetyzacji siebie samej¹². Lustro nie występuje tu jako atrybut czasu czy świadek przemijającej urody¹³. Bohaterka, patrząc w lustro, ocenia symetrię ciała, szczegóły

⁹ *Ibidem*, s. 96.

¹⁰ *Ibidem*, s. 123.

¹¹ M. Gołaszewska, *Estetyzacja rzeczywistości*, w: *Estetyka rzeczywistości*, Warszawa 1984, s. 168.

¹² *Ibidem*, s. 167–172.

¹³ T. Michałowska, *Znaki czasu w poezji Kochanowskiego*, w: *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa 1982, s. 374.

twarzy, rąk, nóg. Daleka jest jednak od próżnego samouwielbienia. Akceptuje własną cielesność, przypomina o uczuciu spowodowanym przedwczesnym odejściem ukochanego i dojmującym uczuciu pustki. Jedynym świadkiem jej samotności jest lustro. Podobnie jak ona samotny był Narcyz. Pochylony nad wodą widział tylko siebie. Zanurzał się w swój wizerunek coraz bardziej, a świat otaczający go nie potrafił mu w tym przeszkodzić. Poświatowska przypomina mitycznego bohatera zapatrzonego w postać odbitą w wodnej tafli. Zatrzymuje się przed lustrem, bo szuka w nim potwierdzenia własnego istnienia. Na ten aspekt narcyzmu zwrócił uwagę Louis Lavelle, który zauważył, że *Narcyz musi się upewnić co do swego istnienia. Wątpi w nie – i właśnie dlatego pragnie się widzieć*¹⁴. Dlaczego poetka uznała, iż lustro pomoże odkryć jej prawdę? Odpowiedź nasuwa się sama: swoje życie traktowała jak zjawisko ulotne, kruche, bo zagrożone chorobą postępującą w czasie, wobec którego czuła się bezbronna. W tej sytuacji uznała, że tylko obiektywizm lustrzanego odbicia może poświadczyć jej biologiczną, cielesną egzystencję. Wątpi w jej trwałość i dopiero przed lustrem ją potwierdza, zdobywa pewność¹⁵, tutaj zaczyna wierzyć w swe istnienie:

Taka jestem najprawdziej, gdy stoję przed tym lustrem przez następne pół godziny. Gdy po kolei oglądam sobie palce, każdy osobno zginam. One są żywe, wiesz, i takie ciepłe. I pewnie umieją coś i myślą... Jak jest potem? Łokieć oglądam i przykładam policzek do ramienia. Pachnie... teraz mam dużo pachnidel i ciągle mi znoszą jeszcze. Więc jak jest potem?

(*Opowieść dla przyjaciela*, t. III, s. 20)

Słowa te wypowiada młoda kobieta czekająca na operację serca. Myśl o niepewnym jutrze inspiruje, by odważnie stanąć przed lustrem. Gdy wyobraźnia podpowiada tylko:

ciemna jest druga strona życia

(****tutaj są głosy ptasie...*, t. II, s. 55)

tylko w mroku

otrzymamy się o sierść śmierci

(****uśmiechnięty mówię...*, t. I, s. 181)

trudno konkretyzować to, co wymyka się bezpośredniemu doświadczeniu. Świat po śmierci jawi się pusty, cichy, ciemny, przerażający rozległością i

¹⁴ L. L a v e l l e, *L'Erreur de Narcisse*, Paris 1939, s. 6. Cyt. wg M. G ł o w i ń s k i, *Narcyz i jego odbicia*, w: *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 62.

¹⁵ M. G o ł a s z e w s k a, *op. cit.*, s. 169.

uczuciem osamotnienia. Sytuacja ta zmusza do zintensyfikowanego odczuwania własnego ciała. Jego postrzeganiu patronuje zawierzenie zmysłom poświadczającym fizyczną część istoty ludzkiej. Opis charakteryzuje dokładność i wyrazistość, które sprawiają, iż ciało jest bardzo konkretne, wręcz dotykalne (nawet subtelny zapach wzmagają *pachnidła*). Bohaterka zwraca uwagę na ręce, ponieważ ruchome i *ciepłe* są synonimem życia, mogą poznawać otoczenie, ofiarowywać miłość i pieszczoty. A dłonie umarłych są już nieruchome, bezwładne, ostygłe. Buduje swe spostrzeżenia na zasadzie przeciwstawienia: *tu i teraz* jest ciało, zmysłowo sprawdzalny, biologiczny byt. Natomiast pytanie *Jak jest potem?* pozostanie bez odpowiedzi. Dramat położenia podkreśla przekonanie, że ciało to jedyny dowód tak bardzo pożądanej i zachłannie umiłowanej egzystencji. Doznanie to posiada wymiar zdecydowanie krytyczny, bolesny. W obdarzonym miłością bałwochwalczą, tragiczną, bo skazaną na niespełnienie, ciele zagnieżdża się wbrew woli podmiotu – śmierć. Jej świadomość ewokuje w liryku *Lustro* stwierdzenie *zaczadzona*, a w autobiograficznej prozie wskazuje na konieczność przekroczenia granicy przestrzeni śmierci. Oglądowi ciała nieustannie towarzyszy uczucie niebezpieczeństwa. Izolda Kiec zauważa „*zaczadzona*” oznacza więcej niż „*zachwycona*”, „*zauroczona*”. „*Zaczadzenie*” sugeruje niebezpieczeństwo śmierci, której przedsiónek stanowi samotność. Ciało rozkwitające w samotności staje się owej śmierci symbolem. A gdy stan taki nie zmienia się, trwa, to wieści nieuchronność przemijania, odchodzenia, niebytu [...] Lecz jednocześnie [...] zachwyty nad pięknem ciała, stanowiącym symbol wyzwolenia, synonim życia w ogóle, wykluczają samotność. Zmysłowa miłość okazuje się więc filozofią życia¹⁶.

Ciało chore dookreśla poznawane obszary, znacząco je ogranicza, decyduje o długości i jakości czasu życia. A jednak *uczucie męskiego zachwyty nad pięknem ciała kobiety* przeradza się szybko w pełen *autoakceptacji obraz własnej nagości*¹⁷. Obserwacja fenomenu własnego funkcjonującego ciała wywołuje przyzwolenie, fascynację i autoerotyzm¹⁸. Uczucia te nie zatrzymują się na bezrefleksyjnym doświadczeniu urody. Wyrażają postawę poetki manifestującą głębię doznania odpowiadającą sile przywiązania i zachwyty powodowanego pełnią odrębnego

¹⁶ I. K i e c, *op. cit.*, s. 70–71.

¹⁷ B. W i t o s z, *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od fin de siecle'u do końca XX wieku*, Katowice 2001, s. 145–146.

¹⁸ H. P o ś w i a t o w s k a, *op. cit.*, t. I, s. 15.

kształtu własnego ciała w obliczu cierpienia i bezpośredniego zagrożenia. Władysław Stróżewski zauważa, iż zachwyty wydają się *spontaniczną, a zarazem najbardziej adekwatną odpowiedzią na piękno [...]. „Zachwyty” jest określeniem stanu psychicznego, w którym władze poznawcze i emocjonalne dochodzą do maksymalnej koncentracji w doświadczeniu przedmiotu, przez który są jak gdyby „porwane” i który bez reszty „zatrzymuje” je przy i na sobie*¹⁹. Odczucie to jest przez podmiot akceptowane i pożądane²⁰.

Ciało, mimo że podlega niszczycielskiej chorobie i nieodwracalnemu procesowi przemijania, Halina Poświatowska zawsze traktuje jako *jedyną rzecz daną nam na własność, która może kochać, cierpieć, tęsknić i umie być świadoma tego wszystkiego*²¹. Może być chore, ułomne, pełne tajemnic, lecz równocześnie stanowi jedyny dowód istnienia, zagoszczenia w świecie światła, barw i ruchu. Stąd jego opisy ujawniające zaangażowanie i zachwyty, np.:

*świętemu Erazmowi rozpięto ręce
każde ściętno podciągnięto do granicy bólu
ciało
najpiękniejsze z narzędzi tortur
krzyżuje świętego Erazma*

(***świętemu Erazmowi..., t. II, s. 195)

Tekst reprezentuje dość liczną grupę utworów stanowiących opis obrazu lub rzeźby²². Ekfrazja ta w znaczącym stopniu bierze udział w dążeniu do ukonkretniania piękna ciała zagrożonego. Jak twierdzi Janina Makota, *aby dostrzec [...] piękno jakiegoś tworu natury, trzeba nań spojrzeć tak, jakby to było dzieło sztuki, czyli zająć postawę estetyczną i szukać w danym przedmiocie jakości estetycznie wartościowych*²³. Poprzez szczegółową kontemplację ciała, będącego przedmiotem uobecnienia w dziele

¹⁹ W. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, w: *Wokół piękna*, Kraków 2002, s. 191.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ H. Poświatowska, *Wiersze wybrane*, wstęp i wybór J. Zych, Kraków 1989, s. 6–7.

²² G. Borkowska, *Nierozważna i nieromantyczna. O Halinie Poświatowskiej*, Kraków 2001, s. 154–160.

²³ J. Makota, *Funkcjonalne i bezinteresowne piękno tworców i zjawisk natury*, w zbiorze: *Poznanie i doznanie. Eseje z estetyki ekologii*, pod. red. M. Gołaszewskiej, Kraków 2000, s. 195.

malarza, zyskuje ono szczególną autonomię i wartość estetyczną. Liryk przedstawia męczeństwo świętego pomijając okoliczności tego wydarzenia. Skupia się na wyeksponowaniu ciała, ujawnia szczegóły jego anatomicznej budowy, ale nie wspomina o katach. Ich brak budzi zastanowienie, kieruje uwagę na uniwersalny wymiar cierpienia. Niepotrzebni są oprawcy, by odczuwać bolesność i konieczność poddawania się jej. Jest ona bezpośrednio zakodowana, wpisana w biologiczny paradygmat ludzkiej egzystencji, *prawdziwe narzędzie tortur stanowi nasze ciało. Cieleśność jest źródłem cierpienia*²⁴. Mimo to poetka nie odmawia jej pełnej harmonii konstrukcji, a wartość piękna podnosi do stopnia najwyższego. Poetycka kreacja nie usiłuje podążać ku obrazom okrucieństwa, nie przekształca, raczej uobecnia ambiwalentne uczucia: *zachwyty i ból zachwyty i ból* (**z takich nitek..., t. II, s. 204).

Ewokowana wrażliwość i dążenie do wizualizacji eksponującej piękno ciała zagrożonego podpowiadają również użycie metafory potęgującej walor artystyczno-estetyczny²⁵, np. *A ja nie jestem żadną świątynią, tylko lasem i łąką* (**Odkąd cię poznałam..., t. I, s. 126) czy *jestem kościołem/ach jestem niewątpliwie gotyckim kościołem* (**z takich nitek..., t. II, s. 204). Figury te nie są już porównaniami, następuje brzemienna w skutki zamiana porównawczego *jak* na utożsamiające *jest*. *Różnica między użyciem tych dwóch słów jest większa, niżby się to pozornie mogło wydawać. Ostrożne „jak” poety, który liczy się ze stosunkami zachodzącymi w otaczającej rzeczywistości i nie chce tych stosunków burzyć, zastąpione zostaje samowolnym „jest” poety świadomego swojej magiczno-kreacyjnej władzy*²⁶ zauważa M. Podraza-Kwiatkowska. U Poświatowskiej operowanie identyfikującą metaforą może wskazywać na nieograniczoną twórczą potęgę i aktywną postawę podmiotu, lecz bardziej prawdopodobne wydaje się dążenie do zmniejszenia dystansu między elementami tworzącymi trop, do zlania się znaczeń obu ogniów w *jedną nową nierozzerwalną całość*, bo porównanie zawsze zakłada dwoistość²⁷.

²⁴ G. Borkowska, *op. cit.*, s. 156.

²⁵ Metafora pełni zasadniczą funkcję w tworzeniu wartości estetycznych. *Człowiek, doznając piękna przyrody zarazem ujmuje dwoistość tego, co racjonalne i pozaracjonalne [...]. Metafory rodzą się samorzutnie i są pierwszym etapem wyodrębniania piękna natury*, zob. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, Warszawa 1984, s. 110.

²⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 210–211.

²⁷ *Ibidem*, s. 210.

Liryczna kontemplacja ciała znajdującego się w niebezpieczeństwie opiera się w głównej mierze na szczególnym typie wizualności. Buduje go metafora i napięcia wewnętrzne między jej składnikami. Zasada utożsamiania podkreśla ich nierozzerwalny związek, część określana w znaczącym stopniu przejmuje cechy elementu określającego. Na tę cechę przenośni zwrócił uwagę Jerzy Klinger, pisząc, iż przedmioty ją współtworzące *stają się sobie immanentne, tak że dochodzi do paradoksalnego stanu rzeczy, przy którym dwa równa się jeden, natomiast żaden ze składników sumy nie równa się sobie. Cechą więc stosunku pomiędzy przedmiotem określającym a określanym jest ich immanencja oraz brak tożsamości każdego z nich*²⁸. Interesującym nas pojęciem metaforyzowanym jest kategoria ontologiczna – ciało. Zauważmy, własne ciało bohaterki wierszy traktowane jest i jako konkret, i jako tajemnica. Stąd niezwykle ważki jest wybór elementu metaforyzującego. Najczęściej eksponowane są konkrety motywowane wymiarem natury lub kultury, np. las i łąka (****Odkąd cię poznałam...*, t. I, s. 126), ogród (****z żywych gałęzi...*, t. II, s. 142) lub kościół (****modłę się...*, t. I, s. 362), (****z takich nittek...*, t. II, s. 204), korytarze (****nie mam dawnej czułości...*, t. I, s. 301), zaułki (*protest*, t. I, s. 305). Pełnią one znamienne rolę w opisie, bo stanowią rozbudowany obraz, ukazany z precyzją i wyczuciem szczegółu. Następuje tu *zabieg przedłużania metafory*²⁹, czyli rozszerzenie członu metaforyzującego. Jeśli dodatkowo zawiera rys konkretnego obrazu, to uczestniczy w uaktywnianiu naoczności elementu metaforyzowanego³⁰. Łatwo dostrzec, że taki sposób traktowania jest niezwykle sugestywny i określa podstawową regułę charakteryzującą postawę estetyczną wobec chorego ciała. Motywuje ją przekonanie, iż dostarcza ono nie tylko cierpienia i troski, lecz także miłości i uczucia spełnienia. Wyraża się w tendencji do ujmowania ciała w naoczne i silnie skonkretyzowane obrazy, uwypuklające m.in. jego przestrzenność i urodę.

Uwagę zwraca fakt, iż cecha ta przedstawiona jest z różnych perspektyw i ulega wielu modyfikacjom. Zara Minc stwierdza: *charakterystyki przestrzenne służą metaforycznemu opisowi wewnętrznego stanu*

²⁸ J. Klinger, *Struktura estetyczna dzieła poetyckiego*, „Kwartalnik Filozoficzny” 1994, z. 1–2, s. 172.

²⁹ M. Stala, *O metaforze w liryce młodopolskiej. Wizualność, awizualność, implikacje poznawcze*, w: *Studia o metaforze*, t. 2, pod red. M. Głowińskiego, A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1983, s. 206–207.

³⁰ *Ibidem*, s. 204.

podmiotu³¹. M. Podraza-Kwiatkowska, cytując słowa H. F. Amiela *Wszelki krajobraz jest stanem duszy*³², wysuwa wniosek, że krajobraz poetycki jest *jednym z typowych układów zastępczych dla sfery stanów emocjonalnych*³³. Spostrzeżenia te pozwalają dopatrywać się źródeł niejednoznaczności kreowania przestrzenności ciała w emocjonalnym i subiektywnym stosunku podmiotu lirycznego. Poprzez analizę opisów ciała (kategorii niezwykle osobistej) zawartych w liryce Haliny Poświatowskiej dotrzeć można m.in. do sposobu odczuwania i estetycznego wartościowania go.

Wczesny okres twórczości (1956–1958) cechuje dynamiczne *jest*, szczere i odważne odpowiadanie na śmierć, lęk i samotność miłością nieskrywaną, zmysłową, zachłanną. Namiętne, bałwochwalcze zapatrzenie w siebie i własną fizyczność. Zachłystywanie się urodą ciała i życia oraz intensywne przeżywanie go. Tekst, w którym bohaterka jawi się jako *las i łąka*, doskonale wkomponowuje się w tę całość:

A ja nie jestem żadną świątynią, tylko lasem i łąką – drzeniem liści, które garną się do twoich rąk.

(***Odkąd cię poznałam..., t. I, s. 126)

Wyznanie kobiety metaforycznie określającej się jako *las i łąka* przy równoczesnym zaprzeczeniu *nie jestem żadną świątynią*, sugestywnie wskazuje na jej sytuację estetyczną i emocjonalną. *Nie świątynią*, zamkniętą – co istotne – o wyraźnie wyznaczonych granicach budowlą sakralną, lecz *lasem i łąką*. Ciało to przestrzeń otwarta, sygnowana wymiarem natury, oznacza bujność, wzrost i ruch, a więc życie. To również pełna aprobata zaistniałej sytuacji, pogłębiona przez słowa „*jestem [...] drzeniem liści, które garną się do twoich rąk*”. Bohaterka odbiera siebie i własne ciało, tę szczególną rzeczywistość umiejscawiającą ją w świecie³⁴, jako naturalną i otwartą³⁵, bo zgadza się na miłość. W tym momencie akceptuje ciało, całkowicie się z nim utożsamia, bo jest ono źródłem jej zachwyty. Z fascyna-

³¹ Z. M i n c, „Przestrzeń artystyczna” w liryce Błoka, tłum. J. Faryno, w: *Semiotyka kultury*, pod red. E. Janus, M. R. Mayenowej, Warszawa 1977, s. 269.

³² H. F. A m i e l, *Z pamiętnika*, tłum. A. Kordzikowska, wstęp W. Jabłonowski, Warszawa 1901, s. 56; cyt. wg M. P o d r a z a-K w i a t k o w s k a, *op. cit.*, s. 189.

³³ *Ibidem*, s. 189.

³⁴ Zob. F. C h i r p a z, *Ciało*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 52.

³⁵ Według antycznych topoi miejsca „naturalne” są zazwyczaj „przestronne”, czyli „otwarte”, bo ich granicy nie wytyczał człowiek, zob. T. M i c h a ł o w s k a, *op. cit.*, s. 296.

cją zagłębia się w nie, poddaje jego rytmowi, ale też bacznie obserwuje, bo rozkosz rodzi się w nim i staje się źródłem przyjemności. Wówczas także identyfikuje się z przyrodą, bo będąc jej częścią, ztraca swą odmienność. Chce tworzyć z nią jedność, bo wtedy możliwe staje się zintensyfikowanie odczuwania upragnionej miłości, choćby w cieniu niebezpiecznego czasu.

Jednak niemożliwa wydaje się próba jednoznacznego ustalenia stosunku bohaterki do przyrody. Wiążąca się z tym umiejętność doznawania i charakteryzowania ciała również nie podlega uogólniającym schematom. Relacje między podmiotem a ciałem ulegają ciągłym przemianom, tworząc różne konfiguracje.

We wcześniejszej twórczości wydaje się, że *utożsamianie z naturą wynika z poczucia triumfującej żywotności własnego istnienia, jego trwałości i pełni*³⁶. Potem zaczynają pobrzmiewać inne, nieznane dotąd nuty. Problematyka pozostaje jakby ta sama, ale przedstawiona z innej perspektywy nabiera nowego znaczenia. Niepohamowana radość życia, wiara w ocalającą miłość i poszukiwanie jej ustępują filozoficznemu zamyśleniu. Pogłębia się uczucie samotności i obsesyjnie powraca oczekiwanie na nicłość. To wyważona nuta emocji i ściszony ton. Materialność rzeczy i miłości nie wzbudza już takiego zachwyty i uwielbienia, przypomina raczej o zbliżającym się kresie. Zmianie ulega interpretacja związku człowieka z naturą. Nie wywołuje fascynacji pełnią i trwaniem, lecz jasno sygnalizuje nietrwałość każdego bytu organicznego. Jeśli jeszcze w latach 1956–1958 podmiot skojarzy ciało z otwartą przestrzenią, to w *Jeszcze jednym wspomnieniu* (tomie wydanym rok po śmierci poetki) powie:

*z żywych bolesnych gałęzi
uplecione ciało mojego ogrodu
placze po nocach*

(***z żywych bolesnych..., t. II, s. 142)

Na poetyckie wyobrażenie cielesności nakładają się dwa zmysłowe obrazy. Ciało poprzez metaforę zostaje utożsamione z ogrodem i wyposażone w określone cechy. Staje się przestrzenią ograniczoną, obwiedzioną granicą izolującą od otoczenia, ale nie jest ono ażylem miłości

³⁶ K. Głondys, *Kultura i zmysły. (W dziesiątą rocznicę śmierci Haliny Poświatowskiej)*, „Życie Literackie” 1977, nr 44.

zmysłowej, symbolem dziewictwa czy idealnego piękna³⁷. To nieprzyjazna przestrzeń, gdyż interpretacji podlega jedna z właściwości ogrodu – zamknięcie i jest ono nacechowane negatywnie. Uczucie to dodatkowo potęgują elementy, z których zbudowane jest ciało. Jego strukturę wyznaczają żywe bolesne gałęzie ściśle, lecz kunsztownie (*uplecione*) powiązane, nałożone na siebie i zespolone. Tworzą *ogród ciała*, jego wewnętrzny krajobraz pełen wszechogarniającego bólu, który izoluje, skazuje na cierpienie i samotność. Przez ograniczenie zdolności ruchowej zawęży przestrzeń życiową i zmysłowe poznawanie świata. Jednak bohaterka wie, że umiejętność odczuwania jest podstawowym wyróżnikiem istnienia, podkreślmy, istnienia cielesnego. Identyfikuje się zatem z *lasem i łąką*, bo doznaje siebie dzięki miłości, a przywołując *ogród ciała*, odczuwa siebie głównie poprzez ból. Nie jest on umiejscowiony w jednym konkretnym organie, ale przenika całe ciało. Doświadczanie cierpienia wymaga zamknięcia się w sobie, skupienia, nieustannej uwagi i odizolowania od spraw mniej ważnych.

Ciało jako bolesna i zamknięta przestrzeń ma wszelkie szanse, by stać się więzieniem. Takie pojmowanie determinuje określone postępowanie, np. negatywne wartościowanie, uczucie pogardy lub chęć odrzucenia³⁸. W analizowanym utworze nie dochodzi do podobnej sytuacji. Chore ciało wywołuje raczej troskę, wsłuchiwanie się w nie i próbę poznawania na tyle, na ile pozwala jego ułomność:

przywołując puszystość ptasich skrzydeł

[...]

po biało-czarnych klawiszach

tańczą widzące palce

oddechem mówię – witaj

ręką dotykam ust

³⁷ Uwaga o ogrodzie jako przestrzeni zamkniętej znajduje się m.in. w *Pieśni nad pieśniami*, gdzie jest on symbolem dziewictwa: *Jesteś ogrodem zamkniętym, / Ogrodem zamkniętym i źródłem zapieczętowanym* (4, 12); cyt. wg *Pieśń nad pieśniami. Poemat biblijny*, tłum. R. Brandstaetter, Poznań 1988, s. 23. O toposie ogrodu zamkniętego i przemianach, jakim podlegał, pisze: J. M. R y m k i e w i c z, *Myśli różne o ogrodach*, Warszawa 1968, s. 171–230. To również częsty motyw w malarstwie, zob. J. D e l u m e a u, *Historia rajy*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1996, s. 115–120.

³⁸ O sytuacji uwięzienia i reakcjach, które wywołuje zob. M. P o d r a z a - K w i a t - k o w s k a, *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności. O jednym z młodopolskich symboli – kluczy*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 3.

*uśmiechem – kształt widomy
wydobywam na jawę koloru*

(***z żywych bolesnych..., t. II, s. 142)

Podmiot przypomina przyjemne doznania zmysłowe delikatności bądź puszystości. Poznając otaczającą przestrzeń, uaktywnia wzrok i dotyk. Cierpi zmysłami i zapamiętuje nimi. Wyklucza z poznawania i nazywania świata typowe ludzkie zdolności, jak mówienie i pisanie. Wita oddechem i dotykiem ręki, a uśmiechem wydobywa kształt własnego ciała ze snu i ciemności. Uśmiechem potwierdza swe jednostkowe życie. Nie opisuje siebie i świata w kategoriach intelektualnych, lecz zmysłowych. Traktuje je jak narzędzia pozwalające określać barwę i kształt postrzeganych oraz odczuwanych przedmiotów. Własne istnienie sprowadza w ten sposób do biologicznego wymiaru. Chce poznać jego rytm i funkcje, bo zignorowanie ich lub drobna nieuwaga niesie nieodwracalne zakłócenia w czynnościach organizmu. Zmysły potwierdzają tę realną stronę egzystencji i zapewniają w niej orientację. Nie zaskakuje zatem intymne wyznanie zawarte w słowach:

*i najpiękniejszym we krwi
piszę – ja*

(***z żywych bolesnych..., t. II, s. 142)

Konkluzja utworu wskazuje na piękno ciała. Mimo iż przepełnia je wszechogarniający ból, podmiot świadczy mu podziw i uznanie, bo stanowi ono jedyny dowód – tak głęboko umiłowanego, pełnego bałwochwalczego zapatrzenia, a rozwijającego się w cieniu śmierci – istnienia. Metaforyczne ujęcie ciała wskazuje na stopień zamknięcia, indywidualne potraktowanie tej właściwości, a także na poetycką realizację jakości estetycznie wartościowych.

Poszukując elementów w świecie natury do zobrazowania ciała, można przywoływać miejsca i otwarte, i zamknięte. Zwrot ku wymiarowi kultury kieruje uwagę już tylko na przestrzenie uformowane przez człowieka. Ich naczelną właściwością jest konstrukcja według określonego planu i ściśle wyznaczonych granic. T. Michałowska zalicza do nich m.in. dom, świątynię, miasto, labirynt, teatr³⁹. W twórczości Poświatowskiej identyfikowanie ciała z miejscami implikowanymi kulturą nie zakłada tylko jego konkretyzacji czy uwypuklenia przestrzenności, lecz

³⁹ T. Michałowska, *Kochanowskiego poetyka...*, s. 296.

niesie różnorodną problematykę związaną z głównymi przesłankami poetyckiej estetyzacji, której fundament stanowi właśnie ciało.

Odnalezienie podobieństwa między ciałem a budowlą architektoniczną sięga początków ludzkości. Ma charakter ponadczasowy i ponadkulturowy. Bogatego materiału egzemplifikacyjnego dostarczają m.in. kanony wznoszenia świątyń hinduskich, poglądy starożytnych Greków, pisma chrześcijańskich filozofów, teologów i dzieła architektów⁴⁰. Główną zasadą konstrukcji świątyni hinduskiej jest nadanie jej proporcji i kształtu leżącego człowieka, który uosabia ciało Purushy, Ducha świata. Grecy uznali ludzkie ciało za wzór doskonałej symetrii i z tego spostrzeżenia wyprowadzili podstawowe reguły architektoniczne. W Piśmie Świętym występuje określenie ciała jako mieszkania duszy (Hi 4, 19; 2 Kor 5, 1) i jako świątyni (J 2, 19 – 21). Świątynia ma szczególne znaczenie, to zarówno centrum świata⁴¹, miejsce zgromadzeń, jak i mieszkanie bogów⁴². Dla chrześcijan jest budowlą o bardzo bogatej i złożonej symbolice⁴³.

Autorka *Hymnu bałwochwalczego*, przedstawiając ciało, odwołuje się do szeregu obrazów związanych z przestrzeniami modelowanymi przez człowieka, np. do kościoła (**modłę się..., t. I, s. 362), (**z takich nitek..., t. II, s. 204), korytarzy (**nie mam dawnej..., t. I, s. 301) bądź zaułków⁴⁴ (*protest*, t. I, s. 305). Wśród tych elementów utożsamiających zadziwia brak najbliższej ludzkim emocjom budowli – domu. Jednak postępowanie takie wydaje się w pełni uzasadnione. Poetka nie nazywa swego ciała domem, bo jego wizja kształtowana w literaturze od antyku wiąże się zwykle z wyobrażeniami o miejscu przyjaznym i

⁴⁰ M. C z e r m i ń s k a, *Ciało katedry*, w: *Romantyzm. Janion. Fantazmaty. Prace ofiarowane Profesor Marii Janion na jej siedemdziesięciolecie*, pod red. D. Siwickiej i M. Bieńczyka, Warszawa 1996, s. 180.

⁴¹ M. E l i a d e, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, *Wstęp*, L. Kołakowski, *Posłowie*, S. Tokarski, Łódź 1993, s. 361–364.

⁴² M. L u r k e r, *Słownik obrazów i symboli religijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989; D. F o r s t n e r, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.

⁴³ J. H a n i, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, tłum. A. Q. Lavigue, Kraków 1994.

⁴⁴ W utworach **nie mam dawnej czułości... i *protest* o przestrzennej kreacji ciała decydują elementy charakterystyczne dla miejskiej architektury: błękitne zaułki i kręte korytarze. Potęguje to wrażenie pełnego krzywizn obrazu nieodparcie ewokującego doświadczenie estetyczne związane z doznawaniem poczucia ciasności i zamknięcia. Por. M. G o ł a s z e w s k a, *op. cit.*, s. 99.

opiekuńczym⁴⁵. Dom to enklawa prywatności, bliskości i miłości. Obojętne, bogaty czy skromny pełni funkcję azylu. Tworzy model Arkadii i dopiero po śmierci bliskich staje się przestrzenią rozpacz (np. u J. Kochanowskiego)⁴⁶.

Dom to schronienie, sfera bezpieczna i intymna. A ciało w liryce Poświatowskiej to zarówno siedlisko aprobowanej i pożądanej miłości, jak i nieuleczalnej choroby. Zestawienie ciała z domem mogłoby wskazywać na identyfikację ze śmiercią tkwiącą wewnątrz, a to byłoby zbyt odległe postawie, jaką reprezentuje poetka. Znacznie bliższe jest jej nazwanie ciała kościołem. Utożsamienie to ma szerokie i bogate konotacje, wyraża symboliczną więź łączącą ludzkie ciało i budowlę⁴⁷.

Wskazuje przede wszystkim na sakralizację ciała, będącą rezultatem szczególnego stosunku autorki do tego, co uznała za najważniejsze – do życia, miłości i ciała. Te trzy kategorie tworzą jedność, krąg wzajemnie się warunkujący, który traktuje dość wyjątkowo⁴⁸. Pozytywnie wartościuje swe istnienie, ale zauważa w nim niepojętą siłę i nieodgadnioną tajemnicę. Traktuje je z radością, czasem rozpaczą, lecz zawsze z wiarą i zaangażowaniem. *Jej miłość do życia* – wspomina S. Grochowiak – *miała w sobie coś istotnie religijnego, była to przecież religia niedozwolona [...], religia bałwochwalcza*⁴⁹. J. Wach zauważa, iż każde doświadczenie sacrum inspiruje określone postawy i różne formy działania. Jedną z nich jest kult, definiowany jako *wszystkie działania, które wypływają z doświadczenia religijnego i są przez nie wyznaczone*⁵⁰. Dodaje, że jakakolwiek religia nie może istnieć *bez pewnych przynajmniej kultowych form wyrazu*⁵¹. Skoro więc miłość życia, stworzona przez Poświatowską z jej

⁴⁵ T. Michałowska, *Kochanowskiego poetyka...*, s. 311.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 318. W poezji barokowej dom jest także przedstawiony jako miejsce duszne, ciasne, swoiste *loci horridi*. Zob. T. Michałowska, *Wizja przestrzeni w liryce staropolskiej (rekonesans)*, w: *Przestrzeń i literatura...*, s. 118. O problematyce domu i bezdomności w poezji współczesnej pisze A. Legężyńska, *op. cit.*

⁴⁷ M. Czermińska, *op. cit.*, s. 179.

⁴⁸ O religijnym i bałwochwalczym sposobie traktowania tych kategorii w twórczości Poświatowskiej zob. m.in.: S. Grochowiak, *op. cit.*; H. Poświatowska, *Wiersze...*; S. Stabro, „*Ja minę ty miniesz on minie*”. (O poezji Haliny Poświatowskiej), „*Poezja*” 1974, nr 2; A. K. Waśkiewicz, *Poświatowska*, „*Tygodnik Kulturalny*” 1969, nr 6; J. Zacharska, *Czekanie na cios*, „*Poezja*” 1969, nr 4.

⁴⁹ S. Grochowiak, *op. cit.*

⁵⁰ J. Wach, *Socjologia religii*, tłum. Z. Poniatowski, Warszawa 1961, s. 53.

⁵¹ *Ibidem*, s. 49.

głębokiej potrzeby przeżycia pełni, ma cechy doświadczenia religijnego, to jego istotnym i praktycznym uzewnętrznieniem jest kult materii i istnienia jako wartości nadrzędnych⁵².

Przedstawienie uwypuklające piękno ciała intensyfikuje utożsamiające zestawienie go z świątynią. Kreacja uobecniająca fascynację nieśmiertelną harmonią form zaklętą w kamień implikuje dość jednoznacznie traktowanie ciała jak dzieła sztuki:

*modłę się do zieleni
korzenie proszę
żeby tkliwie objęły
moje nagie ramiona*

*z rozśpiewanych żeber
i giętkich napięstków
budują kościół
dla egipskich zielonych chrabąszczy*

(****modłę się...*, t. I, s. 362)

Uwagę zwraca sakralizacja kondycji człowieka, który poprzez posiadanie ciała przynależy do świata natury, uczestniczy w jej trwaniu. Przekonanie to potwierdza pierwsza strofa, będąca obrazem *wrastania*, organicznego splatania z zielenią i korzeniami⁵³. Towarzyszy im odmawianie modlitwy (*modłę się do zieleni*) i łagodny erotyzm (*tkliwie objęły, nagie ramiona*)⁵⁴. Druga część liryku sygnalizuje całkowite zespolenie człowieka z przyrodą. Może ono nastąpić dopiero po jego śmierci, bo zmiany, jakim podlega ciało, określone są jako przeobrażenie się w pokarm dla *zielonych chrabąszczy*. Jednocześnie bohaterka nadmienia, iż są one egipskie. Dla starożytnych Egipcjan były symbolem nieśmiertelności, zmartwychwstania, a kule nawozu, które toczą przez całe życie ze wschodu na zachód, stały się symbolem Słońca⁵⁵, a więc życia i światła⁵⁶. Przeistoczenie ciała w pokarm dla chrabąszczy jest zapowiedzią i wyra-

⁵² G. Borkowska zauważyła, że w liryce Poświatowskiej: *miłość i piękno fizyczne stanowią wartości absolutne. Równają się z doznaniem boskości, a nawet je przewyższają. Są ziemskimi wcieleniami sacrum*. Zob. G. B o r k o w s k a, *op. cit.*, s. 50.

⁵³ J. P i o t r k o w i a k, *Poetyckie studium człowieka. Liryka Haliny Poświatowskiej*, „Roczniki Humanistyczne” 1975, z. 1, s. 146–147.

⁵⁴ A. P a n t u c h o w i c z, *Klucz do domu liryki Haliny Poświatowskiej*, w: *Język artystyczny*, t. 9, pod red. A. Wilkonia przy współudziale B. Witosz, Katowice 1995, s. 66.

⁵⁵ W. K o p a l i ń s k i, *op. cit.*, s. 45.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 387.

żeniem wiary w trwanie człowieka po śmierci w wymiarze natury. W tej sytuacji wydaje się możliwa aprobata przemiany, tym bardziej że w tekście zostaje ona zsakralizowana oraz nadane są jej cechy pięknego (*giętkie*) i radosnego (*rozśpiewana*) zdarzenia⁵⁷.

W utworze istotne jest także nazwanie ciała kościołem. Skojarzenie z budowlą wskazuje na realizację założeń estetyzujących rzeczywistość, modyfikujących doznawanie cielesności jako dzieła architektonicznego. Podkreśla to nie tylko jej wizualny charakter, przestrzenność wyobrażenia, ale też piękno. Myśl sięga do odległych w czasie przedstawień katedry. Odwołuje się ona do kształtu łacińskiego krzyża, będącego podstawą projektu budowli. Francesco di Giorgio pod koniec XV w. rozrysował plan kościoła, opierając się na proporcjach postaci człowieka. *Głowa mieści się w obrysie prezbiterium, rozłożone ramiona wchodzą w transept, pierś sytuuje się dokładnie na skrzyżowaniu naw, a korpus i nogi wypełniają nawę główną*⁵⁸. Podobnych ustaleń dokonał Durand de Mende. Uznał, iż proporcje kościoła przedstawiają ciało człowieka, gdzie prezbiterium odpowiada głowie, transept – rozwartym ramionom, a pozostała część świątyni – reszcie ciała⁵⁹. W miejscu przecięcia się ramion krzyża, transeptu i nawy, znajduje się centrum – ołtarz, który symbolizuje serce. Tymczasem łatwo zauważyć, że w analizowanym liryku znane są tylko dwa składniki konstrukcyjne *kościola ciała*. Tymi wizualnymi nośnikami fascynacji są *żebra* i *napiętki*, które mieszczą się w ramach topiki opisów katedr, opierającej się na obserwacji kształtów i wizualnych skojarzeń⁶⁰. W wyrazie *żebro* został wykorzystany homonimiczny charakter jego znaczenia, wynikający z nałożenia się sensu anatomicznego i architektonicznego⁶¹. Każdy przynależy do różnych elementów przenośni. Termin anatomiczny wyznacza wyraz określany, a architektoniczny – określający, nadrzędny, organizujący metaforę. *Żebro* jako termin architektoniczny oznacza poprzeczny łuk, wzmacniający część sklepienia, konstrukcji służącej do przykrycia określonej przestrzeni budynku⁶². *Żebra* łączą się w najwyższym punkcie sklepienia – zworniku (kluczu) i są

⁵⁷ Zob. A. Pantuchowicz, *op. cit.*, s. 65–66.

⁵⁸ M. Czermińska, *op. cit.*, s. 180.

⁵⁹ *Ibidem* oraz J. Hani, *op. cit.*, s. 56.

⁶⁰ M. Czermińska, *op. cit.*, s. 169–170 i n.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1997, s. 380–382.

charakterystyczne dla porządku gotyckiego⁶³. W tym wierszu żebra wspierają się na napięstkach, które jako metaforyczne określenie elementu architektonicznego, mogą oznaczać filary, pionowe podpory. Podmiot jako architekt i budowniczy w sposób szczególny odczuwający piękno, kreuje bryłę *kościola ciała* z elementów wyznaczających jego najistotniejsze części – ściany boczne i sklepienie. Istotą bowiem budowli są proporcje, to one decydują o rodzaju piękna architektonicznego⁶⁴. Sprawdzając ciało do wyobrażenia świątyni, nie tylko je sakralizuje czy podkreśla zamknięty charakter. Dookreślając *żebra* i *napięstki* poprzez słowa *rozśpiewane* i *giętkie*, uwypukla urodę ciała, kunsztowną harmonię jego struktury, gibkość, sprężystość i radość, bo ciało pełne jest ruchu i śpiewu.

Ciało zostaje tu metaforycznie ukazane jako kościół. Można się domyślać, jaki reprezentuje porządek architektoniczny. Utwór ****z takich nitek uplątane jest ciało...* prezentuje precyzyjniejszą formę tego typu przedstawienia i nie wynika ona tylko z dążenia do konkretyzacji. Ciało jawi się jako *gotycki kościół*:

*jestem kościołem
ach jestem niewątpliwie gotyckim kościołem
z tym smukłym krwiobiegem
w dreszczu*

*uniesiona nad sobą
spragnionymi ustami
piję przestrzeń*

(****z takich nitek...*, t. II, s. 204)

Wybór stylu architektonicznego nie wydaje się przypadkowy. Od początku gotyk kształtował się głównie jako porządek sakralny związany z doktryną Kościoła. Bezpośredni wpływ miało na nią przekonanie, iż źródłem poznania Boga nie jest tylko wiara, lecz także umysł. Do Boga prowadzi skomplikowana myśl, ale podlega pewnej systematyzacji i kieruje się tymi samymi prawami, jakie obowiązują w architekturze. Zbliżanie do Boga najpełniej symbolizuje katedra gotycka. Założenia filozoficzne i estetyczne wyrażają jej strzelistość i smukłość. Wiernych w stan zadziwienia i mistycznego uniesienia wprowadza wysokość i lekkość

⁶³ *Ibidem* oraz *Sztuka. Rozpoznawanie stylów. Architektura. Rzeźba. Malarstwo*, Warszawa 1999, s. 87.

⁶⁴ M. G o ł a s z e w s k a, *Przestrzeń, wielkość, czas, ruch, światło jako faktory piękna*, w zbiorze: *Poznanie i doznanie...*, s. 163.

konstrukcji. Osiągnięciu tego efektu sprzyja w głównej mierze zastosowanie systemu szkieletowego, umożliwiającego wznoszenie gmachów niezwykle wysokich i *wiotkich*. Ponadto cechy te podkreślają inne elementy konstrukcyjne: filary, żebra, smukłe łuki, strzeliste okna witrażowe. Kompozycje z szyb w intensywnych, lśniących kolorach napełniają wnętrze barwą i światłem, które przenikają całą gotycką architekturę⁶⁵. Dzięki wydłużaniu osiąga ona niewyobrażalną wysokość, co sprawia wrażenie, iż całkowicie pozbawiona jest ciężaru. Światło i kolor potęgują lekkość, przejrzystość i zdaje się, że istnieje ona wbrew powszechnemu prawu ciężenia ziemskiego. Gotycka budowla określana jest mianem *hymnu na chwałę Boga*⁶⁶, a jej mistyczny wertykalizm zadziwia i inspirowe głębokie przeżycia⁶⁷.

Nie dziwi zatem dokonane przez autorkę *Ody do rąk* identyfikowanie swego ciała z *gotyckim kościołem*. Z całą mocą stwierdza, że jest nim *niewątpliwie*. Ciało dzięki temu zabiegowi zyskuje cechy nie tylko sakralnej, ale też pięknej, pełnej harmonii i wyważonych proporcji konstrukcji wznoszonej z ogromnym trudem i poświęceniem ku czci Boga oraz wyrażającej nieustanne dążenie do Niego⁶⁸. Wyrażenie *jestem gotyckim kościołem* wskazuje na zasadniczy aspekt wcześniej wspomnianego *traumatycznego doznawania piękna*. Dotyczy on bezpośredniego związku cierpienia i ustrukturuwanego odczuwania piękna, np. sztuki architektonicznej. Metafora ta pełni także w liryku funkcję organizującą. W kręgu promieniowania jej znaczenia znajdują się elementy występujące w dalszej części wiersza, a porządkujące, zaprojektowane wyobrażenie cielesności, ukierunkowane na odkrycie jego piękna. Styl gotycki sugeruje lekkość, strzelistość, zaakcentowany na przekór sile przyciągania wertykalizm. Własności te uzewnętrzniają m.in. przenośnie. *Smukły krwio-bieg* projektuje wygląd układu krwionośnego z jednej strony zachwycającego swą strzelistością, z drugiej silnie i boleśnie naprężonego. Wyciągnięty do granic możliwości, a nawet je przekraczający, aby uzyskać tę niepojętą smukłość. Napięcie żył, tętnic i serca wiąże się z ponadludzkim wysiłkiem i tworzy wewnętrzną architekturę ciała z *zachwytem i bólu*

⁶⁵ O estetyce światła w średniowieczu (także w kościele gotyckim) zob. U. E c o, *Estetyka światła*, w: *Sztuka i piękno w średniowieczu*, tłum. M. Olszewski, M. Zabłocka, Kraków 1994, s. 69–81 oraz *Sztuka. Rozpoznawanie stylów...*, s. 99.

⁶⁶ *Sztuka. Rozpoznawanie stylów...*, s. 89.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 79–103; *Słownik terminologiczny...*, s. 135–137.

⁶⁸ *Sztuka. Rozpoznawanie stylów...*, s. 102.

(***z takich nitek..., t. II, s. 204). Podobnie słowa *uniesiona nad sobą* wyraziście rozwijają myśl o nacechowanej pięknem gotyckiej strukturze ciała. Skupiają uwagę na charakterystycznym dla tego stylu pionowym piętrzeniu przewyciężającym siłę grawitacji. Niebotyczna wysokość, uznawana za interwencję boskich sił, pozwalała gotyckim katedrom górować nad okolicą. Tak bohaterka w utworze Poświatowskiej unosi się nad własnym ciałem, ale by zaspokoić swe intymne pragnienie pokonywania barier, jakie narzuca chore ciało, a przez to spełnienie miłości życia i odczucie jego pełni.

Metafora utożsamiająca ciało z *gotyckim kościołem* stwarza tylko pozorne wrażenie jego smukłości i ażurowej lekkości. W rzeczywistości sugestywnie odkrywa ogromną pracę, jakiej nieustannie wymaga ułomne istnienie. Jednocześnie ukazuje skomplikowaną niejednoznaczność wyłaniającą się już na początku tekstu:

*z takich nitek uplątane jest ciało
zachwyty i ból zachwyty i ból*

(***z takich nitek..., t. II, s. 204)

To lapidarne i obrazowe stwierdzenie wspomagające wyjaśnianie metafory. Ciało budzi zachwyty urodą i pulsowaniem krwi. Dostarcza też bólu, bo naprężony do granic wytrzymałości, by żyć normalnie, jest najważniejszy organ – serce.

Ciało opisywane metaforami architektonicznymi takimi jak *kościół* czy *gotycki kościół*, staje się sferą zsakralizowaną, zamkniętą, nacechowaną estetycznie i emocjonalnie. Poetka, dostrzegając tożsamość między kościołem a ciałem, już dość jasno wyraża swój stosunek do niego. Ciało jest przestrzenią sakralną, miejscem, gdzie w każdym momencie dokonuje się cud – cud życia. Dlatego otacza je czciami, uważnie projektuje, a zdając sobie sprawę z jego nietrwałości, próbuje zapewnić trwanie po śmierci (np. jako pokarm dla *egipskich chrabąszczy*). Sugestywnie mówi również o ograniczeniach, których źródłem jest choroba w nim zagnieżdżona. Mimo to świadoma zarówno radości, jak i trwogi, jakiej dostarcza ciało, dostrzega jego piękno i nazywa świątynią życia.

Halina Poświatowska odważnie wyznacza swój indywidualny, bardzo prywatny sposób rozumienia piękna. Wyznacza go silna wrażliwość estetyczna, zdolności twórcze i bolesność własnego ciała. Jego poetyckie przedstawienie podążające ku wyartykułowaniu estetycznej fascynacji opiera się w głównej mierze na przenośni. Rolę elementu organizującego

pełnią obrazy motywowane światem natury lub kultury. W ich konstruowaniu widoczna jest szczególna dbałość o nadanie im cech bezpośrednio danych, wręcz dotykalnych. Tłumaczą ciało poprzez dostępny zmysłowemu doświadczeniu pejzaż i architekturę. Analiza wizualności pozwala wysunąć przypuszczenie dotyczące wrażliwości estetycznej na piękno i skłonność do tworzenia metaforyczno-przestrzennych obrazów ciała ujawniających jego artystyczny walor. Poetka odczuwa potrzebę powtarzania wobec niego *tak*, które *wyraża przeżycie konieczności*⁶⁹:

*bo w końcu mam tylko ciało
i moje ciało jest miękkie
i włosy są miękkie
i usta
bo mieszka we mnie chwiejny chronometr
serca*

(***w *Metropolitan Museum...*, t. II, s. 144)

⁶⁹ W. Stróżewski, *O pięknie*, w: *Wokół piękna...*, s. 166.